

# LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO



1-8 OTTOBRE 2011

30TH PORDENONE  
SILENT FILM FESTIVAL

CATALOGO  
CATALOGUE





Clara Bow in *Mantrap*, Victor Fleming, 1926. (Library of Congress)



Merna Kennedy, Charles Chaplin in *The Circus*, 1928. (Roy Export S.A.S)

# Sommario / Contents

- 3 Presentazione / *Introduction*
- 6 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 7 In ricordo di Jonathan Dennis  
*The Jonathan Dennis Memorial Lecture*
- 9 The 2011 Pordenone Masterclasses
- 10 Collegium 2011
- 12 La collezione Davide Turconi  
*The Davide Turconi Collection*
- 17 Eventi musicali / *Musical Events*  
Novyi Vavilon  
A colpi di note / *Striking a New Note*  
SpilimBrass play Chaplin  
El Dorado  
Shinel  
An Audience with Jean Darling  
The Circus  
The Wind
- 31 Shostakovich & FEKS
- 49 Cinema italiano: rarità e ritrovamenti  
*Italy: Retrospect and Discovery*
- 71 Cinema georgiano / *Georgian Cinema*
- 83 Kertész prima di Curtiz / *Kertész before Curtiz*
- 99 National Film Preservation Foundation  
Tesori western / *Treasures of the West*
- 109 La corsa al Polo / *The Race to the Pole*
- 119 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- 135 Cinema delle origini / *Early Cinema*  
Le voyage dans la lune; The Soldier's Courtship  
The Corrick Collection; Thanouser
- 155 Pionieri del cinema d'animazione giapponese  
*The Birth of Anime: Pioneers of Japanese Animation*
- 165 Disney's Laugh-O-grams
- 179 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*  
The White Shadow; The Divine Woman  
The Canadian; Diepte; The Indian Woman's Pluck  
The Little Minister; Das Rätsel von Bangalor  
Rosalie fait du sabotage; Spreewaldmädel  
Tonaufnahmen Berglund  
Italianamerican: Santa Lucia Luntana, Movie Actor  
I pericoli del cinema / *Perils of the Pictures*
- 195 Ritratti / *Portraits*
- 201 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
- 206 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

Peter Bagrov	Otto Kylmäla
Aldo Bernardini	Leslie Anne Lewis
Ivo Blom	Antonello Mazzucco
Lenny Borger	Patrick McCarthy
Neil Brand	Annette Melville
Geoff Brown	Russell Merritt
Kevin Brownlow	Maud Nelissen
Günter A. Buchwald	Johan Nordström
Paolo Cherchi Usai	Natalia Noussinova
Ian Christie	Irela Núñez
Roland Cosandey	Jan Olsson
Daniela Currò	Maria Assunta Pimpinelli
Carl Davis	Touve R. Ratovondrahety
Jan Anders Diesen	David Robinson
Bryony Dixon	Ulrich Ruedel
Miguel A. Fidalgo	Clara Sánchez-Dehesa
Mark Fitz-Gerald	Scott Simmon
Oliver Hanley	Maria Luisa Sogaro
Rex Harsin	Kristin Thompson
Alexander Jacoby	Quentin Turnour
Anton Kaes	Jon Wengström
Sergei Kapterev	Caroline Yeager
J.B. Kaufman	Joshua Yumibe

## Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec

## Traduzioni / *Translations by*

Lenny Borger, Mark Brady, Paolo Cherchi Usai, Aurora De Leonibus, Sonia Dose, Andrea Filippi, Luca Giuliani, Piera Patat, David Robinson, Catherine A. Surowiec, Andrea Tessitore; Key Congressi, Trieste.

Copertina/Cover: *The Circus* © Roy Export S.A.S.

Sommario/Contents page: *Goldie Locks and the Three Bears* (Laugh-O-gram, 1922).

**Legenda – Credits:** *ad:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc. prod:* associate producer; *asst:* assistente/assistant; *bn, b&n =* bianco e nero; *b&w =* black and white; *col:* colore/colour; *co-prod:* co-produzione/co-production; *cost:* costumi/costumes; *des:* designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *dir:* director; *dir. prod:* direttore di produzione; *dir. tecn:* direzione tecnica; *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/narrator; *op:* operator; *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; *rec:* recordista/recording; *reg. son:* registrazione sonora; *ried:* riedizione; *rl:* rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario/screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec. eff:* special effects; *supv:* supervisione/supervisor; *supv. ed:* supervising editor; *supv. mont:* supervisione montaggio; *supv. tecn:* supervisione tecnica; *tech. dir:* technical director; *tech. supv:* technical supervisor; *v.c:* visto di censura.

L'anno indicato tra parentesi, nell'area del titolo, è, salvo errori, quello di edizione. / *The year indicated in parentheses on the title line is ordinarily that of the film's release.*

## Presentazione / Introduction

Siamo dunque arrivati alla trentesima edizione delle Giornate del Cinema Muto, un traguardo che certo non immaginavamo nel settembre del 1982 quando organizzammo una rassegna di tre giorni destinata a un piccolo gruppo di amici. La star di quella prima edizione era Max Linder e non è senza un pizzico di nostalgia che riportiamo quest'anno sullo schermo del Verdi alcuni dei comprimari di allora, da Cretinetti a Polidor a Charlot. Ammireremo quest'ultimo in *The Circus* con partitura orchestrale dal vivo e in due cortometraggi Mutual accompagnati dall'eccellente gruppo friulano degli SpilimBrass. Il film inaugurale sarà invece *Nuova Babilonia* di Kozintsev e Trauberg, con il restauro della geniale ma difficile partitura di Shostakovich, innalzata a nuove vette da Mark Fitz-Gerald, che dirigerà anche la musica del compositore per quello che doveva essere il finale del film. Concluderemo il festival con il maestoso accompagnamento che Carl Davis ha scritto per *The Wind* e che avevamo ascoltato per la prima volta a Pordenone nel 1986. Maud Nelissen proporrà il suo score per *Il cappotto* di Kozintsev e Trauberg, mentre Touve Ratovondrahety accompagnerà *El Dorado* di Marcel L'Herbier con una trascrizione per pianoforte della musica originale, raramente eseguita, di Marius-François Gaillard. Non mancherà "A colpi di note", l'ormai tradizionale appuntamento della domenica pomeriggio con le piccole orchestre delle scuole pordenonesi, mentre i nostri pianisti si produrranno nei consueti prodigi musicali quotidiani.

È questo un anno di spettacolari scoperte, a cominciare dal ritrovamento in Italia, dopo più di un secolo, di uno dei primi film a soggetto mai girati in Inghilterra (e nel mondo intero), *The Soldier's Courtship* di Robert Paul (1896), di cui finora si conoscevano solo pochi fotogrammi e un estratto di *flip-book*: alle Giornate lo vedremo praticamente intero nel meticoloso restauro della Cineteca Nazionale. Ma vedremo anche Greta Garbo baciare Lars Hansen (il co-protagonista di *The Wind*) in un breve frammento di *The Divine Woman*. E segnaliamo anche *Santarellina* di Mario Caserini, considerato il primo esempio di commedia sofisticata italiana. È stato trovato di recente anche un rullo imbibito con inquadrature "perdute" di *La grande ruota* di Kozintsev e Trauberg – un film che l'accanimento della censura e le ingiurie del tempo hanno ridotto di metà della lunghezza originale. Il caso vuole che l'unico provino sopravvissuto risalente al cinema muto sovietico sia quello per il ruolo femminile principale in *Nuova Babilonia*. La diciassettenne candidata, Raisa Garshnek, non ottenne la parte, ma ora, a 101 anni di età, è felice che il suo film di un minuto venga proiettato in prima assoluta sullo schermo del Verdi. Le Giornate hanno già presentato i *Laugh-O-grams* di Walt Disney, ma questa volta la serie è davvero integrale, in quanto comprende due titoli finora ritenuti perduti e un terzo di cui si ignorava persino il fatto che fosse stato realizzato. Altri grandi animatori ci saranno svelati grazie a due programmi dedicati ai pionieri dell'*anime* giapponese. Riscoperta dal Museo Nazionale del Cinema di Torino a cento anni dalla realizzazione e in una copia pressoché perfetta, la prima versione cinematografica di *David Copperfield* costituisce l'elemento centrale di un omaggio agli straordinari esiti ottenuti nei primi anni Dieci dalla Thanhouser Company (e rappresenta altresì un invitante anticipazione dell'omaggio che le Giornate dedicheranno l'anno prossimo al bicentenario dickensiano).

Il ritrovamento più acclamato sul piano internazionale è quello di *The White Shadow* di Graham Cutts: tre rulli superstiti sono stati identificati presso il New Zealand Film Archive, "rimpatriati" negli Stati Uniti (anche se in realtà si tratta di una produzione britannica) e restaurati a cura della National Film Preservation Foundation. Prima ancora di essere proiettato, questo film è stato definito un "Hitchcock riscoperto": allora ventitreenne esuberante cineasta vi collaborò come assistente alla regia, sceneggiatore e scenografo, dando, a quanto sembra, un contributo così rilevante che dopo il film successivo Cutts chiese che gli togliessero di torno quell'impiccione. L'intero festival attende con ansia la proiezione nella speranza di scorgere la mano del futuro maestro.

*Le Voyage dans la lune* di Georges Méliès non si può definire una novità, ma alle Giornate questo capolavoro potrà essere ammirato nella versione originale colorata a mano che è il risultato di un'operazione di restauro decennale condotta dalla Lobster Films e i cui sbalorditivi costi sono stati sostenuti, nelle ultime fasi, dalle fondazioni Gan e Technicolor. Non potevamo non invitare a parlarci del progetto da loro avviato e amorevolmente seguito, i fondatori della Lobster, Serge Bromberg e Eric Lange, che infatti terranno la Jonathan Dennis Memorial Lecture 2011.

E nella doppia ricorrenza della nostra trentesima edizione e del centocinquantenario anniversario dell'unità d'Italia, non potevamo non celebrare il cinema nazionale proponendo vecchie conferme e nuove scoperte, personalità a noi care, Francesca Bertini, Pina Menichelli, Febo Mari, Gigetta Morano, unitamente ad anonimi maestri dei primi anni della Cines.

La rassegna "Shostakovich & FEKS" indaga i rapporti tra l'abbondante produzione del compositore per il cinema e il gruppo di giovani stravaganti che nel 1922 fondarono la Fabbrica dell'attore eccentrico (FEKS) e che "da grandi" furono registi di fama internazionale, mentre "Kertész prima di Curtiz" presenta alcuni dei tanti titoli che il prolifico cineasta girò nella natia Ungheria e in Austria prima di emigrare diventando, con il nome di Michael Curtiz, un esponente di punta di Hollywood. La sezione sul cinema della Georgia sovietica continua quella dedicata l'anno scorso a Mikhail Kalatozov e al dimenticato Lev Push, di cui vedremo altri due lungometraggi da lui realizzati prima che la sua carriera fosse tragicamente stroncata dal regime stalinista. Con una dozzina di documentari commemoriamo la corsa internazionale al Polo Sud di un secolo fa, mentre tre eccezionali western – *The Lady of the Dugout*, *Mantrap* e *Salomy Jane* – saranno proiettati in omaggio al nuovo set di dvd della serie Treasures from American Film Archives curata dalla National Film Preservation Foundation e incentrata sul genere cinematografico americano per eccellenza.

Fra gli appuntamenti ormai fissi, la terza parte del "Canone rivisitato" e la quinta della Corrick Collection; i "Ritratti", costituiti da nuovi documentari su cineasti

dell'epoca del muto; e i "Muti del XXI secolo", in cui giovani cineasti contemporanei si cimentano con il linguaggio del cinema delle origini. Ricordiamo anche che la sezione "Riscoperte e restauri" include l'ultimo tassello del "progetto Steinhoff", *Das Spreewaldmädel*, e *The Canadian* di William Beaudine, il cui soggetto è analogo a quello di *The Wind*.

I nostri musicisti si esibiranno quotidianamente insieme ai due dotati pianisti scelti per le Pordenone Masterclasses, interessante e approfondito esercizio di interpretazione cinematografica. Il Collegium porta a Pordenone dodici nuovi giovani studiosi appassionati di cinema muto: a uno dei partecipanti all'edizione del 2010 sarà attribuito l'annuale premio della Banca Popolare FriulAdria; una speciale sessione sarà dedicata alla collezione Davide Turconi, rendendo così omaggio, nel centenario della nascita, al grande studioso e primo direttore delle Giornate.

Ogni anno auspichiamo di allestire un programma migliore del precedente e qualche volta ci riusciamo. Quest'anno possiamo dire con orgoglio che il festival non reca i segni delle restrizioni economiche inflitte alla cultura e questo è stato reso possibile anche dalla generosità dei nostri ospiti. Se affermiamo, senza sentirci imbarazzati, che l'edizione 2011 è notevole per la ricchezza e varietà delle sue proposte, è perché il merito non va a noi organizzatori, ma ai nostri indispensabili amici e sostenitori: gli archivi cinematografici di tutto il mondo che hanno condiviso con noi i frutti delle loro ricerche e i film stessi; accanto a loro, i curatori delle tante sezioni e gli autori dei contributi raccolti in questo catalogo. Fra gli archivi che da sempre collaborano col festival, ci corre l'obbligo di menzionare l'EYE Film Instituut Nederland, la cui collezione Jean Desmet è stata inserita nel programma "Memoria del mondo" dell'UNESCO. È la prima collezione cui viene attribuito questo riconoscimento: non a caso, appartengono alla Desmet molti dei film riscoperti dalle Giornate 2011. – LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON

*This year the Giornate del Cinema Muto achieves its 30th edition – a longevity that the first founders hardly anticipated in September 1982 when they organized a three-day event for a handful of friends. The star of that inaugural event was Max Linder, and this year's festival nostalgically brings back some of the supporting cast from 1982 – Cretinetti, Polidor, and Charles Chaplin, who will be seen both in a live orchestral production of The Circus and in a performance of two Mutual shorts accompanied by an outstanding Friulian ensemble, SpilimBrass.*

*The gala opening show is Kozintsev and Trauberg's New Babylon, with the restoration of Shostakovich's miraculous but problematic score brought to a new peak, and conducted by Mark Fitz-Gerald, who will also conduct the first concert performance of Shostakovich's score for the abandoned intended ending of the film. We close – nostalgically again – with a reprise of Carl Davis's majestic score to The Wind, first heard in Pordenone in 1986. Maud Nelissen will perform her quartet accompaniment to Kozintsev and Trauberg's The Overcoat. Touve Ratovondrahety will accompany Marcel L'Herbier's El Dorado with a piano transcription of its original and rarely-heard score by the young Marius-François Gaillard. Now a tradition, in Sunday afternoon's "Striking a New Note" the orchestras of Pordenone's schools provide original music for two comedy films. Our resident musicians, in consort with various now-familiar friends, will perform their habitual daily marvels.*

*This is an exceptional year for spectacular rediscoveries. Most sensational is the reappearance, after some 115 years, of one of Britain's (and one of the world's) first fiction films, Robert Paul's The Soldier's Courtship (1896). Known till now only from a few surviving frames and a "flip-book" extract, the film was found in the Cineteca Nazionale of Rome, and will be unveiled, almost complete and painstakingly restored, in the Giornate. We shall see Garbo kiss Lars Hanson (co-star of The Wind) in a brief fragment omitted from the release version of The Divine Woman. Several Italian rediscoveries include Mario Caserini's Santarellina, historically celebrated as Italy's first "sophisticated comedy" film. Newly discovered, too, is a tinted reel of "lost" shots from Kozintsev and Trauberg's The Devil's Wheel – a film reduced by censors and the ravages of time to only half its original length. The only known surviving screen test from Soviet silent cinema happens to be for the main role in New Babylon. The 17-year-old candidate, Raisa Garshnek, did not get the job, but at 101 is delighted that her one-minute film will be premiered in Pordenone. Walt Disney's first cartoon films, the Laugh-O-gram series, are shown more complete than ever before, including two titles till now thought lost, and one which was never even known to have existed. Other great animators, practically unknown to the West, are revealed in two programmes of pioneers of Japanese "Anime". Rediscovered in its centenary year by the Museo Nazionale del Cinema of Turin, in a near-pristine print, the earliest screen version of David Copperfield forms the centerpiece of a tribute to the exceptional achievements in narrative of the Thanouser Company in the early 1910s. (It also affords a promising "trailer" for next year's planned Giornate celebration of Dickens' bicentenary.)*

*Our most internationally publicized rediscovery has been the three surviving reels of Graham Cutts' The White Shadow, found in the New Zealand Film Archive and "repatriated" (though it is actually a British production) and restored by America's National Film Preservation Foundation. The film has been hailed – ahead of any screening – as a "Hitchcock" rediscovery, since the enthusiastic 23-year-old worked as assistant director, co-writer, and designer on the film, generally, it seems, contributing so much that after one more film Cutts asked to be relieved of such a busybody. The whole festival will wait with apprehension for the chance to spot the hand of the future master.*

*Hardly a new discovery, Georges Méliès' Le Voyage dans la lune is seen as never before, in the original hand-coloured print whose restoration has been an unprecedentedly costly, ten-year operation, funded in the later stages by the Groupama Gan and Technicolor Foundations. Serge Bromberg and Eric Lange, the creators of Lobster Films, who initiated and saw the project through, will jointly give this year's Jonathan Dennis Memorial Lecture.*

*Our main programme series are varied. It was irresistible to celebrate Italy in our 30th edition and on the 150th anniversary of the nation's unification: the result is a*

rather random selection of old friends and new discoveries, focused on some favourite personalities – Bertini, Menichelli, Mari, Gigetta Morano – but also celebrating some of the anonymous masters of Cines' early years. "Shostakovich and FEKS" emphasizes the links between the composer's massive output for cinema and the crazy youths who in 1922 established the Factory of the Eccentric Actor (FEKS) and "grew up" to be directors of great international distinction. "Kertész before Curtiz" is a small selection of the prolific output of the director in his native Hungary and in Austria before his emigration, to become Michael Curtiz, one of Hollywood's most durable star directors. Following on last year's discovery of Mikhail Kalatozov and the hitherto forgotten Lev Push, we have a further selection of films from Soviet Georgia, including two titles which complete our survey of the tragically curtailed oeuvre of Push. Three documentary programmes commemorate the international race to the South Pole in 1910-12. Three exceptional westerns – The Lady of the Dugout, Mantrap, and Salomy Jane – are screened in tribute to a new DVD set in the "Treasures from American Film Archives" series, produced by the National Film Preservation Foundation.

Regular features are the third annual selection of "The Canon Revisited"; "Rediscoveries and Restorations", which include Das Spreewaldmädel, the latest addition to the Steinhoff Project, and William Beaudine's The Canadian, shown for its story similarities to The Wind; "Portraits", with new documentaries about silent filmmakers; and "21st Century Silents", showing young contemporary filmmakers grappling in different ways with the idiom of silent cinema.

Our resident musicians will work daily with two 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. A special Collegium presentation is devoted to the Turconi Project, so incidentally serving as a tribute to a great historian and the Giornate's long-time director, Davide Turconi.

Every year we hope to create our best programme ever, and sometimes we succeed. This year we are certainly proud of a festival which we are confident shows no symptoms of the current inevitable and universal economic restraints on culture: and for this we owe great gratitude to our guests who willingly and generously share some of the cost, whether as patrons, or in understanding the need for higher accreditation charges. If we say that our 30th edition is remarkable in its richness and range, we do so without embarrassment or boasting, since the credit is due not to us, the Giornate team, but primarily to our friends and essential supporters, those international film archives who have generously given their time, research, and films to make the festival possible, and those who have dedicated themselves to curating the different sections and contributing to the writing of this catalogue. Among our archival supporters we must this year mention especially the EYE Film Institute of Amsterdam, whose Jean Desmet Collection was this year inscribed on UNESCO's "Memory of the World" Register – the first individual collection to be so recognized: guests will notice many new Desmet discoveries this year. – DAVID ROBINSON, LIVIO JACOB

## 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 2011 sono / *This year's recipients are*

### **NATIONAL FILM PRESERVATION FOUNDATION THE NEW ZEALAND FILM ARCHIVE**

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

2010 André Gaudreault & Riccardo Redi  
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès  
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC  
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz  
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni  
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian  
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning  
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig  
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni  
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy  
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low  
1999 Gösta Werner & Arte  
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty  
1997 John & William Barnes & Lobster Films  
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata  
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen  
1994 David Francis & Naum Kleiman  
1993 Jonathan Dennis & David Shepard  
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli  
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum  
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz  
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo  
1988 Raymond Borde & George C. Pratt  
1987 Harold Brown & William K. Everson  
1986 Kevin Brownlow & David Gill

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

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

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

## THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2011

I conferenzieri di quest'anno saranno inevitabilmente due, trattandosi dei co-fondatori, nel 1985, della Lobster Films, Serge Bromberg e Eric Lange, che all'epoca avevano rispettivamente 24 e 22 anni. L'iniziativa era nata dalla loro passione per i film storici, in particolare per quelli muti, e dall'innata predisposizione alla ricerca dei film perduti in ogni angolo del mondo; e, prima di tutto, per favorire la loro divulgazione. Non è certo un segreto che agli inizi i due erano guardati con sospetto dagli archivisti di professione, che non riuscivano a capire come qualcuno potesse, per puro amore ed entusiasmo, fare lo stesso lavoro per cui loro erano pagati e che spesso non veniva svolto con altrettanta energia. Il tempo e i risultati hanno fugato ogni pregiudizio: la Lobster, con la sua collezione di 100.000 rulli, è oggi riconosciuta come uno dei più importanti archivi privati d'Europa, e gli archivisti di ogni parte del mondo apprezzano la loro collaborazione e traggono ispirazione dai loro successi. Le loro riscoperte sono innumerevoli, e hanno spesso del miracoloso. Ma Bromberg e Lange si attivano per disseminarle ovunque, rivitalizzando la conoscenza dei film muti e il piacere della loro visione. Il poliedrico Blomberg ha portato in giro per il mondo una tournée di concerti per piano correlati a proiezioni dal titolo "Retour de flamme", oltre ad essere, a partire dal 1999, direttore del Festival Internazionale dell'Animazione di Annecy. Nel 2010, il suo film *L'Enfer d'Henry-Georges Clouzot* ha vinto il César come migliore documentario ed è stato selezionato nel concorso ufficiale di Cannes 2009. Lange è anche un grande esperto e collezionista di tecnologia visiva del pre-cinema.

La Lobster ha fondato il sito web europeo plurilingue Europa Film Treasures, una piattaforma internet che illustra i restauri dei principali archivi cinematografici europei. Nel 1997, la Lobster Films ha ricevuto a Pordenone il premio Jean Mitry.

La loro conferenza si concentrerà sul memorabile e davvero senza precedenti nuovo restauro della versione colorata di *Le voyage dans la lune* di Méliès.

I due hanno scritto: "*Le voyage dans la lune* che riscoprirete quest'anno a Pordenone nella sua versione originale colorata a mano, è uno dei più complessi, ambiziosi, costosi, irrealizzabili e folli restauri di tutti i tempi. Ma un film di questo valore se lo meritava ampiamente.

Le avventure del film vanno dalla sua produzione nel 1902, quando si rivelò uno dei primi blockbuster del cinema, alla sua resurrezione tecnica del 2011, basata su una copia quasi completamente decomposta. Un lavoro di squadra durato 11 anni, durante i quali istituzioni pubbliche, archivi ufficiali, la famiglia del cineasta, collezionisti, fondazioni, tecnici, musicisti e molti altri hanno unito le loro forze per far rivivere questi 14 minuti di film: il Santo Graal del cinema. Da Montreuil a Cannes, da Barcellona a Hollywood, da Bois d'Arcy ad Amsterdam, vi racconteremo la sua storia e cercheremo di dare una risposta ai molti misteri che ancora lo circondano.

Questa conferenza sarà anche la prima occasione per noi di parlare a due voci della Lobster Films, di come abbiamo iniziato nel 1985, e di come, anno dopo anno, qua a Pordenone abbiamo imparato il nostro mestiere, incontrato tanti amici, e siamo diventati uno dei più importanti crostacei (il nostro nome significa infatti "aragosta") nella storia del restauro cinematografico".

*This year's lecturers inevitably form a duo, as the co-founders, in 1985, of Lobster Films. Serge Bromberg was then 24 years old, Eric Lange 22. From the start they were impelled by a passion for historic films, especially silent, and by the mission to seek out lost films anywhere in the world; and more than that, to make them known. It is no secret that in the beginning they were often regarded with suspicion by professional archivists, who could not comprehend why people would, out of pure love and enthusiasm, do the job that they were themselves paid to do, not always with such energy. Time and achievement cured that: Lobster, with a collection of upwards of 100,000 reels, is now recognized as one of the foremost private archives in Europe, and archives everywhere value their collaboration and are inspired by their achievement. Their discoveries have been countless and often apparently miraculous. But they are equally passionate about disseminating them, in raising consciousness of*

*silent films, and the pleasure they can still give. The multi-talented Bromberg has performed his film-piano concerts, "Retour de flamme" throughout the world. He has been artistic director of the Annecy International Festival of Animation since 1999; and his film L'Enfer d'Henri-Georges Clouzot took the 2010 César for Best Documentary and was selected for the official competition in Cannes 2009. Lange is also an authority and collector of pre-cinema visual technology.*

*Lobster is the founder of the European multilingual website Europa Film Treasures, the Internet platform which shows restorations from the major European film archives. Lobster Films were awarded Pordenone's Jean Mitry Prize in 1997.*

*Their lecture will concentrate on their historic and unprecedented new restoration of the colour version of Georges Méliès' Le Voyage dans la lune. They write: "A Trip to the Moon, which you will discover this year in Pordenone in its original hand-coloured version, is one of the most complex, ambitious, expensive, impossible and crazy restorations ever. But a film of this merit wholly deserved it.*

*"The adventures of the film go from its production in 1902, as one of the first blockbusters of cinema, to its technical resurrection in 2011, based on an almost totally decomposed print.*

*"A relay race, in which institutions, official archives, the filmmaker's family, collectors, foundations, technicians, musicians, and many more, joined forces during 11 years to revive 14 minutes of film, the Holy Grail of cinema. From Montreuil to Cannes, from Barcelona to Hollywood, from Bois d'Arcy to Amsterdam, we're going to tell you the story and try to answer many of its unanswered mysteries.*

*"This lecture will also be the occasion for us to speak for the first time together about Lobster Films, how we started in 1985, and how year by year in Pordenone, we have learned our trade, met so many friends, and become one of the most important crustacea in the story of film restoration."*

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), Sir Jeremy Isaacs (2010).

# The 2011 Pordenone Masterclasses

Giunte alla nona 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 **Nicole Thomas Zyczynski** e **Andreas Benz**. Nicole Zyczynski è canadese, ma attualmente vive in Francia e già l'anno scorso ha seguito le Giornate. Suona l'organo, il piano, la fisarmonica e l'hurdy-gurdy, canta e ha un particolare interesse per la musica celtica. Ha collaborato con Donald Sosin, partecipando tra l'altro alla proiezione fiume di *Fantômas*, l'anno scorso a Yale, dove si è esibita suonando due tastiere e l'hurdy-gurdy. Andreas Benz insegna musica in una scuola di Heilbronn, nel sud della Germania, ma le sue tante attività collaterali includono quella di pianista e organista accompagnatore di film. Il pubblico di Pordenone lo conosce già: nel 2008 ha accompagnato tre film Biograph di Griffith fino ad allora invisibili e facenti parte della sua collezione di 8 mm.

**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 ninth 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 **Nicole Thomas Zyczynski** and **Andreas Benz**. Nicole Zyczynski is Canadian, currently resident in France, and last year attended the Giornate as an independent guest. She plays organ, piano, accordion, and hurdy-gurdy, is also a singer, and has a special interest in Celtic music. She has worked with Donald Sosin, including a marathon Yale performance of *Fantômas* last year, on two keyboards and hurdy-gurdy. Andreas Benz is music teacher in a school in Heilbronn, South Germany, but his wide outside musical activities include frequent film accompaniments both on piano and organ. He is already known to Pordenone audiences: in 2008 he accompanied three previously unviewable Griffith Biograph films, which he had found in his own 8mm collection.*

**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 tengono 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.*

# Collegium 2011

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

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

*In its 13th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited “scholarship” collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium’s aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema, and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world’s best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students’ curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.*

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

Il programma dei dialoghi 2011 è il seguente / *The public programme for the 2011 Collegium Dialogues is:*

**Domenica/Sunday 2**

Shostakovich & FEKS

**Lunedì/Monday 3**

**12:00, Teatro Verdi:** Sessione speciale / *Special Collegium Session*

Il progetto della collezione di fotogrammi Davide Turconi / *The Davide Turconi Frame Collection Project*

**Lunedì/Monday 3**

**13:00:** Kevin Brownlow: *Napoléon* - Il restauro di una vita / *A Lifetime Restoration*

- Martedì/Tuesday 4** Il restauro: lo stato dell'arte, con particolare riferimento a *The Soldier's Courtship* (1896), *Das Rätsel von Bangalor* (1918), *La serpe* (1920) / *Restoration: The State of the Art. With special reference to The Soldier's Courtship* (1896), *Das Rätsel von Bangalor* (1918), *La serpe* (1920)
- Mercoledì/Wednesday 5** "Memoria del mondo": L'iscrizione della collezione Desmet al patrimonio dell'UNESCO / *"Memory of the World": The UNESCO Heritage Inscription of the Desmet Collection*
- Giovedì/Thursday 6** "Teatro e cinema", con particolare riferimento a Griffith e Thanouser / *"Theatre into Film", with special reference to Griffith and Thanouser*
- Venerdì/Friday 7** "I migranti di Hollywood", Kertész/Curtiz e gli altri / *Hollywood Migrants: Kertész/Curtiz and others*

I DIALOGHI SI TENGONO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL VENERDÌ, ALLE ORE 13:00, PRESSO L'AUDITORIUM DELLA REGIONE. 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. THE SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE REGIONAL AUDITORIUM.*

# La collezione Davide Turconi: fotogrammi di film in nitrato

## *The Davide Turconi Collection of Nitrate Film Frames (1897-1944)*

Siamo lieti di presentare alle Giornate un nuovo sito internet – [www.progettoturconi.it](http://www.progettoturconi.it) – dedicato ai fotogrammi di film in nitrato raccolti dallo storico del cinema Davide Turconi (1911-2005), provenienti dalla collezione del gesuita svizzero Josef Joye e da altre fonti non identificate. Quasi tutti i fotogrammi (circa 23.500 in tutto, per lo più in frammenti di due o tre fotogrammi a 35mm) sono tratti da film delle origini (dal 1897 circa al 1915). Ci sono tuttavia frammenti di film realizzati in epoca successiva: il più recente è datato 1944.

La banca dati del Progetto Turconi è il coronamento di dodici anni di lavoro (2000-2011). Essa costituisce la più ampia raccolta di fotogrammi da film delle origini finora disponibile alla ricerca, e un prezioso strumento di lavoro per studiosi, archivisti, restauratori di film. La maggior parte dei fotogrammi originali è attualmente conservata presso la George Eastman House di Rochester, New York; numerosi frammenti si trovano in altre istituzioni partecipanti al progetto. Tutti i fotogrammi finora reperiti sono qui riprodotti per la prima volta in una singola banca dati. In ricordo di Davide Turconi e della sua generosità nel condividere il frutto delle proprie ricerche, l'intera collezione è consultabile gratuitamente su internet dietro iniziativa delle Giornate del Cinema Muto e della Cineteca del Friuli.

### **Davide Turconi**

Davide Turconi (17 gennaio 1911–27 gennaio 2005) è considerato uno dei padri fondatori della storiografia del cinema in Italia. La sua passione per il cinema muto americano è all'origine di un'importante biografia su Mack Sennett (*Mack Sennett, il "re delle comiche"*, 1961, tradotta in francese per la serie "Cinéma d'aujourd'hui" edita da Seghers nel 1966) che gli diede reputazione internazionale. Dopo aver curato retrospettive su Sennett (1961) e Buster Keaton (1963) alla Biennale di Venezia, Turconi fu tra i fondatori nel 1964 dell'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, una delle prime organizzazioni del genere a livello mondiale. Sei anni dopo istituì gli Incontri Cinematografici di Grado (1970-1972), un breve ma influente esperimento di festival interamente dedicato alla riscoperta e alla promozione del cinema muto.

L'incontro di Turconi con il collezionista palestinese Angelo R. Humouda e con la neonata Cinepopolare (istituita nel 1977 e ribattezzata Cineteca del Friuli cinque anni dopo) portò a sviluppare l'esperienza di Grado con la creazione nel 1982 delle Giornate del Cinema Muto, di cui Turconi fu dapprima direttore e poi presidente onorario. La sua collaborazione con il prelato svizzero Stefan Bamberger costituì un fattore decisivo per la riscoperta della Collezione Josef Joye, oggi ritenuta una delle fonti più importanti per lo studio del cinema delle origini.

In un'epoca in cui l'accesso alle fonti di informazione sulla storia del cinema era tutt'altro che facile, Turconi realizzò inoltre una serie di imponenti raccolte bibliografiche sull'argomento. La sua nota autobiografica "Ricordi di un bibliofilo e storico del cinema" (ora disponibile su Internet, [www-3.unipv.it/cinema/extra/turconibibliofilo.htm](http://www-3.unipv.it/cinema/extra/turconibibliofilo.htm)) è apparsa per la prima volta in *Bollettino per Biblioteche* (Amministrazione Provinciale di Pavia / Assessorato alla Cultura), no. 36, dicembre 1991, pp. 47–53.

### **La collezione**

Davide Turconi ha raccolto i fotogrammi durante l'esame di una vasta collezione di film appartenuti al gesuita svizzero Josef-Alexis Joye (1852-1919), da lui acquistata – insieme a numerose lastre per lanterna magica – durante i primi anni del Novecento nei mercati dell'usato a Basilea e in Germania. I film erano proiettati da Joye nella propria parrocchia, a scopo educativo e religioso. Alla partenza di Joye da Basilea nel 1911, i film rimasero in custodia dell'istituzione da lui fondata – il Borromäum – e altri titoli furono in seguito aggiunti alla collezione. Secondo una stima (non verificata) la Collezione Joye comprenderebbe circa 1540 titoli, per lo più prodotti fra il 1908 e il 1912. Un primo inventario fu compilato nel 1942; un altro, più dettagliato, risale al periodo 1960-1963. Nel 1958 le pellicole furono trasferite a Zurigo, in locali più adeguati, ed è lì che Turconi fece il suo primo incontro con la collezione.

Turconi si rese presto conto che molte pellicole si stavano deteriorando a causa della decomposizione chimica dei supporti in nitrato. Si affrettò a prendere accordi in Italia per l'immediata duplicazione di alcuni titoli italiani su pellicola non infiammabile, e si rivolse a diverse cineteche nel tentativo di preservare il resto della collezione. Uno sforzo così imponente era tuttavia al di là delle possibilità di qualsiasi archivio a lui noto; non sapendo che altro fare, Turconi fece allora ricorso a estremi rimedi, tagliando brevi frammenti di pellicola da ogni copia e suddividendoli in buste con tutte le informazioni filmografiche a lui disponibili; così facendo, Turconi sperava di far sopravvivere almeno una traccia di reperti che sembravano condannati a scomparire per sempre.

Fortuna vuole che molte pellicole siano però sopravvissute. Nel 1976, su iniziativa del cineasta britannico David Mingay, tutto ciò che rimaneva della Collezione Joye fu tratto in salvo da David Francis, allora a capo del National Film Archive presso il British Film Institute di Londra. Al momento attuale, 1158 titoli risultano conservati in originale o in copia presso il National Archive del British Film Institute (per ulteriori informazioni sulla storia della collezione, si veda il volume di Roland Cosandey, *Welcome Home, Joye! Film um 1910: Aus der Sammlung Joseph Joye* (Basel: Stroemfeld Verlag, 1993 [KINtop Schriften 1]) e il saggio di Joshua

Yumibe "From Switzerland to Italy and All Around the World: The Josef Joye and Davide Turconi Collections", in Richard Abel, Giorgio Bertellini e Rob King (a cura di), *Early Cinema and the "National"* [Bloomington / New Barnet, UK: Indiana University Press / John Libbey, 2008], pp. 321-331).

Nel corso degli anni Turconi ha fatto dono di gran parte della propria collezione di fotogrammi in nitrato a Paolo Cherchi Usai e alla Cineteca del Friuli; i rimanenti esemplari furono affidati all'Assessorato alla Cultura della Provincia di Pavia (poi passati in gestione all'Università di Pavia), alla Cineteca di Bologna e agli storici del cinema Aldo Bernardini e Riccardo Redi. Nel 2004, Cherchi Usai ha a sua volta offerto i suoi fotogrammi alla George Eastman House allo scopo di rendere accessibile a tutti questa preziosa collezione e di favorire la salvaguardia dei reperti in speciali contenitori e in locali climatizzati. Il suo esempio è stato seguito nel 2010 da Bernardini, Redi e dalla Cineteca del Friuli. La maggior parte della collezione è dunque conservata presso la George Eastman House; il fondo di Pavia è attualmente depositato presso il laboratorio La Camera Ottica (Università di Udine); quello bolognese si trova presso la locale Cineteca. Entrambe le istituzioni hanno contribuito al progetto con riproduzioni digitali dei fotogrammi.

L'idea di salvaguardare tutti i fotogrammi della Collezione Davide Turconi e di metterli a disposizione del pubblico attraverso un'apposita banca dati è stata concepita nel 2000 dalle Giornate del Cinema Muto e dalla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation presso la George Eastman House. Patricia De Filippi, responsabile dei restauri alla Cinemateca Brasileira di São Paulo e a quell'epoca studente della Selznick School, iniziò a studiare i criteri tecnici e archivistici necessari alla conservazione dei fotogrammi originali e alla loro sistematica riproduzione in formato digitale. Da allora, numerosi studenti della Selznick School hanno contribuito al progetto nel corso del rispettivo periodo di formazione alla George Eastman House. Nel 2003 lo statunitense Joshua Yumibe, già candidato a un programma di dottorato in storia del cinema presso la University of Chicago e poi docente alla University of St. Andrews in Scozia, ha affiancato Paolo Cherchi Usai nel coordinamento del progetto.

### **La banca dati**

Ogni frammento della Collezione Turconi è riprodotto in una foto a bassa definizione. A ciascun fotogramma è assegnata una serie di dati filmografici, tecnici e archivistici sul relativo film. Le informazioni sui fotogrammi possono essere reperite sia mediante ricerca semplice (ad esempio il titolo del film) o multipla (ad esempio, titolo, società di produzione, tecnica di colorazione).

### **I colori del nitrato**

Si è fatto ogni ragionevole sforzo per riprodurre i colori dei fotogrammi originali con la massima fedeltà. Va però tenuto conto che le scansioni digitali sono state effettuate nel corso di molti anni, da persone diverse e con diverse apparecchiature, e che non è perciò possibile garantire una perfetta uniformità cromatica fra tutte le riproduzioni. Ciò è soprattutto evidente nei titoli in cui diversi fotogrammi di una stessa inquadratura presentano lievi differenze nei colori. Si ricordi inoltre che le scansioni mostrano i fotogrammi come se fossero visti su un tavolo luminoso, e che i colori sarebbero relativamente diversi se proiettati su uno schermo cinematografico. C'è infine da considerare che la calibrazione dei colori varia da uno schermo di computer all'altro. Per evidenti motivi pratici, l'elenco dei colori indicizzati nella banca dati è limitato a poche variabili di base. Per le stesse ragioni, alcuni colori (ad esempio, "arancio" e "ambra") sono stati incorporati sotto la stessa voce. La terminologia e la definizione dei colori sono dunque puramente indicative. Qualora sia necessaria un'analisi cromatica più dettagliata, si raccomanda vivamente di consultare i fotogrammi originali presso le istituzioni che li detengono.

### **Riproduzioni e accesso agli originali**

La fonte archivistica di ciascun frammento è segnalata accanto ai dati tecnici e filmografici. Per ottenere una riproduzione ad alta definizione o se si desidera consultare l'originale è necessario contattare direttamente l'ente che ne è proprietario:

- George Eastman House: [stills@geh.org](mailto:stills@geh.org)
- University of Pavia: [bib.petrarca@unipv.it](mailto:bib.petrarca@unipv.it)
- Cineteca di Bologna: [cinetecaarchiviofotografico@comune.bologna.it](mailto:cinetecaarchiviofotografico@comune.bologna.it)

Va notato che le Giornate del Cinema Muto e la Cineteca del Friuli non svolgono alcun servizio di riproduzione e accesso per i fotogrammi della Collezione Turconi appartenenti ad altre istituzioni.

### **Correzioni**

È inevitabile che un repertorio di dimensioni così imponenti sia costantemente "in costruzione". Molti fotogrammi sono ancora da identificare; non mancano le lacune, gli errori e le imprecisioni da correggere. Potete aiutarci inserendo i vostri suggerimenti sul tasto "correzione" collocato in ogni pagina di questo sito. Le vostre osservazioni saranno valutate e, se necessario, incluse nella banca dati.

Se anche voi possedete fotogrammi provenienti dalla collezione di Davide Turconi, non esitate a scriverci all'indirizzo e-mail [turconi.collection@gmail.com](mailto:turconi.collection@gmail.com). Saremo lieti di includere le riproduzioni dei vostri fotogrammi nella banca dati, rendendola così ancora più completa e utile.

PAOLO CHERCHI USAI & JOSHUA YUMIBE

*We are proud to present at the Giornate del Cinema Muto a new internet database – [www.progettoturconi.it](http://www.progettoturconi.it) – dedicated to the 35mm nitrate film frame clippings collected by Italian film historian Davide Turconi (1911-2005) from the Josef Joye Collection in Switzerland and from other unidentified sources. The collection consists of approximately 23,500 clippings in total (usually 2-3 frames each). The vast majority of the frames cover the early years of cinema (from ca. 1897 to 1915); however, some items in the collection represent films produced as late as 1944.*

*The Turconi Collection Database is the result of 12 years of ongoing work (2000-2011). The database is the largest of its kind currently available and provides a unique tool for film scholars, archivists, and curators. Scans of the frames are represented here in a single digital repository. Most of the original frames are now preserved at George Eastman House in Rochester, New York; smaller groups of frames are held by other institutions. As a tribute to Turconi's belief that knowledge is a treasure to be shared, the Turconi Database is being made available for free online with the financial support of Le Giornate del Cinema Muto and the Cineteca del Friuli.*

### ***Davide Turconi***

*Film historian Davide Turconi (17 January 1911–27 January 2005) is regarded as one of the founding fathers of cinema studies in Italy. A specialist in American silent cinema, he achieved an international reputation with a groundbreaking monograph on Mack Sennett (Mack Sennett, il “re delle comiche”, 1961), translated into French in the “Cinéma d’aujourd’hui” series by Seghers (1966). After curating programs on Sennett (1961) and Buster Keaton (1963) at the Venice Film Festival, he established in 1964 the Italian Association for Studies in the History of Cinema, one of the first organizations of its kind worldwide. Six years later he founded the Incontri Cinematografici di Grado (1970-1972), a short-lived but influential attempt to develop a festival entirely focused on the rediscovery and promotion of the silent film heritage.*

*Turconi's encounter with a Palestinian-born film collector, Angelo R. Humouda, and with the newly founded Cinepopolare in 1977 (renamed in 1982 as La Cineteca del Friuli) sparked the idea of a follow-up to the Grado festival, Le Giornate del Cinema Muto, of which he was the first Director and then Honorary President until his death. His collaboration with the Swiss priest Stefan Bamberger sparked the rediscovery of the Josef Joye Collection, now considered one of the major sources for research on early cinema.*

*At a time when research tools were not widely available to scholars, Turconi authored a number of bibliographies on the history of cinema. His autobiographical memoir, “Ricordi di un bibliofilo e storico del cinema” (now available on the Internet at [www-3.unipv.it/cinema/extra/turconibibliofilo.htm](http://www-3.unipv.it/cinema/extra/turconibibliofilo.htm)), was originally published in Bollettino per Biblioteche (Amministrazione Provinciale di Pavia / Assessorato alla Cultura), no. 36, December 1991, pp. 47-53.*

### ***History of the Collection***

*In the 1960s, Davide Turconi culled the bulk of the film frames from the Joye Collection. Jesuit Abbé Josef-Alexis Joye (1852-1919) had collected a wide variety of international films and lantern slides over a number of years from the second-hand market around Basel, Switzerland, and in Germany, and used them for educational and religious purposes within his parish in the early 1900s. After Joye left Basel in 1911, the films remained at the charitable institution he founded there, the Borromäum, and some titles were added after his departure. According to a yet-unverified estimate, there were approximately 1,540 prints in the collection, most of which were produced between 1908 and 1912. A first inventory was made in 1942; a second, more detailed catalogue was compiled in the early 1960s. In 1958 the films were moved to more appropriate storage facilities in Zurich, which is where Turconi encountered them.*

*Upon inspection, Turconi found many of the prints to be in advanced stages of decomposition. He arranged for some of the Italian films to be duplicated on safety film stock in Italy, and approached a number of other archives to preserve the rest of the collection. However, given the expenses involved with such a large number of prints, no institution could undertake such a project at the time. Finding no means of saving the collection as a whole, Turconi resorted to a desperate step: he cut frames from the films and carefully organized them in envelopes by title and date (when identifiable) in order to preserve in fragments what he feared would soon disappear. Fortunately, many of the remaining prints did survive, and in 1976 – at the instigation of British filmmaker David Mingay – the remainder of the Joye Collection was rescued by David Francis, then Curator of the National Film Archive at the British Film Institute in London (at the present time, 1,158 titles are reported to survive in some form at the BFI National Archive). Further information on the history of the collection can be found in Roland Cosandey, Welcome Home, Joye! Film um 1910: Aus der Sammlung Joseph Joye (Basel: Stroemfeld Verlag, 1993 [KINtop Schriften 1]), and in Joshua Yumibe's essay, “From Switzerland to Italy and All Around the World: The Josef Joye and Davide Turconi Collections”, in Richard Abel, Giorgio Bertellini, and Rob King (eds.), Early Cinema and the “National” (Bloomington / New Barnet, UK: Indiana University Press / John Libbey, 2008), pp. 321-331.*

*Over the years, Turconi donated the bulk of his collection of frames to Paolo Cherchi Usai and to the Cineteca del Friuli; smaller batches were also given to the Province of Pavia, the Cineteca di Bologna, and the film historians Aldo Bernardini and Riccardo Redi. In 2004, Cherchi Usai offered his frames to George Eastman House, where they could be properly safeguarded and made available to all; his example was followed in 2010 by Bernardini and Redi, and by the Cineteca del Friuli. The original frames in Pavia and Bologna are held, respectively, by the laboratory La Camera Ottica at the University of Udine (upon arrangement with the University of Pavia, custodian of the frames on behalf of the Province of Pavia) and the Cineteca di Bologna; both institutions have made digital copies available for the Turconi Collection Database.*

*This project was initiated in 2000 by the Giornate del Cinema Muto and the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House. Patricia De Filippi (then at the Selznick School from the Cinemateca Brasileira in São Paulo) established the initial technical and curatorial parameters for the long-term conservation of the collection and for the organization of the database. Since then, many other Selznick students have contributed to the project in the course of their training program at George Eastman House. In 2003, Joshua Yumibe (then a Ph.D. candidate at the University of Chicago, now a Lecturer at the University of St. Andrews, in Scotland) took over the management of the project in collaboration with Paolo Cherchi Usai.*

### **The database**

*Each entry in the database includes a low-resolution reproduction of a film fragment from the Davide Turconi Collection. Additional information on the identity of the film and its technical features has been added when possible. Film fragments in the database can be searched in a variety of ways: by the title of the film from which they came (if known), by year, by production company, by nation, by coloring process, and so forth.*

### **The color of nitrate**

*We have endeavored to reproduce the colors of the original frames as accurately as possible. It should be kept in mind, however, that the frames have been scanned over several years, by different people, and with different pieces of equipment, thus making it impossible to achieve a perfect uniformity in color grading. This is particularly noticeable in some titles where multiple frames belonging to the same shot may be slightly different from each other in terms of color balance. Also, the scans are meant to suggest how the frames appear on a light table, and it is worth remembering that the colors would have looked relatively different when projected. Relatedly, the colors will vary depending on the calibration of your monitor. For practical purposes, colors listed in the database have been reduced to a limited range of fields. For the same reasons, some colors (for instance, “orange” and “amber”) have been merged into a single field. Color assessment and definition should therefore be considered as approximate. In the event that a more accurate analysis is required, a direct examination of the original frames is strongly recommended.*

### **Access to the collection**

*Each nitrate film fragment is identified by the institution currently holding the original item. Its owner should be contacted directly at one of the following addresses in order to consult the originals or request reproductions in a higher resolution:*

- George Eastman House: [stills@geh.org](mailto:stills@geh.org)*
- University of Pavia: [bib.petrarca@unipv.it](mailto:bib.petrarca@unipv.it)*
- Cineteca di Bologna: [cinetecaarchiviofotografico@comune.bologna.it](mailto:cinetecaarchiviofotografico@comune.bologna.it)*

*Please note that the Giornate del Cinema Muto and the Cineteca del Friuli are not responsible for handling requests or obtaining permissions for access to the Turconi Collection.*

### **Corrections to the database**

*A database of this magnitude is necessarily a work in progress. Many items are still awaiting identification, and errors or ambiguities may be found in the information provided for the entries. You can help us by clicking the “corrections” link located at the top of each page. If appropriate, your notes and comments will be included in the database.*

*If you own other nitrate film frames received from Davide Turconi, please contact us at [turconi.collection@gmail.com](mailto:turconi.collection@gmail.com). With your agreement, we will do our best to include a reproduction of each item in the database.*

*PAOLO CHERCHI USAI & JOSHUA YUMIBE*

*La Collezione Davide Turconi / The Davide Turconi Collection. Un progetto a cura di / A project by Paolo Cherchi Usai e/and Joshua Yumibe. Enti promotori / Presented by Le Giornate del Cinema Muto; La Cineteca del Friuli; The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House. Con la collaborazione di / with the collaboration of Laboratorio La Camera Ottica, Università di Udine; Provincia di Pavia; Università di Pavia; Cineteca di Bologna. Comitato scientifico / Editorial Committee: Paolo Cherchi Usai, Livio Jacob, David Robinson, Joshua Yumibe. Coordinamento / Project Managers: Dianna Ford, Sara Levavy, Nancy Kauffman. Assistenti al progetto / Research Assistants: Daniela Currò, Patricia De Filippi, Alicia Marie Fletcher, Marissa Haddock, James Layton, Mason Rader, Ulrich Ruedel, Inés Téran. Responsabile tecnico / Webpage Coordinator: Andrea Tessitore. Ringraziamenti / Thanks to: Roland Cosandey, Bryony Dixon, Livio Gervasio, Anna Fiaccarini, Gian Luca Farinelli, Fabrizio Fiaschini, Rosaria Gioia, Anthony L'Abbate, Mariann Lewinsky Sträuli, Patrick Loughney, David Mingay, Antonio Sacchi, Jeffrey L. Stoiber, Edward E. Stratmann, Yuri Tsivian, Simone Venturini, Caroline Yeager; Haghefilm Foundation, Amsterdam; University of St. Andrews; University of Chicago; Oakland University.*



*Novyi Vavilon* (Nuova Babilonia/New Babylon), Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg, 1929.



I creatori di *Nuova Babilonia*:  
*The creators of New Babylon*:  
Grigori Kozintsev, Andrei Moskvin,  
Dmitri Shostakovich, Leonid Trauberg.  
(Theodore van Houten)

## Eventi musicali / Musical Events

SERATA INAUGURALE / OPENING NIGHT

SHOSTAKOVICH & FEKS

**NOVYI VAVILON** [Nuova Babilonia / New Babylon] (Sovkino, USSR 1929)

*Regia/dir., scen:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Sergei Gerasimov, Sergei Bartenev; *mus:* Dmitri Shostakovich; *cast:* Yelena Kuzmina (Louise Poirier, la commessa/*the shop-girl*), Pyotr Sobolievsky (Ivan [Jean], il soldato/*the soldier*), David Gutman (il proprietario del Nuova Babilonia/*proprietor of New Babylon*), Sofia Magarill (attrice/*actress*), Arnold Arnold (deputato/*the deputy*), Sergei Gerasimov (Lutreau, il giornalista/*the journalist*), Andrei Kostrichkin (commesso/*head salesman*), Yanina Zheimo (Thérèse, modista/*modiste*), Vsevolod Pudovkin (venditore/*salesman*), Liudmila Semyonova (cocotte con monocolo/*with a monocle*); 35mm, 2091 m., 92' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona. Didascalie in russo, con sottotitoli in italiano / *Russian intertitles, with Italian subtitles.*

Partitura originale di / *Original score by* Dmitri Shostakovich, eseguita da / *performed by* FVG Mitteleuropa Orchestra, diretta da/*conducted by* Mark Fitz-Gerald.

Si veda anche la sezione / *Full credits and programme notes in the section* "Shostakovich & FEKS".

Dopo una manciata di pubbliche esecuzioni disastrose, la musica di Shostakovich per *Nuova Babilonia* fu accantonata e, a quanto pare, considerata perduta dallo stesso compositore per il resto dei suoi giorni. A pochi mesi dalla scomparsa del compositore (9 agosto 1975), Gennadi Rozhdestvensky ritrovava una serie di parti orchestrali complete presso la biblioteca Lenin di Mosca e preparava una suite in sei movimenti dei punti salienti dell'opera – e fu la prima volta che si riascoltava quella musica dopo 45 anni. Sia la partitura originale che la suite di Rozhdestvensky furono pubblicate, pur essendo entrambe prive delle indicazioni di tempo e della corretta sincronizzazione degli strumenti. Nondimeno, questa partitura venne adattata per una serie di esecuzioni dal vivo.

In seguito, la ditta londinese Boosey & Hawkes acquistò le riproduzioni litografiche delle parti orchestrali originali (1929) e un manoscritto della partitura che pareva ricopiato da quelle. Questa versione aveva circa 200 battute in più rispetto alla precedente, conteneva tutte le indicazioni di tempo finora mancanti e allineava correttamente gli strumenti, oltre a risolvere anche molti altri problemi. (Sarò sempre grato a Malcolm Smith, scomparso di recente, per avermi dato libero accesso a questo materiale).

Con la caduta della cortina di ferro, una quantità di materiali fino ad allora non disponibili sarebbero usciti dalla ex Unione Sovietica. All'inizio del secolo corrente, la vedova del compositore, Irina Antovnova, ha fondato a Parigi un centro di studi sulla vita e le opere del marito, oltre ad aver fondato una casa editrice a capitale privato, la DSCH, dedicata alla pubblicazione di una nuova edizione completa di tutti i lavori del compositore in 150 volumi. La versione della DSCH di *Nuova Babilonia* che è stata pubblicata nel 2004, come Volume 122, ci rivela quanta musica mancasse nelle edizioni precedenti. Uno dei primi fac-simili a colori e a grandezza naturale che si è reso disponibile presso il Centro Shostakovich di Parigi è stato quello dell'originale ("perduto") del manoscritto completo della partitura di *Nuova Babilonia*, oggi conservato a Mosca presso il museo Glinka. Sono molto grato ad Emmanuel Utwiller, attuale direttore del Centro Shostakovich, per avermi consentito di consultare liberamente questa partitura per svariati anni. La sua collega, Tatyana Maximova, che qui ringrazio, è stata inoltre in grado di confermare che tutte le correzioni e i suggerimenti aggiunti alla partitura sono di mano del compositore. La disponibilità di questa partitura si è rivelata importantissima per noi, perché dopo lunga attesa ci ha permesso infine di verificare la moltitudine di dubbi testuali accumulatisi negli anni. Ma altre sorprese erano in serbo. Per la prima volta avevamo alcune indicazioni del compositore su come sincronizzare la musica col film. Uno dei principali sbagli che avevamo commesso era stato quello di pensare che la musica cominciasse con i titoli di testa. Nel manoscritto è invece chiaramente indicato che deve iniziare dopo, all'apparire della prima didascalia "Voina" ("Guerra"), mentre i titoli di testa scorrono in silenzio.

La sorpresa più grande di questa partitura riguardava però il finale. C'erano ancora quasi 130 battute dopo quello che fino ad allora pensavamo fosse (il non risolto) accordo finale! Una sceneggiatura preliminare pubblicata nel dicembre 1928, prima dell'inizio delle riprese, ci indica quali fossero le sequenze previste per questo finale, ma il passaggio fu probabilmente accantonato già nella fase preparatoria, dato che non lo si trova in nessuna delle copie conosciute del film. Questo frammento musicale avrà la sua tardiva prima esecuzione in un fuori programma dopo la proiezione del film.

Il compositore era fiero di aver prodotto questa partitura bruciando i tempi, ma il nuovo montaggio del film lo costrinse a rielaborare alcune sezioni con una fretta irragionevole. Ciò ha lasciato una traccia evidente nella occasionale illeggibilità delle note, delle linee e delle linee aggiuntive e di altri segni. Sono davvero grato a Pierre-Alain Biget per il tempo dedicato alle frequenti consultazioni della partitura presso il Centro Shostakovich di Parigi ma anche per i preziosi suggerimenti che hanno contribuito a farci trovare soluzioni di cui lo stesso compositore, come ci auguriamo, non sarebbe stato scontento.

La partitura è stata spesso eseguita da grandi ensemble, mentre il contratto originale di Shostakovich specificava che era per 14-20 elementi. A San Pietroburgo, ho visitato tutti i cinema superstiti in cui era stata eseguita la partitura di *Nuova Babilonia*, e sono rimasto colpito dalla loro piccolezza, con uno spazio per un'orchestra da sala di 14 o 15 elementi – l'organico dell'orchestra da sala di Ferdinand Krish, che la diresse durante la première di Mosca. Inoltre, gli spartiti pubblicati per le prime esecuzioni consistevano solo di 14 parti. Da qui la nostra decisione – per la presente esecuzione come nella nuova registrazione per la Naxos – di usare dei solisti, in grado di dare immediatamente sia grande chiarezza che carattere alla partitura.

MARK FITZ-GERALD

*After a handful of disastrous performances, Shostakovich's music for New Babylon was withdrawn, and appears to have been considered lost by the composer for the rest of his life. Within months of the composer's death on 9 August 1975, however, Gennadi Rozhdestvensky found a complete set of parts at the Lenin Library in Moscow, and prepared a six-movement suite of highlights from the work – the first time the music had been heard for 45 years. Both the original score and Rozhdestvensky's suite were published, but both share the inherited shortcomings of missing tempo-indications and instruments out of synchronization. Nevertheless, this score was adapted for a succession of live performances.*

*Subsequently the firm of Boosey & Hawkes in London acquired lithograph reproductions of the original (1929) orchestral parts and a manuscript score that seems to have been copied from them. This version had nearly 200 more bars than the previous version and contained all the missing tempo indications, as well as lining up the instruments correctly and solving many other problems. (I am grateful to the late Malcolm Smith for allowing me unlimited access to this material.)*

*With the fall of the Iron Curtain, a flood of hitherto unavailable material was to flow out of the former USSR. By the start of the present century the composer's dedicated widow, Irina Antovnova, had established a centre in Paris for the study of her late husband's life and work, as well as establishing a privately funded publishing house, DSCH, dedicated to the publication of a new complete edition of all the composer's works in 150 volumes. The DSCH version of New Babylon was published in 2004 as Volume 122, and reveals how much music was missing from earlier editions. One of the first full-size colour facsimiles to be made available at the Shostakovich Centre in Paris was of the original ("lost") manuscript full score of New Babylon, now housed in the Glinka Museum, Moscow. I am very grateful to Emmanuel Utwiller, current director of the Shostakovich Centre, for allowing me unlimited access to this score over a period of years, as well as his colleague Tatyana Maximova, who could confirm that all the corrections and cues added to the score were indeed in the composer's own handwriting. The availability of this score was obviously of immense importance, as at long last we were now able*

*to check the multitude of textual queries that had accumulated over many years. However, there were more unexpected surprises in store. For the first time we had some of the composer's own indications as to how the music should synchronize with the film. One of the biggest mistakes we had made was to assume that the music started with the opening credits. In the manuscript it is clearly marked to start later, at the first intertitle, "Voina" ("War"), the opening credits being silent. The biggest surprise in this score was the ending. There were nearly 130 more bars after what we knew up to that time to be the final (and unresolved) chord! A preliminary script published in December 1928, before shooting began, tells us what shots were planned for this ending, but the passage must have been abandoned at an early stage, as it is not found in any known print of the film. This musical fragment will receive its belated premiere in a special performance, following the film.*

*The composer was proud to produce this score at great speed, but the re-editing of the film obliged him to rework some sections in an unreasonable hurry. This has left its mark in occasional illegibility of notes, ledger lines, and other signs. I am very grateful to Pierre-Alain Biget for his help in spending much time both visiting the score at the Shostakovich Centre in Paris and helping us with well-considered opinions in finding solutions with which we hope the composer would have been happy.*

*The score has sometimes been performed with large ensembles, but Shostakovich's original contract specified that it should be for 14-20 players. In St. Petersburg, I visited all the surviving cinemas where New Babylon had been performed, and was surprised how small they were, with space only for a salon orchestra of 14 or 15 players – the size of the salon orchestra of Ferdinand Krish, which performed for the Moscow premiere. Moreover, the sets published for the first performances consisted of only 14 parts. Hence our decision – for the present performance as for the new recording for Naxos – to use solo players, which immediately gives both great clarity and character to the score. – MARK FITZ-GERALD*

#### LA PARTITURA PER IL FINALE SCARTATO THE SCORE FOR THE ABANDONED ENDING

**NOVYI YAVILON** [Nuova Babilonia/New Babylon] (USSR, 1929)  
Durata/timing: 6' (partitura effettiva/actual score 4'10").

Partitura di / Score by Dmitri Shostakovich; esegue / performed by FVG Mitteleuropa Orchestra, diretta da / conducted by Mark Fitz-Gerald.

Nella parte finale della partitura manoscritta di Shostakovich per *Nuova Babilonia*, dopo la musica che ora finisce simultaneamente al film, con un accordo non risolto, figura un'ulteriore sezione, composta da 130 battute, che Shostakovich aveva eliminato con un frego. In effetti noi sappiamo, da un copione di lavorazione pubblicato su una

rivista di cinema nel dicembre 1928, che questa musica era stata concepita per accompagnare una sequenza, prevista in sceneggiatura e forse anche girata, ma che ora non trova posto nel film.

Jean, che abbiamo appena visto scavare una sepoltura per Louise, viene chiamato a posare per una foto destinata all'album degli eroi. È "ingobbato, bagnato, insignificante e distrutto". La fotografia viene scattata con un lampo al magnesio. Un sergente gli batte paternamente sulla spalla (didascalia: "Ti ci abituerai"). Alcuni commentatori hanno cercato di interpretare questo taglio come una modifica del significato politico del finale, anche se una mera scelta artistica appare molto più probabile: questa piccola coda avrebbe costituito solo un anticlimax del brusco e singolarmente perturbante finale attuale.

Restaurato da Mark Fitz-Gerald, questo frammento musicale sarà accompagnato alle Giornate dalla proiezione del copione del finale scartato e di immagini per evocare la struttura visiva del finale del film, ma senza nessun intento di "ricreare" il finale rifiutato e ora perduto. Siamo grati a Don Fairservice per la generosità dimostrata nel montare questo materiale. – DAVID ROBINSON

*At the end of Shostakovich's manuscript score for New Babylon, following the music which now ends simultaneously with the film, on an unresolved chord, is an additional section, consisting of 130 bars, which Shostakovich has crossed out as eliminated. In fact we know, from a shooting script that was published in a film magazine in December 1928, that this music was intended to accompany a sequence of images which was conceived and perhaps shot, but which now has no place in the film. Jean, whom we have just seen digging a grave for Louise, is told to pose for a photograph for the Album of Heroes. He is "hunched, wet, insignificant, and destroyed". The photograph is taken by magnesium flash. A sergeant paternally pats his shoulder (title: "You'll get used to it."). Some commentators seek to perceive this cut as a change in the political significance of the end, but it seems more likely to have been an artistic choice: this little coda could only have been an anticlimax to the present ending, abrupt and uniquely unsettling.*

*Now restored by Mark Fitz-Gerald, this musical fragment will be accompanied at the Giornate performance by projection of the script of the rejected ending, with images to evoke the visual textures of the final sequence of the film. This is however in no way intended as a "recreation" of the rejected and now lost ending. We are grateful to Don Fairservice for his generosity in editing this material for the occasion. – DAVID ROBINSON*

Il ritratto di Shostakovich del 1929 che si vede sullo schermo alla fine della proiezione è di M. Nappelbaum e ci è stato gentilmente concesso dall'Archivio DSCH di Mosca e dall'Association Internationale Dimitri Chostakovitch di Parigi. / *The 1929 portrait of Shostakovich seen on screen at the close of this performance is by M. Nappelbaum, and is shown by courtesy of the DSCH Archive, Moscow, and l'Association Internationale Dimitri Chostakovitch, Paris.*

## A colpi di note / *Striking a New Note 2011*

La novità di quest'anno è la partecipazione al progetto "a colpi di note" (giunto alla sua quinta edizione) degli alunni della scuola primaria "Carlo Collodi" di Pordenone, guidati dal carissimo Romano Todesco. Dopo trent'anni d'insegnamento, infatti, mi sono convinta che per contrastare il dilagante inquinamento delle menti sia necessario proporre esperienze culturali significative fin dall'infanzia. La forza delle immagini del cinema delle origini, proposte in un'attività speciale, da vivere attraverso i suoni, credo sia un nuovo gioco veramente straordinario.

Anche il gruppo della nostra scuola è quasi interamente rinnovato; solo quattro ragazzi hanno partecipato alla scorsa edizione. Tuttavia hanno idee molto chiare ed hanno scelto di rimusicare *The Electric House* di Buster Keaton.

Per la verità, prima Riccardo e poi Silvia ed io, abbiamo cercato di orientare diversamente i nostri giovani adepti proponendo alcune "two-reel comedies" di altri autori ma, giunti alla votazione... Niente da fare! Buster ha vinto ancora una volta.

Per la "colonna sonora", a differenza degli altri nostri lavori, in cui avevamo attinto soprattutto al repertorio colto per l'infanzia, abbiamo selezionato due successi italiani degli anni Venti, dalla mia personale collezione di spartiti d'epoca.

Abbiamo lavorato sulla struttura formale del film piuttosto che sui personaggi: nell'antefatto (la consegna dei diplomi) rivisitiamo il *Gaudeamus igitur*, nella presentazione della casa un *Foxtrot* di Ripp del 1921 e, per la vendetta dell'ingegnere, ecco il *Tango della pampa* (1929) della premiata ditta Cherubini-Bixio.

Le nuove leve, i giovanissimi musicisti della primaria "Carlo Collodi" (alunni delle classi IV e V), scuola appartenente al Io circolo di Pordenone, muoveranno i primi passi nella rimusicazione del muto dando voce ad un piccolo capolavoro d'animazione *Oh Teacher* (1927) di Walt Disney. Protagonista Oswald the Lucky Rabbit, noto personaggio degli anni Venti, precursore del ben più conosciuto Mickey Mouse.

Alla fine... una sorpresa corale per i trent'anni delle Giornate.

MARIA LUISA SOGARO

*This year's novelty in the "Striking a New Note" project (now in its fifth edition) is the participation of the pupils of the Carlo Collodi primary school of Pordenone, conducted by our very dear Romano Todesco.*

*After 30 years of teaching, as a matter of fact, I am convinced that to combat the widespread pollution of the mind it is necessary to offer meaningful cultural experiences from infancy. The power of the images of early cinema, offered as part of a special activity, brought to life with sound, I believe can afford a truly extraordinary new game.*

*Moreover, the group from our school is almost entirely new; only four children took part in the last edition. However they all have very clear ideas, and have chosen to make music for Buster Keaton's *The Electric House*. In fact, first Riccardo Costantini and then Silvia and*

myself tried to orient our new young musicians in different directions, suggesting some two-reel comedies by other artists, but when it came to the vote... Nothing doing! Once again, Buster has won. For the "soundtrack", as a departure from our other works, in which we have principally drawn on a repertory familiar to the children, we have selected two Italian successes of the Twenties, taken from my personal collection of sheet music of the period.

We have worked on the formal structure of the film rather than on its characters: for the introduction (the award of diplomas), we go back to *Gaudeamus igitur*; in the presentation of the house, a foxtrot of 1921 by Ripp; and for the vendetta with the engineer, we have the Tango della pampa (1929), from the prize-winning partnership of Cherubini-Bixio.

The newcomers, the very young musicians of the Carlo Collodi primary school (pupils of classes IV and V), will take their first steps in providing music for the silents by giving voice to a little masterpiece of animation, *Oh Teacher* (1927) by Walt Disney. The protagonist is Oswald the Lucky Rabbit, a well-known figure of the 1920s, and a precursor to the much more famous Mickey Mouse.

And to finish ... a choral surprise for the 30 years of the Giornate.

MARIA LUISA SOGARO

### **Scuola primaria "Carlo Collodi" Pordenone**

Allievi IV e V elementare / *Students of the 4th and 5th classes*

Direzione/Conductor: Prof. Romano Todesco

Flauti/Flutes: Sofia Zorzetto, Sofia Argentieri, Flavia Perlika, Margherita Ceppi, Giulia Bortolin, Elena Busato, Anduela Dervishaj, Rachele Favaro, Anna Mutuale, Asia Reviezzo, Francesca Riccio Cobucci, Chiara Rosada, Linda Santarossa, Francesca Violi, Riccardo Zerbini.

Piastre (xilofoni e metallofoni) / *Percussion (xylophones and metallophones)*: Leonardo D'Onofrio, Giorgia Basile, Francesco Panebianco, Giulia Rosada.

Rumoristi (effetti speciali)/*Sound effects*: Angelo Stafie, Mattia De Filippo, Alham Zaid, Angelo Wang, Stefano Catalano, Erald Arapi, Giacomo Lo Giudice, Patrick Shilaku, Renato Tesi.

### **Scuola Media Centro Storico di Pordenone**

Direzione/Conductor: Maria Luisa Sogaro

Pianoforte: Andrea Del Zotto

Glockenspiel soprano/*Soprano glockenspiel*: Irene Cannizarro

Glockenspiel contralto/*Alto glockenspiel*: Marco Bortoletto

Flauto traverso/*Transverse flute*: Andrea Magris

Clarinetto/*Clarinet*: Brando Reini

Sax contralto/*Alto sax*: Stefano Panontin

Flauti dolci/*Recorders*: Beatrice Basaldella, Beatrice Bove, Matteo Magris, Tommaso Piccolo, Claudio Romano, Margherita Romano.

Metallofono contralto/*Alto metallophone*: Andrea Basso

Metallofono basso/*Bass metallophone*: Alberto Antonioli

Rumoristi/*Sound effects*: Nicole Arcanà, Teresa Mutuale, Nadia Perosa, Giulia Virgillito, Giovanna Zanuttini.

### **Scuola Media Centro Storico - Coro/Chorus**

Direzione/Conductor: Patrizia Avon

Coristi/Chorus: Ecaterina Barbu, Carlotta Basso, Cristina Brescan, Chiara Cormio, Alessia Di Rosa, Rimma Fomenko, Gamal El Din Hana, Daria Ianni, Alessia Mattiuzzi, Christele Muhigirwa, Giovanna Oyeh, Kwabena Owusu Hansah, Ilaria Palmeri, Alessia Perosa, Andrea Polo Perruchin, Benedetta Raffin, Yesenia Restrepo Garcia, Francesca Roitero, Margherita Romano, Francesca Simoni, Angela Tardio

### **OH TEACHER** (Disney/Universal, US 1927)

Serie/series: Oswald the Lucky Rabbit

Regia/dir: Walt Disney; anim: Ubbe Iwerks, Hugh Harman, Rollin "Ham" Hamilton, Friz Freleng, Ben Clopton, Norm Blackburn, Les Clark; f./ph: Mike Marcus; riedizione con colonna sonora/reissued with added soundtrack: 1932; DVD, 6'; fonte copia/source: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

In questo cartoon, che è il terzo della serie disneyana del coniglio Oswald, il protagonista è più dinamico, piacevole e giovanile che nelle sue precedenti apparizioni: qui è uno scolaro all'incirca della stessa età dei piccoli musicisti che lo accompagnano al Verdi. Tracce di com'era originariamente si possono scorgere nelle scene iniziali del film (in un primo piano, ha ancora i baffi), ma non ci vuole molto per il definitivo consolidarsi della sua amabile figura compatta e tondeggiante. Nel disegno, come nella personalità, egli è un chiaro precursore di Topolino. Una personalità ben precisa, anche in questa fase formativa. Mentre va a scuola in bicicletta, Oswald abbandona il manubrio per sfogliare i petali di un fiore: m'ama, non m'ama. E quando il fiore sancisce che lei lo ama, lui si lancia pieno di gioia in una piccola danza. Il confronto con il bullo del cortile non è una sequela di gag slapstick, ma un prolungato, timido stratagemma. Naturalmente il mattone che ha in mano non è destinato al prepotente – neanche pensarlo! Lui lo sta solo sollevando per fare ginnastica. E quando per puro caso riesce ad avere la meglio sull'avversario, è abbastanza furbo da inventarsi subito qualcosa per approfittare della situazione.

*Oh Teacher* presenta anche altre gag deliziose come quella della madre che appende il figlioletto al gancio di un palo come fosse un pacco così lo si può caricare a bordo dello scuolabus senza dover fermare il mezzo. E in considerazione dell'affinità di Walt con i grandi comici del muto, vale la pena di notare la scena in cui Oswald salva l'innamorata dall'annegamento solo per essere screditato dal rivale che si attribuisce il merito dell'eroica azione: è quanto l'anno dopo accadrà a Buster Keaton in *The Cameraman*.

Quando nell'autunno del 1927 i cortometraggi di Oswald arrivarono nelle sale, furono calorosamente accolti dal pubblico e dalla critica. Recensendo *Oh Teacher*, il *Moving Picture World* scrisse che "conteneva alcune fra le migliori gag viste nei cartoni animati".

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*In this film, the third of Walt Disney's Oswald the Rabbit cartoons, Oswald has become streamlined, more appealing, and younger than in*

his earlier appearances: here he's a schoolboy, roughly the same age as our young musicians for this program. Traces of Oswald's original design can still be seen in the opening scenes of *Oh Teacher* (in one closeup he retains his whiskers), but before long his compact, rounded, appealing design is well established. In design, as well as personality, he's a clear forerunner of Mickey Mouse.

And even in this formative state, Oswald does project a definite personality. Riding his bicycle to school, he lets the bicycle steer itself while he plucks petals off a flower: she loves me, she loves me not. When the flower indicates that the girl does love him, he indulges in a little dance of joy. Oswald's encounter with the playground bully is not a slapstick gagfest but an extended, shamefaced subterfuge. Of course the brick in his hand is not a missile intended for the bully – perish the thought! – he's simply lifting it for the exercise. And when, purely by accident, he does get the best of his opponent, he's clever enough to take advantage of the situation with some quick thinking.

*Oh Teacher* offers other delightful gags as well, including the little boy whose mother hangs him up on a "mail hook," to be snatched off as the school bus passes. And in view of Walt's kinship with the great silent-film comedians, it's worth noting the scene in which Oswald rescues his girlfriend from drowning, only to be discredited by a rival who claims the heroic act for himself – much as Buster Keaton would be discredited, the following year, in *The Cameraman*.

When the Oswald cartoons debuted in theaters in the fall of 1927, audiences and critics welcomed them warmly. Reviewing this film, *Moving Picture World* commented that "It contains some of the best gags we have seen in cartoons." – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

### THE ELECTRIC HOUSE (Saltarello e l'Electric-Hôtel / La casa elettrica) (Buster Keaton Productions, Inc., US 1922)

Regia/dir., scen: Buster Keaton, Eddie Cline; f./ph: Elgin Lessley; dir. tecnico/tech. dir: Fred Gabourie; prod: Joseph M. Schenck; cast: Buster Keaton, Joe Roberts, Virginia Fox, Joe Keaton, Myra Keaton, Louise Keaton, Freeman Wood; DVD, 22'31"; fonte copia/source: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

*The Electric House* fu uno degli ultimi corti a 2 rulli di Keaton prima di imbarcarsi definitivamente nella produzione a lungometraggio: solo *The Balloonatic* (*Il matto sul pallone*) e *The Love Nest* (*Il nido d'amore*) sarebbero venuti prima di *The Three Ages* (*Senti, amore mio!*...). In realtà Keaton aveva iniziato il film 18 mesi (e otto film) prima, ma era stato costretto ad abbandonarlo dopo essersi rotto una caviglia nella gag della scala mobile creata per il film. Nel frattempo, si era trasferito in un altro studio e aveva scritturato un brillante direttore tecnico, Fred Gabourie, che creò nuovi set per il film, pur mantenendo la trama originale.

Dopo aver seguito un corso di studi per corrispondenza, Buster riceve un diploma sbagliato, e, con sua blanda sorpresa, si ritrova con la qualifica ufficiale di ingegnere elettrico. Riceve quindi l'incarico di equipaggiare una casa completamente elettrificata, e, ultimato il

lavoro, mostra ai suoi soddisfatti committenti le scale mobili, la libreria e il biliardo meccanizzati, la tavola da pranzo su rotaie, le lavatrici e la piscina automatizzate. Quando però il proprietario della casa invita gli amici a visitarla, il meccanismo viene sabotato dal nefasto rivale di Buster, il legittimo titolare del diploma. La lavatrice scaglia via le stoviglie; la scala mobile diventa un congegno malefico che scaraventa gli ignari ospiti nella piscina; mentre il resto dei macchinari si unisce all'attacco generale. Cacciato via dal suo committente e disdegnato dalla bella figlia di costui, Buster decide di suicidarsi: si lega una pietra attorno al collo e si butta nella piscina, che però, a proprio capriccio, si riempie e si svuota attorno a lui (con un efficace uso dell'accelerazione, trucco peraltro raro nei film di Keaton). Buster viene inghiottito dal canale di scolo e trascinato via attraverso le fogne di Los Angeles fino al mare. – DAVID ROBINSON

*The Electric House* was one of Keaton's last 2-reel shorts before embarking definitively on feature production: only *The Balloonatic* and *The Love Nest* were still to come before *The Three Ages*. He had in fact begun the film 18 months and eight films earlier, but abandoned it when he broke his ankle on the comedy escalator created for the film. In the interim, he had moved to a new studio, and engaged a brilliant technical director, Fred Gabourie, who created a new set for the film, while retaining the original story.

Buster is given the wrong diploma by his correspondence college, and to his mild surprise finds himself officially qualified as an electrical engineer. He is commissioned to equip an all electric house; and on completion demonstrates to its happy owners the escalators, mechanized bookcase and pool table, dinner table railways, washing-up machines and automated swimming pool. When the house-owner invites his friends to view it, the machinery is sabotaged by Buster's nefarious rival, the rightful owner of the diploma. The washing-up machine hurls the crockery around; the escalator works its own malice, hurling the unsuspecting into the swimming pool; and all the rest of the machinery joins in the attack. Thrown out by his employer and spurned by the employer's beautiful daughter, Buster decides on suicide, ties a stone to his neck, and hurls himself into the swimming pool, which capriciously empties and fills around him (an effective use of accelerated motion, a device otherwise rare in Keaton films). Finally Buster is carried down the drain and out through the Los Angeles sewer into the sea. – DAVID ROBINSON

★★★★★

### SpilimBrass play Chaplin

Il progetto "Chaplin, film concerto" nasce nel 2009 per divulgare nelle sale da concerto i cortometraggi di Charlie Chaplin, meno conosciuti presso il grande pubblico dei suoi lungometraggi.

Per noi musicisti dello SpilimBrass è una sfida continua accompagnare dal vivo un film senza direttore: la musica va sincronizzata con la scena e con i movimenti dell'attore stesso. Venendo da una cultura classica siamo abituati a guardare un direttore che ci guida in ogni piccolo

rallentando e accelerando. Suonare senza tale guida ci sembrava un'impresa impossibile anche solo da pensare.

Dalla prima prova alla prima esecuzione sono passati 18 mesi e la nostra soddisfazione è stata incommensurabile. La cosa più entusiasmante è che più eseguiamo l'accompagnamento più troviamo nuove sfumature ed effetti musicali. Durante i concerti i primi a emozionarci siamo noi. Le musiche sono state commissionate dal gruppo al compositore inglese Mark Hamlyn, il quale ha cercato di riprodurre delle melodie e uno stile Hollywood anni '20. Le sue partiture sono state poi visionate da Timothy Brock. Noi come esecutori cerchiamo di imitare lo stile e il suono di quegli anni provando a fare un'esecuzione il più filologicamente corretta possibile. – ANTONELLO MAZZUCCO

*Our "Chaplin film concert" project was born in 2009, with the aim of bringing Chaplin's shorts – lesser-known to the general public than his features – into the concert hall.*

*For the musicians of SpilimBrass, playing live for a film, without a conductor, is always a challenge: the music needs to be synchronized with each scene and the movements of the actor himself. Coming from a classical background, we are used to watching a conductor, guiding us in each tiny rallentando and accelerando. Even the thought of playing without a conductor seemed inconceivable.*

*Eighteen months have passed from the first rehearsal to the first performance, and our satisfaction has been immeasurable. The thing that has most enthused us is that the more we have played these accompaniments, the more we discovered new nuances and musical effects. During the concerts we were the first to get excited.*

*The group commissioned the music from Mark Hamlyn, who has sought to reproduce melodies in the style of Hollywood in the 1920s. His scores have then been inspected by Timothy Brock. As performers, we have sought to imitate the style and the sound of that era, trying to achieve the most historically authentic performance possible. – ANTONELLO MAZZUCCO*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment*: SpilimBrass (Andrea Corsini, corno/horn; Antonello Mazzucco, trombone; Fabiano Cudiz, tromba/trumpet; Mario Barsotti, tuba; Mirco Bellucco, tromba/trumpet).

**EASY STREET (La strada della paura)** (Lone Star Film Corp.; dist. Mutual, US 1917)

*Regia/dir., prod., scen*: Charles Chaplin; *f./ph*: Roland Totheroh; *scg./des*: George (Scotty) Cleethorpe; *cast*: Charles Chaplin (vagabondo reclutato nella polizia/Vagabond recruited to Police Force), Edna Purviance (ragazza dell'Esercito della Salvezza/Missionary), Eric Campbell (il terrore del quartiere/Scourge of Easy Street), Albert Austin (pastore; poliziotto/Clergyman; Policeman), Henry Bergman (l'anarchico/Anarchist), Loyal Underwood (il padre piccolo ma prolifico; poliziotto/Small but Fecund Father; Policeman), Janet Miller Sully (sua moglie; visitatrice alla missione/His Wife; Mission Visitor), Charlotte Mineau (la donna ingrata/Ungrateful Woman), Tom Wood

(capo della polizia/Chief of Police), Frank J. Coleman (poliziotto/Policeman), John Rand (visitatore alla missione; poliziotto/Mission Visitor; Policeman), William Gillespie (drogato/Drug Addict), Erich von Stroheim, Jr. (bebè/Baby); *lg. or./orig. l*: 1757 ft.; DVD, 24'; *fonte copia/source*: SpilimBrass; Lobster Films.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Nel febbraio 1916 Chaplin stipulò un contratto con la Mutual Film Corporation. Per capitalizzare il contratto con Chaplin, la Mutual costituì la Lone Star Film Corporation. Il compenso di 10.000 dollari settimanali più il bonus di 150.000 al momento della firma non avevano precedenti nel cinema né in nessun altro settore dell'industria americana. Oltretutto Chaplin si vedeva garantire l'indipendenza del proprio studio, non a caso chiamato Lone Star Studio (Stella solitaria). In tarda età, egli avrebbe ricordato i 18 mesi che erano seguiti e durante i quali aveva realizzato 12 film da due rulli, tutti di qualità, come "il periodo più felice della mia vita". Gli ultimi 4 film di questo periodo – *Easy Street* (lett. "la strada facile"), *The Cure*, *The Immigrant* e *The Adventurer* – sono tra i suoi capolavori.

La strada del titolo presenta molte affinità con la Londra meridionale dell'infanzia di Chaplin – ed è significativo che una delle povere strade da lui frequentate si chiamasse Hard Street ("la strada difficile"). Costato 10.000 dollari, è questo il primo dei set riproducenti un incrocio stradale a T che si sarebbe rivelato per Chaplin un palcoscenico ideale, con la sua vista chiusa e la barra trasversale della T che da entrambi i lati conduce verso più foschi misteri. La storia è una comica parodia dei melodrammi vittoriani di redenzione. Il vagabondo Charlie, capitato in una missione dell'Esercito della Salvezza, si lascia indurre – non tanto dagli inni quanto dallo charme della volontaria Edna – a voltar pagina e arruolarsi nella polizia. Viene assegnato alla pericolosa zona di Easy Street, dove spadroneggia l'erculeo Eric Campbell, il quale però non può certo competere con l'ingegnosità e la fortuna di Charlie – o con l'inesauribile inventiva comica di Chaplin. – DAVID ROBINSON

*In February 1916 Chaplin entered into a contract with the Mutual Film Corporation. To capitalize the Chaplin contract, Mutual floated the Lone Star Film Corporation. His salary of \$10,000 a week with a bonus of \$150,000 on signing was unprecedented, either in motion pictures or any other American industry. Even more satisfying to Chaplin, the contract provided him with the independence of his own studio, aptly named the Lone Star Studio. In later life he looked back on the 18 months that followed, during which he produced 12 two-reel films of consistent quality, as "the happiest period of my life". The last four films of this period – Easy Street, The Cure, The Immigrant, and The Adventurer – are among his masterworks.*

*The street of the title has very much the look of Chaplin's boyhood South London – and it is significant that one of the slum streets he knew there was called Hard Street. Built at a cost of \$10,000, this was the first of the T-junction street sets that were to prove his ideal theatre, with its arrested vista, the cross-bar of the "T" leading to the grimier mysteries on either side. The story is a comic parody of Victorian "reformation" melodramas. The vagrant Charlie wanders*

*into a mission, where he is moved – less by the hymn-singing than by the charms of missionary Edna – to turn over a new leaf and join the police force. He is assigned to the perilous beat of Easy Street, terrorized by the Herculean Eric Campbell, who is finally no match for Charlie's ingenuity and luck – or Chaplin's inexhaustible comic invention. – DAVID ROBINSON*

**THE ADVENTURER (L'evaso)** (Lone Star Film Corp.; dist. Mutual, US 1917)

*Regia/dir., prod., scen:* Charles Chaplin; *f./ph:* Roland Totheroh; *scg./des:* George (Scotty) Cleethorpe; *cast:* Charles Chaplin (l'evaso/ Escaped Convict), Edna Purviance (una ragazza/A Girl), Henry Bergman (suo padre; un portuale/Her Father; A Docker), Marta Golden (sua madre/Her Mother), Eric Campbell (il corteggiatore/ Her Suitor), Albert Austin (maggiordomo/Butler), Toraichi Kono (chauffeur), John Rand (invitato/Guest), Frank J. Coleman (secondino grasso/Fat Warder), Loyal Underwood (invitato piccolo/Small Guest), May White (signora imponente/Stout Lady), Janet Miller Sully, Monta Bell; *lg. or./orig. l:* 1845 ft.; DVD, 24'; *fonte copia/source:* SpilimBrass; Lobster Films.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Per nessuno dei precedenti film di Chaplin la lavorazione era durata tanto quanto quella di *The Adventurer*: quattro mesi. Gli scarti, che sono stati conservati, ci rivelano come all'epoca i film del nostro venissero ancora costruiti man mano che procedevano le riprese. In questo caso, iniziò girando 200 scene in esterni sulla costa di Santa Monica-Malibu – una serie di complesse e magnifiche variazioni sui tentativi di Charlie, in divisa a strisce da galeotto, di sfuggire a uno stuolo di guardie carcerarie che lo stanno inseguendo. Tornato in studio, Chaplin fece costruire l'elaborato set di una ricca dimora a due piani dove girò 300 riprese di una sequenza che non pareva legata al resto, quella di una festa in cui Charlie, ora in elegante abito da sera, civetta con Edna, la figlia dei padroni di casa, sotto gli occhi furibondi di un suo geloso corteggiatore, Eric Campbell. Chaplin rimandò al finale del film il problema di legare insieme le due parti apparentemente discordanti e ottenere un'opera coerente. Ideò così la scena dell'imbarcadero, dove l'evaso Charlie salva dall'annegamento Edna – e, con minore entusiasmo, la di lei madre. Era un ottimo pretesto per far passare Charlie – non più identificabile come evaso dato che ha perso l'uniforme carceraria – per un ospite della ricca dimora. La macchina che ve lo conduce era la Locomobile dello stesso Chaplin e l'attraente giovanotto alla guida è Kono, chauffeur personale del comico e suo confidente.

*The Adventurer* doveva segnare l'ultima apparizione sullo schermo di Eric Campbell, che ha trovato un suo posto nella storia del cinema come il "cattivo" ideale dei film di Chaplin. Il 20 dicembre 1917 rimase ucciso sul colpo alla guida della sua auto che andò a scontrarsi con un altro veicolo all'angolo tra il Wilshire Boulevard e la Vermont Avenue. Benché ne dimostrasse molti di più, aveva solo 37 anni.

DAVID ROBINSON

*The Adventurer had the longest production period of any Chaplin picture up to that time – four months. The outtakes from the film survive, to reveal how Chaplin's films were then still constructed as shooting proceeded. In this case he began with 200 takes on location on the Santa Monica-Malibu coast – a series of complex and beautiful variations as Charlie, in prison stripes, attempts to elude the pursuit of a troupe of prison warders. Returning to the studio he built an elaborate setting of a rich house on two levels, and shot 300 takes of an apparently unrelated sequence of a party at which Charlie, now in elegant evening dress, flirts with the daughter of the house, Edna, under the angry eyes of her jealous suitor, Eric Campbell. He left to the end the problem of tying up these two apparently disparate elements to make a coherent film. This he achieved by devising the sequence on the jetty where the escaped convict Charlie rescues Edna – and less enthusiastically, her mother – from drowning. Thus he found the perfect excuse to convey Charlie – no longer identifiable as an escaped convict since he has lost his prison uniform – as a guest to the rich house. The car that drives him was Chaplin's own Locomobile, and the handsome young chauffeur is Kono, Chaplin's personal chauffeur and confidant.*

*The Adventurer was to be the last screen appearance of Eric Campbell, who has taken his place in screen history as Chaplin's ideal heavy opponent. On 20 December 1917 he was killed instantly when the car he was driving collided with another vehicle at the corner of Wilshire Boulevard and Vermont Avenue. Belying his looks, he was only 37. – DAVID ROBINSON*

★★★★★

IL CANONE RIVISITATO / *THE CANON REVISITED*

**EL DORADO** (Gaumont [Série Pax], FR 1921)

*Regia/dir., scen:* Marcel L'Herbier; *f./ph:* Georges Lucas; *scg./des:* Robert-Jules Garnier, Louis Le Bertre; *aiuto regia/asst. dir:* Dimitri Dragomir, Raymond Payelle [Philippe Hériat]; *cast:* Eve Francis (Sibilla), Jaque Catelain (Hedwick), Marcelle Pradot (Iliana), Philippe Hériat (il buffone/the jester João), Georges Paulais (Esteria); 35mm, 2025 m., 99' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Archives Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Partitura originale di / *Original score by* Marius-François Gaillard eseguita al pianoforte da / *performed at the piano by* Touve Ratovondrahety.

Si veda anche la sezione "Il canone rivisitato" / *Full credits and programme notes in the section "Canon Revisited"*.

Per la terza volta Touve Ratovondrahety interrompe la sua frenetica attività di compositore, pianista, organista e accompagnatore del balletto dell'Opéra di Parigi per arrangiare ed eseguire una trascrizione

per piano da una partitura originale di accompagnamento per un film muto. Nel 2009, aveva già eseguito la partitura del 1924 di Ernesto Halffter per la *Carmen* di Feyder (ora registrata per la prima volta nella versione orchestrale sotto la direzione di Mark Fitz-Gerald), e nel 2010, la trascrizione di Noël Gallon dalla partitura di Henri Rabaud per *Le miracle des loups* di Raymond Bernard (1924).

La partitura di *El Dorado* fu composta dal 22enne Marius-François Gaillard (1900-1973), un pianista e direttore d'orchestra che avrebbe collaborato con L'Herbier anche dopo il muto per le colonne sonore di *La route impériale*, *Les hommes nouveaux*, *Histoire de rire* e *La révoltée*. In un'intervista del 1968 con J.A. Fieschi, L'Herbier ricordava: "El Dorado è stato, credo, il primo film al mondo ad avere una partitura sinfonica sincrona, composta da Marius-François Gaillard (...) La musica di Gaillard aveva esattamente la stessa durata del film, e al Gaumont Palace, dove fu presentato, l'orchestra era composta da settanta musicisti. (...) Era un contrappunto musicale continuo, che dava al film una dimensione del tutto particolare e fino ad allora inedita. D'altronde, io sono dell'idea che un film completamente muto sia difficile da sopportare senza accompagnamento. Se si sopprimesse l'accompagnamento [di *El Dorado*] il film andrebbe sicuramente rimontato: alcune sequenze sembrerebbero troppo lunghe senza il sostegno della musica. (...) Ciò che volevo con *El Dorado* era che la musica fosse un accompagnamento continuo, non solo dell'immagine, ma anche del suo contenuto, delle reazioni dei vari personaggi, delle loro collere, delle loro passioni. Pensavo che l'immagine da sola non creasse l'emozione totale, e volevo che la musica fosse come un fil rouge teso tra lo spettatore e il film, insomma, un supplemento al film, un super-film. Tanto più che il silenzio, nel muto, era solo illusorio, dato che c'erano comunque delle parole, e queste parole, tramite il gioco delle didascalie e della mimica, potevano avere un potere evocativo decisamente esplosivo, al quale la musica poteva solo aggiungere qualcosa. Gaillard scrisse la sua partitura a film ultimato, cosa che gli consentì di essere l'intermediario finale tra il film e lo schermo. Il fatto di vedere il film già interamente montato lo costrinse a rispettare un minutaggio estremamente preciso e a creare degli enchaînements musicali corrispondenti agli enchaînements delle sequenze del film: in questo modo aveva già un'idea complessiva del film, e la sua musica non sembrava qualcosa di artificiale e decorativo, ma sembrava scaturire dalle immagini stesse".

All'epoca, L'Herbier pensava che la partitura fosse andata perduta, ma nel 1983, con l'aiuto dei familiari del regista, fu riscoperta da Theodor van Houten, che ne organizzò una produzione con la Het Brabant Orchestra, eseguita cinque volte in Olanda, Belgio e a Parigi. Oltre a queste e a *Cinémémoire* (uno spettacolo tenutosi nel 1995 al parigino Cirque d'Hiver), l'imponente organico dell'orchestra (la Brabant usava 80 strumentisti) ha inibito qualsiasi ulteriore tentativo.

DAVID ROBINSON

In *El Dorado* e nella sua musica, malgrado il dramma, io trovo un certo spirito "champagne" francese: sottigliezza, leggerezza, eleganza, simbolismo e poesia. Lo stile di questa partitura è molto diverso da

quello di Henri Rabaud per *Le miracle des loups*. Rabaud sviluppava i suoi leitmotiv nello stile di Wagner per caratterizzare le situazioni e i personaggi. Marius-François Gaillard favorisce uno stile basato su effetti orchestrali dagli accordi complessi e non di rado sovrappone melodie con ritmi completamente indipendenti, ritmi spesso in 5 o 7 tempi. Tutto ciò non presenta particolari difficoltà d'esecuzione per un'orchestra di 80 elementi, ma devo ammettere che con il piano la cosa si fa un po' più complicata. – TOUVE RATOVONDRAHETY

*For the third time Touve Ratovondrahety interrupts his energetic programme as composer, pianist, organist, and accompanist for the ballet of the Opéra de Paris to arrange and perform a piano transcription of an original period film music score. In 2009 he played Ernesto Halffter's 1924 score for Feyder's Carmen (now recorded for the first time with orchestra by Mark Fitz-Gerald), and in 2010, Noël Gallon's transcription of Henri Rabaud's score for Raymond Bernard's Le Miracle des loups (1924).*

*The score for El Dorado was composed by 21-year-old Marius-François Gaillard (1900-1973), a pianist and conductor who was subsequently to collaborate with L'Herbier on his sound films, La Route impériale, Les Hommes nouveaux, Histoire de rire, and La Révoltée. In a 1968 interview with J.A. Fieschi, L'Herbier recalled:*

*"El Dorado was, I believe, the first film to have a synchronous symphonic score, which was composed by Marius-François Gaillard (...) Gaillard's music had the exact duration of the film, and at the Gaumont-Palace, where it was shown, the orchestra was composed of seventy musicians ... It was a permanent musical counterpoint which gave the film a quite special and unprecedented dimension. Anyway, I am one of those who think that a totally silent film is difficult to bear without accompaniment. If this accompaniment does not accompany [El Dorado], it would definitely be necessary to remake the editing of the film: certain shots seem much too long without the support of the music (...)*

*"What I sought with El Dorado is for the music to be a perpetual accompaniment, not only to the image, but also to its content, the reaction of the characters, their angers, their passions. I thought that the image alone did not create the total emotion, and that the music was like a red thread stretched between the spectator and the film, to bring a whole supplement to the film, a super-film. All the more so, that silence, in the silent film, was only illusory, that there were words, and that these words, through the play of intertitles and mime, could have a quite explosive evocatory power, to which the music could only add.*

*"Gaillard wrote his score after the film was finished, which allowed him to be the final intermediary between the film and the screen. And the fact of seeing the film entirely edited forced him into extremely precise timings, as well as musical enchaînements corresponding to the enchaînements of film sequences: he also comprehended the global idea of the film, so well that the music did not seem something artificial and a veneer, but appeared to rise out of the images themselves."*

*At this time L'Herbier believed the score was lost, but in 1983, with the help of the director's family, it was rediscovered by Theodor van Houten, who organized a production with Het Brabant Orchestra, performed five times in Holland, Belgium, and Paris. Apart from these and a 1995 show at CinéMémoire in the Paris Cirque d'Hiver, the great size of the orchestra (the Brabant used 80 players) has inhibited any subsequent attempt. – DAVID ROBINSON*

*In El Dorado and its music, despite its drama, I find a certain French "champagne" spirit: subtlety, lightness, elegance, symbolism and poetry. There is a difference between this work and that of Henri Rabaud for Le Miracle des loups. Rabaud develops his leitmotifs in the style of Wagner to characterize situations and characters. Marius-François Gaillard favours a style of orchestral effects with complex chords and often superimposes melodies with completely independent rhythms, rhythms often in 5 or 7 time. It is easily accomplished with an orchestra of 80 musicians, but I admit that it is a little more complicated with a piano. – TOUVE RATOYONDRAHETY*

★★★★★

#### SHOSTAKOVICH & FEKS

**SHINEL** [Il cappotto / The Overcoat] (Leningradkino, USSR 1926)  
*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *scen:* Yuri Tynianov, dai racconti di/from stories by Gogol, principalmente/principally "Il cappotto/The Overcoat", "Nevsky Prospect"; *f./ph:* Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Boris Shpis; *asst:* Sergei Shklyarevsky, Vladimir Petrov, Dmitri Fischov; *cast:* Andrei Kostrichkin (Akakiy Akakievich Bashmachkin), Antonina Yeremeyeva ("creatura celeste"/"heavenly creature"), Sergei Gerasimov (ubriaco/drunkard), Alexei Kapler (persona poco importante, pezzo grosso/Unimportant Person, Very Important Person), Vladimir Lepko (sarto/tailor), Yanina Zheimo (apprendista sarta/tailor's apprentice); 35mm, 5953 ft., 71' (22 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.  
 Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / *Russian intertitles, with English subtitles.*

Musica composta e arrangiata da / *Music composed and arranged by* Maud Nelissen; eseguono / *performed by* Lucio Degani (violino/violin), Francesco Ferrarini (violoncello), Fábian Pérez Tedesco (percussioni/ *percussion:* marimba, vibrafono/vibraphone), Maud Nelissen (piano).

Si veda anche la sezione / *Full credits and programme notes in the section "Shostakovich & FEKS".*

La prima versione di questa partitura è stata creata nel 2003 per violino, violoncello, pianoforte e (soprattutto) percussioni accordate (marimba e vibrafono), e in quello stesso anno è stata eseguita in Olanda.

L'invito ad accompagnare il film alle Giornate 2011 mi ha dato la stimolante opportunità di recuperare e rivedere il mio lavoro del 2003 allo scopo di avvicinare ancora di più la musica alle immagini. Vedendolo e rivedendolo nel corso dell'estate, sono rimasta nuovamente mesmerizzata dal film, che non solo è il frutto della grande collaborazione artistica fra Kozintsev e Trauberg, ma è anche ricavato da uno dei migliori racconti che io abbia mai letto.

La partitura è basata sulla mia musica combinata con arrangiamenti di due pezzi per pianoforte di Alexander Skryabin, il Preludio op. 9 (per la mano sinistra), e l'inizio della Sonata per pianoforte n. 5. Ho anche incorporato alcuni temi del folklore russo. – MAUD NELISSEN  
*The first version of the music for The Overcoat was created in 2003, for violin, cello, piano, and (mainly) pitched percussion (marimba and vibraphone), and was performed in Holland in 2003. Invited by the Giornate to accompany the film for this year's festival, I had the inspiring opportunity to re-evaluate and revise my 2003 score, with the aim of bringing the music even closer to the images. Viewing it repeatedly this summer, I was mesmerized all over again by the film, which not only marked the great artistic co-operation of Kozintsev and Trauberg, but is also adapted from one of the best short stories I've ever read.*

*The score is based upon my own music, combined with arrangements of two piano pieces by Alexander Skryabin, the Prelude for the Left Hand, Opus 9, and the beginning of his Piano Sonata No. 5. I also use some Russian folk themes in the score. – MAUD NELISSEN*

★★★★★

#### An Audience with Jean Darling

Jean Darling è ormai indissolubilmente legata alle Giornate. È una delle poche persone con nitidi ricordi dell'attività svolta ai tempi del cinema muto – presso gli studios di Hal Roach nei panni della piccola *femme fatale* bionda della serie *Our Gang*. Ha poi lavorato con Rouben Mamoulian, creando il ruolo di Carrie Pipperridge per *Carousel*, lo spettacolo da lui allestito a Broadway nel 1945, e dando vita a canzoni come "When I Marry Mr. Snow" e "When the Children Are Asleep". Oggi vive in Irlanda, dove scrive, fa trasmissioni radiofoniche e ancora canta, con una voce chiara e limpida, senza mai stonare negli acuti. Anche stavolta ha potuto avvalersi della collaborazione di Ron Magliozzi del Museum of Modern Art per ampliare il suo repertorio di canzoni sul cinema. La selezione di quest'anno fa un'audace incursione nella nuova tecnologia con "Ever Since the Movies Learned to Talk" (Da quando il cinema ha imparato a parlare), "Since Vitaphone Put Talkies on the Screen" (Da quando la Vitaphone ha portato i film parlanti sullo schermo) e "My King Kong". Fra gli altri pezzi promessi, "Don't I Look Like Harold Lloyd?", "Hard-to-Get Gertie" e "Molly Hood from Hollywood". – DAVID ROBINSON

*Jean Darling is now firmly established as the Giornate's resident legend. She is one of the few people with clear memories of working in silent films – at the Roach Studios as the infant blonde femme fatale*

of Our Gang. Later she worked with Rouben Mamoulian, creating the role of Carrie Pipperidge in his 1945 Broadway production of Carousel, and originating songs like "When I Marry Mr. Snow" and "When the Children Are Asleep". Today she lives in Ireland, writing, broadcasting, and still singing, with a voice that remains bright and clear and never off-key on the highest notes.

Once again she has had the collaboration of Ron Magliozzi of the Museum of Modern Art in widening her repertoire of songs about the movies. This year's selection shows a daring venture into the new technology, with "Ever Since the Movies Learned to Talk", "Since Vitaphone Put Talkies on the Screen", and "My King Kong". Other new numbers promised are "Don't I Look Like Harold Lloyd?", "Hard-to-Get Gertie", and "Molly Hood from Hollywood". – DAVID ROBINSON

★★★★★

#### IL CANONE RIVISITATO / THE CANON REVISITED

**THE CIRCUS (Il circo)** (Charles Chaplin Productions, distrib: United Artists, US 1928)

Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Charles Chaplin; f./ph: Roland Totheroh; cameramen: Jack Wilson, Mark Marlatt; scg./des: Charles D. Hall; aiuto regia/asst. dir: Harry Crocker; cast: Charles Chaplin (vagabondo/Tramp), Merna Kennedy (cavallerizza/Equestrienne), Allan Garcia (proprietario del circo/Circus Proprietor), Harry Crocker (Rex, il funambolo/the High Wire Walker), Henry Bergman (vecchio clown/Old Clown), Stanley Sanford (attrezzista capo/Chief Property Man), George Davis (mago/Magician), Betty Morrissey (donna fantasma/Vanishing Lady); 35mm, 6431 ft., 71'30" (24 fps); fonte copia/print source: Roy Export S.A.S., Paris.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Partitura originale di Charles Chaplin eseguita dall'Orchestra San Marco di Pordenone diretta da Günter A. Buchwald. La canzone che accompagna i titoli di testa, "Swing, Little Girl", è stata composta ed eseguita da Charles Chaplin per la riedizione sonora del 1969.

Original score composed by Charles Chaplin, performed live by Orchestra San Marco, Pordenone, conducted by Günter A. Buchwald. With title song, "Swing, Little Girl", composed and performed by Charles Chaplin for the 1969 sound reissue.

Si veda anche la sezione "Il canone rivisitato" / For full credits and programme notes, see the "Canon Revisited" section.

Quarant'anni dopo l'uscita del film, Chaplin finalmente scrisse una partitura per *The Circus*. L'ascolto della colonna sonora ci lascia un po' confusi: il suono è leggermente grezzo, troppo freddo, e i violini suonano stridenti, senza dolcezza né romanticismo. Il problema è la composizione?

Io penso di no. Ho l'impressione che la qualità raggiunta nel 1931 dall'orchestra di *City Lights* (Luci della città) qui non si ripeta. Sento

in particolare la mancanza della flessibilità della sezione degli archi e del morbido suono delle vibrazioni d'amore. Che però vedo nella partitura. È probabile che Chaplin abbia ascoltato *City Lights* quando componeva la musica di *The Circus*. Le similitudini sono parecchie: il valzer in ¾ è nuovamente usato per sottolineare e accompagnare i movimenti del comico davanti alla statua raffigurante un nudo in *City Lights* e sulla fune in *The Circus*. Commenti sincronizzati sono racchiusi in frasi musicali più lunghe. È questo il "trucco" di Chaplin: evitare un "mickey-mousing" continuo – micidiale per ogni buona musica da film – così, quando lo si adopera, si ottiene un maggior livello di attenzione.

Ed egli continua a comporre come una gazza ladra: il gigantesco leone nella gabbia è pericoloso come il temporale di "Scheherazade" di Rimsky-Korsakov; nell'epilogo, quando il Vagabondo lascia il campo libero per la Ragazza e il suo innamorato, sentiamo alcune variazioni sulla musica del "Tannhäuser" di Wagner. In effetti, in questa specifica situazione, il Vagabondo rinuncia al suo amore per la Ragazza così come Tannhäuser rinuncia al mitico Venusberg, la montagna di Venere. Rispetto alla musica di *City Lights*, quella di *The Circus* è più piatta: forse ciò è dovuto alla diversa concezione spaziale: *City Lights* presenta numerosi ambienti, mentre *The Circus* si svolge in un circo: lo spettacolo, le prove, la storia d'amore, il finale, tutto avviene nello stesso posto. Per fortuna Chaplin ci propone svariati tipi di musica circense: i clown sulla piattaforma girevole hanno un tema che rende esattamente, in brevi scale cromatiche per intervalli di quarta, la sensazione del turbinio vorticoso. Un intoppo non solo per gli attori e i clown, ma anche per i flautisti che suonano l'ottavino: la musica non è più in stile anni Venti, ma ha un tipico sound da anni Sessanta.

Nello spirito di Charles Chaplin, l'eterno ballerino, l'innamorato, il musicista, il romantico, il galante e affamato Vagabondo, portiamo al cinema, per la nostra proiezione, qualche filo di paglia e un po' di odore di sapone da barba, di sterco di cavallo e di benzina. Il circo – e *The Circus* – sono quanto mai vivi e vegeti! – GÜNTER A. BUCHWALD

*Forty years after the film's original release Chaplin finally wrote a score for The Circus. Listening to the music on the soundtrack leaves us a little bit confused: the sound is slightly in a rough tone, too clear, and the violins sound sharp and the opposite of smoothly romantic. Is the composition the problem?*

*I do not think so. I have the impression that the quality of the 1931 orchestra of City Lights has not been achieved again. I especially miss the flexibility of the string section, and the mellow sound of love vibrations. But I see it in the score. Presumably Chaplin must have listened to City Lights when he composed his score for The Circus. There are a lot of similarities: the ¾-bar of the waltz is again used to underline and accompany Chaplin's movements, in front of the nude statue in City Lights and on the tightrope in The Circus. Mickey-mousing musical comments are embedded in longer musical phrases. This is Chaplin's "trick"; he avoids a steady "mickey-mousing" – the killer of any good film music – and thus achieves a higher level of*

attention to the film action when he does employ it in the score. And he still composes like a larcenous magpie: the giant lion in the cage is as dangerous as a storm in Rimsky-Korsakov's "Scheherazade", and in the epilogue, when the Tramp makes the way free for the Girl and her lover, we are listening to some variations on Wagner's "Tannhäuser" music. Indeed, in this particular situation the Tramp abdicates his love for the Girl like Tannhäuser abdicates the mythical mountain Venusberg.

In contrast to his music for City Lights, Chaplin's score for The Circus is flatter. Maybe this is because of a different spatial concept: City Lights has many locations, while The Circus is based in a circus: the show, the rehearsals, the love story, the ending, all take place in the same space.

Fortunately Chaplin gives us a lot of different kinds of circus music: the clowns on the revolving drum have a theme which exactly describes, in short chromatic scales in intervals of a "fourth", the sensation of whirling speed. A stumbling block not only for actors and clowns, but also for piccolo flautists: the music is no longer in 1920s style, but has a typical 60s sound.

In the spirit of Charles Chaplin, the eternal dancer, lover, musician, and romantic, the gallant and hungry Tramp, let's bring some straw, and a little smell of shaving cream, horse dung, and gasoline, into the cinema arena for our screening. The circus – and The Circus – are both still fresh and alive!! – GÜNTER A. BUCHWALD

★★★★★

SERATA FINALE / CLOSING NIGHT

**THE WIND (Il vento)** (MGM, US 1928)

Regia/dir: Victor Seastrom; scen: Frances Marion, dal romanzo di/based on the novel by Dorothy Scarborough (1925); didascalie/intertitles: John Colton; f./ph: John Arnold; mont./ed: Conrad A. Nervig; scg./des: Cedric Gibbons, Edward Withers; cost: Andre-Ani; aiuto regia/asst. dir: Harold Bucquet, Red Golden; cast: Lillian Gish (Letty), Lars Hanson (Lige), Montagu Love (Roddy), Dorothy Cumming (Cora), Edward Earle (Beverly), William Orlamond (Sourdough), Don Coleman (cowboy), Laon Ramon [Leon Janney], Carmencita Johnson, Billy Kent Schaefer (i figli di Cora/Cora's children); riprese/filmed: 1927; 35mm, 6407 ft. (compresi cartelli introduttivi/including introductory cards), 78' (22 fps; certe parti/with certain sections 18 fps); fonte copia/print source: Photoplay Productions, London. Didascalie in inglese / English intertitles.

Partitura di / Score by Carl Davis; esegue / performed by FVG Mitteleuropa Orchestra; dirige / conducted by Carl Davis.

Partitura commissionata da/Score commissioned by Thames Television per/for Channel 4; esecuzione gentilmente autorizzata da/performed by arrangement with Faber Music Ltd., London, per conto di/on behalf of Carl Davis.

Versione "Live Cinema" di *The Wind* presentata con Photoplay Productions e originariamente prodotta da David Gill e Kevin Brownlow. / *The Live Cinema presentation of The Wind by arrangement with Photoplay Productions. Originally produced by David Gill and Kevin Brownlow.*

Il romanzo dedicato da Dorothy Scarborough alla vita nel Texas aveva toni così crudi che ella ritenne più prudente pubblicarlo anonimo. Il libro era ispirato alla vicenda di sua madre, fragile ragazza del Sud che si ritira a vivere con il cugino in un'arida contrada del Panhandle, ed è costretta a un matrimonio senza amore. Un fortissimo vetno di settentrione la trascina nel deserto e la fa sprofondare nella follia.

Lillian Gish comprese che se ne sarebbe potuto trarre un film eccezionale e segnalò il romanzo alla MGM. Irving Thalberg, sovraccarico di lavoro, affidò la produzione alla stessa Gish. Lillian scelse dapprima Clarence Brown, che aveva appena diretto Greta Garbo, ma questi giudicò il progetto irrealizzabile: "Alla gente il vento proprio non piace", fu il suo scoraggiante verdetto. La Gish si rivolse allora a Victor Seastrom, il regista di *The Scarlet Letter*, che ella aveva appena interpretato insieme a Lars Hanson. "Hanson e Seastrom erano perfetti per quel film", scrisse in seguito Lillian. "La scuola di recitazione italiana si basa sull'elaborazione, quella svedese sulla repressione". Seastrom – uno dei più eminenti pionieri del cinema svedese – aveva realizzato il classico *Il carretto fantasma*, e avrebbe concluso la sua carriera interpretando il personaggio principale nel *Posto delle fragole* di Ingmar Bergman. Depone a favore di Louis B. Mayer il fatto che Seastrom fosse il suo regista preferito: ai tecnici di Hollywood Seastrom fece l'impressione di una persona talmente gentile, premurosa e amabile che lo soprannominarono Gesù ("Dov'è Gesù?" "È andato alla toilette").

La sceneggiatura fu affidata a Frances Marion, che tra gli sceneggiatori hollywoodiani si distingueva per il prolifico talento; a lei dobbiamo un'incredibile serie di classici, da *Humoresque* a *Stella Dallas* a *Camille* con Greta Garbo.

Gli interni furono girati presso gli studio MGM di Culver City, ma per gli esterni Seastrom condusse la troupe nel deserto del Mojave. Katherine Albert, inviata del *Motion Picture Magazine*, seguì i cineasti in quel luogo sperduto e se ne pentì rapidamente. Con un lungo viaggio in automobile giunse nella città di Mojave, ove la troupe aveva fissato la propria base:

"Per raggiungere la località delle riprese si dovevano attraversare miglia di spaventose strade sterrate nel caldo torrido – per tutto il periodo delle riprese il termometro scese raramente al di sotto dei 46 gradi – sotto un sole accecante, nell'arido squallore del deserto del Mojave. Sembrava incredibile che qualcuno potesse lavorare in quella specie di forno; eppure si scorgevano cinespre, generatori e altre attrezzature cinematografiche piazzate nella sconfinata distesa di quella terra desolata... C'era la consueta piccola folla di tecnici, che calzavano tutti stivaloni per l'eventualità di un incontro con i serpenti a sonagli; molti si erano spalmati il volto con una crema biancastra



*The Wind*, Victor Sjöström, 1928. (Photoplay Productions)

per evitare le scottature, e gli occhiali di protezione che indossavano per ripararsi dalla sabbia li faceva somigliare a marziani. Ma ecco apparire Lillian Gish in scarpette basse senza tacco, senza cappello e senza la minima protezione per gli occhi. Mentre mi avvicinavo in auto udii un fracasso terrificante e nel giro di un secondo la scena fu violentemente oscurata da colossali masse di sabbia. Il fracasso proveniva dalle gigantesche macchine utilizzate per produrre il vento: otto eliche sembravano sollevare l'intero deserto per scagliarlo contro le cineprese.

‘È senza dubbio il film più sgradevole che abbia mai interpretato’ dichiarò Lillian. ‘Voglio dire che è il più scomodo da girare. Il caldo non mi disturba troppo, ma lavorare tutto il tempo davanti alle macchine del vento è snervante. Vede, sollevano getti di sabbia e poi ci abbiamo aggiunto anche segatura. Per accentuare la sensazione di sporco ci sono anche macchine fumogene. Io però ho avuto fortuna: la cenere rovente non mi è finita negli occhi, anche se mi ha procurato qualche bruciatura sulle mani’ ”.

A giudizio di Lillian, si trattava del miglior film che ella avesse mai

interpretato per la MGM. Thalberg era d'accordo, ma con il passare dei mesi all'attrice cominciarono a giungere voci di possibili tagli al film. "Irving spiegò che i gestori di otto tra le maggiori sale del paese avevano insistito per modificare il finale. Non volevano che l'eroina scomparisse inghiottita da una bufera, ma preferivano che si riconciliasse con l'eroe in un lieto fine. La nostra delusione fu profonda, ma facemmo come volevano. Frances Marion ci confidò in seguito che questo era stato l'ultimo film in cui aveva impegnato tutto il cuore, oltre all'ingegno". Per ironia, in questo modo il film ora violava il codice Hays: una ragazza ammazza un uomo e poi vive per sempre felice e contenta. *The Wind* fu accolto da recensioni discordi. Secondo il *New York Times* Seastrom esponeva le sue tesi con caparbietà così ostinata e monocrorde da far sentire la mancanza di un minimo di sottigliezza psicologica. *Picture Play* lo definì "un'opera riuscita e dignitosa". Vladimir Nemirovich-Danchenko, fondatore del Teatro d'Arte di Mosca, scrisse a Lillian Gish: "Una felice combinazione di estrema spontaneità, brillante freschezza e fascino naturale e costante la pongono nella ristretta élite delle più grandi attrici drammatiche del mondo". – KEVIN BROWNLOW

### La musica

La mia reazione alla prima proiezione silenziosa di *The Wind* fu di disagio fisico, provocato dall'impressione del vento arido e della sabbia che si insinuavano dappertutto, unita alla consapevolezza che la mia musica avrebbe dovuto riflettere la durezza inumana dell'ambiente del Texas occidentale. La mia seconda reazione riguardò il modo in cui il paesaggio incideva sulla vita dei personaggi, dettando la forma della loro drammatica vicenda. Tempeste di vento e tornado si ripetevano con frequenza, a segnare i punti salienti della trama.

Per prima cosa pensai agli elementi che potevo eliminare dall'orchestra: via quindi la grazia dei fiati e la sonorità degli ottoni, per far posto a gruppi di sei archi e a un coroso *ensemble* di percussioni, formato da cinque esecutori provvisti di strumenti in grado di ricreare una convincente tempesta di sabbia, oltre all'insolito clangore del cembalo ungherese. Chiesi aiuto per l'orchestrazione ai compositori contemporanei inglesi Colin e David Matthews. Essi disponevano di un vocabolario sufficiente per produrre gli effetti a-musicali che mi avrebbero consentito di organizzare i passaggi semi-improvvisati in maniera tale da riuscire ad adattare il brano musicale al film.

Per gli episodi più tranquilli – il ballo nel granaio e una pausa nella tempesta – ho utilizzato le canzoni *Goodnight, Irene* e *Oh Bury Me Not on the Lone Prairie* (le parole appaiono sullo schermo). Ma l'autentica ispirazione venne dal film del regista svedese Victor Seastrom e dall'interpretazione di Lillian Gish, che richiedevano un intreccio di tormentato cromatismo e semplicità alla Stephen Foster. Il momento culminante del film è di tale intensità che, da parte mia, sono lieto che i produttori della MGM abbiano insistito per concludere l'opera con un lieto fine al posto del tragico scioglimento del romanzo e della prima versione del film in cui Lillian scompare, travolta dalla tempesta e dalla follia, dopo aver ucciso l'uomo che le aveva usato violenza.

Dopo la prima esecuzione avvenuta a Londra nel 1983, il film accompagnato dalla mia musica è stato rappresentato a Pordenone nel 1986; altre rappresentazioni sono state eseguite a Francoforte, Lussemburgo e Bruxelles e nel 1987 a New York, nel quadro della stagione del Radio City Music Hall, che prevedeva la proiezione di quattro film muti. – CARL DAVIS

*Dorothy Scarborough's novel of life in Texas was so unflattering that she thought it prudent to publish anonymously. It was inspired by her mother, a delicate girl from the South who goes to live with her cousin in an arid area of the Panhandle, and is driven into a loveless marriage. A terrifying "Norther" drives her into the desert, insane.*

*Lillian Gish realized it would make an exceptional film and recommended it to MGM. Irving Thalberg, who was overworked, trusted her to produce it. Gish chose first Clarence Brown, who had just directed Garbo, but he saw no way of making it work. "People just don't like wind," he said. She then selected Victor Seastrom, the director of her previous film, The Scarlet Letter, in which she also played opposite Lars Hanson. "Both Hanson and Seastrom were perfect for that film," wrote Gish. "The Italian school of acting was one of elaboration, the Swedish was one of repression." Seastrom had been an influential pioneer of Swedish cinema who had made the classic The Phantom Carriage. He ended his career as the leading character in Bergman's Wild Strawberries. It says something for Louis B. Mayer that Seastrom was his favourite director. The Hollywood technicians found Seastrom such a kind, thoughtful, and lovable man that they nicknamed him Jesus. ("Where's Jesus?" "He's in the men's room.")*

*The script was written by Frances Marion, one of the most gifted and prolific writers in Hollywood, responsible for an astonishing series of classics, from Humoresque to Stella Dallas to Camille with Garbo.*

*Though the interiors were shot at the MGM studios in Culver City, Seastrom took the company to the Mojave Desert for exteriors. Katherine Albert, reporting for Motion Picture Magazine, followed them out there, and quickly regretted it. She had to drive miles to the town of Mojave, where the company made their headquarters:*

*"To reach the location, one had to drive over awful dirt roads into the sweltering heat – the thermometer was seldom lower than 115 degrees all the time the company was on location – into the blinding sun, the bleak, barren waste that is the Mojave Desert. That anyone could be active in that scorching heat is almost inconceivable. Yet there were cameras, generators, and other studio equipment planted in the broad expanse of wasteland... There were the usual number of workers, all wearing high boots in case they encountered rattlesnakes, and most of them had whitish-looking stuff smeared over their faces to keep off sunburn. Goggles, making them look like men from Mars, were worn to protect their eyes from sand.*

*"But there was Lillian Gish in little, low-heeled slippers, hatless and without any protection for her eyes. As I drove up I heard a frightful noise and in a second the scene was clouded by enormous drifts of sand. The noise came from the giant machines used to create wind.*

The eight propellers seemed to lift the desert and blow it before the cameras.

*“It is without doubt the most unpleasant picture I have ever made,” said Lillian Gish. ‘I mean by that the most uncomfortable to do. I don’t mind heat so much, but working before the wind machines all the time is nerve-wracking. You see, it blows the sand and we’ve put sawdust down, too. And there are smoke pots to make it look even more dirty. I’ve been fortunate. The flying cinders haven’t gotten into my eyes, although a few have burned my hands.’”*

*Gish thought it the best film she had done at MGM. Thalberg agreed, but the months went by and she heard rumours that it was being cut. “Irving explained that eight of the largest exhibitors in the country had insisted on a change in the ending. Instead of the heroine disappearing in a storm, she and the hero were to be reconciled in a happy ending. The heart went out of all of us, but we did what they wanted. Frances Marion told us later it was the last film to which she gave her heart as well as her head.” The irony was that the film now violated the Hays Code; a girl, having killed a man, lives happily ever after.*

*The Wind received mixed reviews. The New York Times said that Seastrom hammered his point until one longed for just one suggestion of subtlety. Picture Play called it “a fine and dignified production”. Vladimir Nemirovich-Danchenko, founder of the Moscow Art Theatre, wrote to Lillian Gish: “A combination of the greatest sincerity, brilliance, and unvarying charm places you in the small circle of the first tragediennes of the world.” – KEVIN BROWNLOW*

### **The music**

*My reaction to the first screening of The Wind in silence was one of physical discomfort – the combination of dry wind and sand invading everything and that the music I would write would have to reflect*

*the extreme harshness of the environment of western Texas. My second reaction was the way the landscape impinged on the lives of the characters whose drama would be shaped by it. Wind storms and tornadoes were frequent occurrences and informed the climaxes of the story.*

*I started by thinking of what I could eliminate from the orchestra: so no pretty winds or sonorous brass. Instead, strings grouped in sixes, and a large percussion ensemble of five players, each equipped with the instruments that would produce a convincing sandstorm, as well as the unusual clatter of the Hungarian cimbalom. I called on the contemporary English composers Colin and David Matthews to help with the orchestration. They had the necessary vocabulary to produce the a-musical sound effects so that the semi-improvised passages would be sufficiently well-organized as to allow me to fit the score to the film.*

*In the stiller passages, a barn dance and a lull in the storm, I used the songs “Goodnight, Irene” and “Oh Bury Me Not on the Lone Prairie” (the words appear on the screen). But Swedish director Victor Seastrom’s film and Lillian Gish’s performance were the true inspiration, and called for a mixture of tortured chromaticism and Stephen Foster-like simplicity. The climax of the film is so intense that I for one am relieved that the MGM producers insisted on tacking on a happy ending, rather than the tragic one of the novel and the first cut of the film, in which Gish’s character is carried off in madness by the storm after she has killed the man who raped her.*

*After its London premiere in 1983, the film with my score was performed in Pordenone in 1986, followed by performances in Frankfurt, Luxembourg, and Brussels, and in 1987 in New York, as part of a season of four silent films at Radio City Music Hall.*

CARL DAVIS

## Shostakovich & FEKS

La massima di Mark Twain “Meglio essere un giovane insetto che un vecchio uccello del Paradiso” divenne la gioiosa bandiera dei ragazzi della Fabbrica dell'attore eccentrico. A distanza di mezzo secolo, Grigori Kozintsev rifletteva: “La felicità più grande è vivere a sedici anni con tutto ciò che quei sedici anni significano, non essere più vecchi della propria età”

In effetti, Kozintsev (1905-1973) aveva solo 14 anni quando – nel caos della Kiev rivoluzionaria, dove era nato da una famiglia benestante di tradizione medica – entrava nello studio di Alexandra Exter. Qui si vide affidare subito la decorazione di un treno di propaganda e la scrittura di uno sketch per il medesimo treno. Il regista teatrale Konstantin Mardzhanov lo volle al suo fianco e lo presentò a Sergei Yutkevich (1904-1985), all'epoca quindicenne, affidando loro la conduzione di un teatro, nei locali di un ex cabaret. I due ragazzi vi organizzarono un teatro di marionette mettendo in scena la “Storia del pope e del suo servo Baldà” di Pushkin, che in seguito Shostakovich avrebbe musicato per un film d'animazione. Yutkevich si trasferì poi a Pietrogrado, dove strinse amicizia con Eisenstein, che gli fu compagno di banco, in prima fila, alle lezioni di Meyerhold. Kozintsev li raggiunse e conobbe Leonid Trauberg (1901-1990), più vecchio di lui di 4 anni, appena giunto da Kiev. Il gruppo fu completato da Alexei Kapler, compagno di scuola di Kozintsev, e dal regista teatrale Georgii Krizhitsky, “un adulto” come Eisenstein, già oltre la ventina. Tutti loro subivano il fascino dei divertimenti popolari – il circo, il music-hall, la commedia dell'Arte, la boxe, l'operetta, i teatrini di marionette del “balagan”, le gag. Erano ipnotizzati dal ritmo e dalla velocità dell'America e adoravano Chaplin. Si ispiravano a Mayakovsky (“Le strade sono i nostri pennelli. / Le piazze sono le nostre tavolozze”). Ma in primis, “Tutti i nostri esperimenti, tutte quelle ricerche di forme nuove nascevano dall'intenso e straordinario rinnovamento di vita che si percepiva nell'aria... Eppure ogni nuova iniziativa avveniva nel gelo e nella carestia di un paese devastato. Le condizioni di vita erano durissime. Lo Stato, impegnato in una guerra civile totale, stava incontrando enormi difficoltà. Nondimeno, il sentimento dominante era un'affermazione di vita, percepita dai giovani artisti in tutta la sua ricchezza e colore; e fu pertanto del tutto naturale che le forme artistiche assumessero le caratteristiche di una grande festa popolare. In mezzo ad ogni sorta di privazioni si svolgeva una sorta di fiera. I giovani artisti accettavano il destino comune con allegria, perché il tempo in cui vivevano gli appariva bellissimo. Se si dimentica o si ignora questa atmosfera, l'arte di quei giorni rimane incomprensibile”. (Grigori Kozintsev)

Nella frenesia degli “ismi” (futurismo, suprematismo, costruttivismo) loro lanciarono l’“eccentrismo”. In due dibattiti pubblici, dove si presentarono vestiti e truccati da clown, vollero esaudire l'esortazione di Mayakovsky, “Impennatevi se vi aggrada o scalciate se vi va, / ma io voglio il fragore delle tempeste!” Nel luglio del 1922 uscì, firmato da Kozintsev, Yutkevich, Trauberg e Krizhitsky, il manifesto “Eccentrismo”, un'avventata mistura di provocazione surreale, assurdità e umorismo. (“Le natiche di Charlot ci sono più care delle mani di Eleonora Duse”). Alcuni giorni dopo, al numero 2 della via Kanskaya, apriva i suoi battenti la Fabbrica dell'attore eccentrico. Intanto, Yutkevich lasciava il gruppo per il teatro moscovita di Forreger e Krizhitsky litigava con gli altri. Dei firmatari originali rimasero solo Kozintsev e Trauberg, i quali allargarono la cerchia dei loro discepoli ad alcuni futuri collaboratori di lunga data, tra cui gli attori Sergei Gerasimov, Yelena Kuzmina, Sofia Magarill (moglie di Kozintsev) e Pyotr Sobolievsky, lo scenografo Yevgeni Yenei, e il cameraman Andrei Moskvina. La loro prima produzione teatrale fu un “caotico” allestimento del *Matrimonio* di Gogol, con interpolazioni dai film di Chaplin, che provocò scandalo e rabbia, ma al contempo influenzò la mise en scène di Eisenstein del dramma di Ostrovsky *Anche il più furbo ci può cascare*. Al *Matrimonio* seguì la produzione *Commercio estero sulla Torre Eiffel* degli stessi Kozintsev e Trauberg. Natalia Noussinova ha scoperto e pubblicato (nel 1990) la sceneggiatura di un film “fantasy” su una donna elettrica, mai realizzato, dal titolo *La moglie di Edison*; pertanto, fin dal 1923 i FEKS avevano già dimostrato un interesse per il cinema.

Pur essendo avvenuto nella fase finale della breve storia dei FEKS, l'incontro con Dmitri Shostakovich (1906-1975) sarebbe stato molto significativo per entrambi. Quando fu scritturato per comporre la partitura di *Novyi Vavilon*, Shostakovich aveva già una sua esperienza nel campo della musica per film. Nel 1922, alla morte del padre, era stato costretto a guadagnarsi da vivere come pianista di cinema, esibendosi nei più prestigiosi teatri di Pietrogrado, dopo essere stato esaminato dal Sindacato dei Lavoratori dell'Arte. Fece questo lavoro, spesso lamentando grande stanchezza e noia, fino al 1925. Non fu comunque tempo perso invano, dato che Shostakovich userà parte dei suoi componimenti per il cinema per sviluppare alcune sezioni della *Prima Sinfonia*.

Pur avendo già composto la musica per un breve film d'animazione interpolato in una produzione dell'opera lirica di Erwin Dressel *Armer Columbus* a Leningrado, *Nuova Babilonia* fu la sua prima vera partitura per il cinema, e, insieme con *Odna* [Sola] rimane la più ambiziosa e ricca di inventiva in assoluto. Nello stesso periodo si affermava il sonoro e Shostakovich scriverà almeno una quarantina di colonne sonore per film a lungometraggio. Lavorò con molti dei più grandi registi sovietici, tra cui Kalatozov, Ermiler, Dovzhenko, Arnshtam e Chiaureli; ma i suoi lavori più significativi rimangono quelli con gli ex colleghi della FEKS, in particolare la trilogia *Maksim* di Kozintsev e Trauberg, un successo trionfale le cui canzoni entrarono a far parte del repertorio russo. Con Yutkevich collaborò per *Le montagne d'oro*, *Contropiano*, *L'uomo col fucile* e con Gerasimov, attore diventato regista, per *La giovane guardia*. Sfortunatamente, dopo gli anni '50, fu costretto a separarsi da Trauberg, che fu tragica vittima dell'antisemitismo e dell'anti-“cosmopolitanismo” di Stalin; continuò tuttavia a lavorare con Kozintsev fino alla fine della carriera di entrambi, collaborazione che culminerà nelle maestose produzioni di *Amleto* e *Re Lear*. – DAVID ROBINSON

*"It is better to be a young June-bug than an old bird of paradise": Mark Twain's dictum was joyously flaunted by the boys of the Factory of the Eccentric Actor (FEKS). Half a century later, Grigori Kozintsev reflected, "The greatest happiness is to live at sixteen with all that those sixteen years signify, not to be older than one's own age."*

*In fact Kozintsev (1905-1973) was only 14 when – in the chaos of revolutionary Kiev, where he had been born to a well-off family mostly involved in medicine – he enrolled in Alexandra Exter's studio. He was quickly recruited to help decorate an agit-train and to write a sketch for it. The theatre director Konstantin Mardzhanov took him on, introduced him to Sergei Yutkevich (1904-1985), a year his senior, and gave them their own theatre, an abandoned cabaret. They created a puppet theatre to stage Pushkin's story The Priest and His Servant Balda, which Shostakovich would later score for an animation film. Yutkevich moved to Petrograd, where he formed a friendship with Eisenstein, who sat beside him in the front row of Meyerhold's classes. Kozintsev followed and met Leonid Trauberg (1901-1990), four years his senior, just arrived from Kiev. The group was completed by Alexei Kapler, a school friend of Kozintsev, and the stage director Georgii Krizhitsky, like Eisenstein a "grown-up", already past 20.*

*They were all fascinated by popular entertainments – circus, music hall, commedia dell'arte, boxing, operetta, the balagan fairground booth show, gags. They were hypnotized by American speed and rhythm, and worshipped Chaplin. Their inspiration was Mayakovsky ("The streets are our paint-brushes. / The squares are our palettes."). But above all, "All these experiments, all these quests for new forms came because we had an intense feeling of an extraordinary renewal of life. . . . What we were doing then we were doing in the cold and the famine of a devastated country. The conditions of life were very hard. The State, occupied with a full-scale Civil War, was undergoing enormous difficulties. Yet the dominant sentiment was the affirmation of life. The young artists felt life in all its richness and colour, and artistic forms seemed naturally to take on the artistic forms of a great popular carnival. In the middle of every kind of privation a sort of fair was going on. The young artists bore the common fate gaily, so fine did the time in which they lived appear to them. If this atmosphere is forgotten or neglected, then the art of those times remains incomprehensible." (Grigori Kozintsev)*

*In the frenzy of "-isms" (Futurism, Suprematism, Constructivism) they launched "Eccentricism". Two public debates, with clown costumes and painted faces, fulfilled Mayakovsky's exhortation, "Prance if you please or kick if you like, / But I want the racket of tempests!" In July 1922 came the manifesto "Eccentricism", signed by Kozintsev, Yutkevich, Trauberg, and Krizhitsky, a heady mixture of provocation, nonsense, wit, and surreality. ("Charlot's buttocks are more precious to us than the hands of Eleonora Duse.") A few days later the Factory of the Eccentric Actor opened its doors on 2 Kanskaya Street. Meanwhile Yutkevich left to work in Forreger's theatre in Moscow and Krizhitsky quarrelled with the rest. Only Kozintsev and Trauberg remained of the original signatories, to gather a group of disciples who would include long-term collaborators, including the actors Sergei Gerasimov, Yelena Kuzmina, Sofia Magarill (Kozintsev's wife) and Pyotr Sobolievsky, the designer Yevgeni Yenei, and the cinematographer Andrei Moskvina. Their first stage production was a "chaotic" production of Gogol's The Wedding, with interpolations of Chaplin films, which caused scandal and outrage, but also influenced Eisenstein's staging of Ostrovsky's Enough Simplicity in Every Wise Man. Kozintsev and Trauberg followed this with their own Exterior Commerce on the Eiffel Tower. Natalia Noussinova has discovered and (in 1990) published an unrealized film script for a fantasy about an electric woman, Edison's Wife, which shows that by mid-1923 FEKS had already set their eyes on the cinema.*

*Though it came late in the brief history of FEKS, the encounter with Dmitri Shostakovich (1906-1975) was to have permanent significance for all concerned. Shostakovich was already experienced with film music when he was engaged to write the score for New Babylon. On the death of his father in 1922 he had been obliged to earn money as a cinema pianist, in turn at the Bright Reel Cinema, the Splendid Palace, and the Piccadilly. They were prestigious Petrograd theatres, and Shostakovich took the trouble to sit for the cinema musicians' examination of the Art Workers' Union. He continued the work, often very bored and tired, until 1925. The time was not entirely lost; he used his film accompaniments to work out sections of his First Symphony.*

*Although he had written a score for a brief animated film interpolated in a Leningrad production of Erwin Dressel's opera Poor Columbus, New Babylon was his first true film score, and remains, alongside Odná [Alone], his most ambitious and most continually inventive. By this time sound had arrived, and Shostakovich was to go on to write almost 40 more feature film scores. He worked with many of the greatest Soviet directors, including Kalatozov, Ermler, Dovzhenko, Arnshtam, and Chiaureli; but his most significant works were with his former FEKS colleagues, notably Kozintsev and Trauberg's major triumph, the Maxim trilogy, with the songs that became Russian standards. With Yutkevich he worked on The Golden Mountains, Counterplan, and The Man with the Gun, and with Gerasimov, actor turned director, The Young Guard. Sadly, after the 1950s he was distanced from Trauberg, who became a tragic victim of Stalinist anti-Semitism and anti-"cosmopolitanism"; but he continued to work with Kozintsev to the end of both their careers, climaxing with the majestic productions of Hamlet and King Lear. – DAVID ROBINSON*

**CHYORTOVO KOLESO (Moryak c “Avrorvrii”)** [La ruota del diavolo / La grande ruota / Il marinaio dell’ “Aurora” / The Devil’s Wheel / The Sailor from the “Aurora”] (Leningradkino, USSR 1926)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *scen:* Adrian Piotrovsky; *f./ph:* Andrei Moskvín; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Mikhail Geraltovskiy, Sergey Shklyarevskiy, Boris Shpis, Vladimir Shmidtgor; *cast:* Pyotr Sobolievskiy (Vanya Shorin), Liudmila Semyonova (Valya), Sergei Gerasimov (L’uomo mistero/*Question Man*), Emil Gal (Koko, artista di varietà/*a variety performer*), Antonio Tserep (proprietario del bar/*owner of the bar*), Nikolai Gorodnichev (gerente della casa/*house manager*), Vera Lande (ballerina/*dancer*), Sergei Martinson (direttore-violinista/*conductor-violinist*), Yevgeni Kumeiko, Pavel Berezin, Andrei Kostrichkin (razziatori/*raiders*), Yanina Zheimo, Tatyana Ventsel (ragazze della banda/*girls from the gang*), Viktor Plotnikov (membro dell’Esercito della Salvezza/*member of the Salvation Army*), Aleksandr Kostomolotsky (antiquario/*antiquarian*, batterista/*drum player*), Arnold Arnold (direttore/ editor), Aleksei Kapler (teppista norvegese/*Norwegian hooligan*, pianista/*piano player*); *Ig. or./orig. l:* 2650 m. (7 rl.); 35mm, 1147 m. (rl. 3 + 6 mancante/*missing*), 50’ (20 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien.

Didascalie in russo / *Russian intertitles*.

Nel 1921, introducendo un sistema monetario, la nuova politica economica di Lenin (NEP) si proponeva di migliorare la disastrosa situazione finanziaria della nuova Unione Sovietica. Ciò rese possibile l’importazione di film, in particolare dagli Usa e dalla Germania – con Chaplin, Pickford, Fairbanks, Stroheim, Baby Peggy e il regista tedesco Richard Oswald tra i grandi favoriti dal pubblico russo. Inevitabilmente, nacque uno spiacevole contrasto tra il mondo “borghese” mostrato sullo schermo e il fervore dei nuovi artisti sovietici nell’esaltare le macchine, la velocità e la nuova era. Nel cinema, tuttavia, l’era della NEP si interruppe bruscamente nell’agosto del 1923, quando tutte le società private furono liquidate per avviare il monopolio statale della produzione e distribuzione.

La prima sceneggiatura della FEKS proposta da Kozintsev e Trauberg venne accettata dal Sevzapkino – e fu abbastanza sorprendente, poiché si trattava di una delle unità statali più conservatrici, avendo ereditato un guardaroba e una tradizione di film storici in costume. “La nostra prima sceneggiatura, *Pokhozhdeniya Oktyabrini* (Le avventure di Ottobrina), era una sorta di film-manifesto di propaganda, e l’influenza del teatro di propaganda e delle ‘finestre’ della Rosta [i manifesti di propaganda dell’agenzia telegrafica russa nati per nascondere le vetrine dei negozi vuoti] sono più che evidenti in ogni momento del film. Lo squalo capitalista è stato introdotto a Pietrogrado ed esige il risarcimento dei debiti dello Zar dai contadini e dagli operai. Lo squalo indossava un cappello di seta ed era interpretato da Sergei Martinson (al suo debutto sullo schermo), senza alcun make-up tranne un paio di enormi sopracciglia di velluto nero. All’annuncio dell’arrivo di Coolidge Curzonovitch Poincaré (il nome dello squalo), l’uomo della NEP, che veste un elegante completo a scacchi, si lascia andare.

Le trame dei due saranno sventate dalla giovane ragazza del komsomol Ottobrina (interpretata dalla ballerina Z. Tarakhovskaia). Tutti i personaggi parevano scesi direttamente dai carri della propaganda che divertivano le masse nella parata del 1° maggio. Nel complesso era un film alquanto sconnesso, pieno di disorientanti semplificazioni della trama e bruschi stacchi di montaggio, ma aveva un buon ritmo. E quando la narrazione s’inceppava, apparivano sullo schermo delle lettere danzanti a mo’ di cartone animato, che andavano a comporre parole e slogan all’epoca molto familiari.” (Grigori Kozintsev) Nulla è sopravvissuto di questo né del secondo film FEKS, il due rulli *Miška protiv Judeniča* (Miška contro Judenič), sulle avventure di un bambino e di un orso, entrambi di nome Miška, uniti nel frustrare le trame dell’odiato generale “bianco” Judenič. Il film era un’evidente derivazione – o parodia – del popolare successo di produzione georgiana *Krasnye d’javoljata* (I diavoli rossi) di Perestiani e fu realizzato nel rispetto dei dettami dell’eccentricismo, con ampio uso di effetti visivi bizzarri e raffigurando il quartier generale di Judenič come una pista da circo.

Del primo lungometraggio FEKS sono invece sopravvissuti cinque rulli su sette. La sceneggiatura di *La ruota del diavolo*, ancora con il titolo *Il marinaio dell’ “Aurora”*, fu offerta loro dal direttore del Leningradkino, il fresco di nomina Adrian Piotrovsky (1898-1939), alla sua prima esperienza come sceneggiatore. (Alcune filmografie accreditano la storia originale a Veniamin Alexandrovich Kaverin, ma in un infiammato scambio di lettere apparso all’epoca su *Kino*, ciascun autore negò qualsiasi connessione col lavoro dell’altro). Piotrovsky descrisse il film come “un esempio isolato del futuro melodramma sovietico” e in effetti il film segna l’entrata di questo nuovo elemento nel lavoro degli “eccentrici”. La distribuzione delle recenti produzioni hollywoodiane durante il periodo della NEP aveva fatto mutare la politica culturale ufficiale con il riconoscimento del melodramma come un genere non disprezzabile. Lo stesso Lunacharsky ebbe a dichiarare: “I nostri film non devono risultare meno allettanti o meno avvincenti di quelli della borghesia. La forma del melodramma, se trattata in modo adeguato, è sicuramente quanto di meglio il cinema possa offrire.”

La storia è centrata su Vanya Shorin, un marinaio dell’ “Aurora” – la nave che sparando la prima salva d’artiglieria segnò l’inizio della Rivoluzione d’Ottobre. In libera uscita a terra, durante una passeggiata coi compagni di bordo nel parco della Casa del popolo di Pietrogrado, incontra una giovane ragazza, Valya. I due tirano tardi tra le attrazioni di un luna park – la montagne russe, la ruota del diavolo – e quando infine Vanya riaccompagna Valya a casa è ormai l’alba, e il padre della ragazza la picchia. Vanya decide allora di restare con lei, mentre i compagni lo cercano invano per le strade della città per impedirgli di disertare. La giovane coppia finisce nei bassifondi di Pietrogrado e cade nelle mani di una delle bande criminali che imperversavano in città durante la guerra civile e nel periodo della NEP. Infine, Vanya riesce a denunciare alla polizia la banda e il suo capo – un mago da palcoscenico che si fa chiamare “L’uomo delle domande”. Poi ritorna a bordo della nave dove si sottopone al giudizio dei suoi compagni.

Oltre che dal nuovo elemento del melodramma, i FEKS furono profondamente influenzati da *Sciopero* di Eisenstein. Kozintsev disse al suo gruppo: “Tutto quello che stiamo facendo è una bizzarria infantile; dobbiamo vedere e rivedere *Sciopero* finché non l'abbiamo capito a fondo per poi applicare la stessa potenza nel nostro lavoro.” Questo non comportò tuttavia un abbandono dei principi e delle pratiche dell'eccentricismo. Le attrazioni da fiera, i fuochi d'artificio, le spettrali rovine che danno rifugio alla banda criminale, gli acrobati e i ginnasti, i personaggi strani quali l'eccentrico violinista di Martinson e “L'uomo delle domande” di Gerasimov sono in consonanza con il loro ideale estetico del bizzarro e del sorprendente. “Tra materiale realistico e trattamento ‘eccentrico’ si produsse un contrasto che accrebbe la forza del film. Elementi disparati furono collegati dalla fotografia drammatica, espressiva e ‘tedesca’ di Andrej Moskvín, il nuovo operatore del collettivo, collaboratore di Kozintsev e Trauberg in tutta la loro carriera successiva.” (Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*)

Il film è caratterizzato da un flusso ininterrotto di immagini; e la presenza costante di musica sfrenata deve aver costituito una sfida stimolante per i pianisti di cinema come l'adolescente Shostakovich, che, secondo Trauberg, aveva accompagnato il film proprio a Leningrado.

Ludmila Semyonova, con il suo tocco alla Louise Brooks, sarebbe rimasta a lungo con la FEKS, anche se questo fu l'unico ruolo da protagonista interpretato per loro. Fu invece la figura femminile centrale in *Tret'ja Meščanskaja* di Room e in *Oblomok imperii* di Ermiler. – DAVID ROBINSON

*In 1921 Lenin's New Economic Policy set out to ameliorate the new Soviet Union's disastrous economic situation by introducing a monetarist system. This made possible importation of films, particularly from the USA and Germany – with Chaplin, Pickford, Fairbanks, Stroheim, Baby Peggy, and the German director Richard Oswald particular favourites with the Russian public. Inevitably there was a painful conflict between the “bourgeois” world that was shown on the screen and the new Soviet artists' passion to celebrate machines and speed and the new era. In the cinema however the NEP era was abruptly cut short in August 1923 when all private film firms were liquidated to give way to a state monopoly of production and distribution.*

*The first FEKS scenario, by Kozintsev and Trauberg, was accepted by Sevzapkino – surprisingly, since this was one of the more conservative of the state units, having inherited a wardrobe and tradition of historical costume pictures. “Our first scenario, The Adventures of Oktyabrina, was a sort of propaganda film-poster; the influence of the propaganda plays and the Rosta windows shows clearly in every moment of the film. ... All [the] characters seemed directly descended from the propaganda lorry which entertained the population at the May Day parade. It was all rather disconnected, but galloped along on the screen, full of dizzying abridgements of the story and shock cuts. And when the narrative got stuck, letters would appear on the screen:*

*dancing about in the manner of cartoon films, they would group themselves into words, forming slogans that were then familiar.” (Grigori Kozintsev)*

*Nothing has survived from this, or from the second FEKS film, the 2-reel Michki protiv Yudenicha (The Mishkas against Yudenich), the adventures of two namesakes, a boy and a bear, frustrating the detested White General Yudenich. The film was evidently inspired by – or parodied – Ivan Perestiani's popular success, the Georgian-made Red Imps, and was done in the full spirit of Eccentricism, with a dizzying range of camera tricks and a circus ring as Yudenich's headquarters. Five of the seven reels of the first FEKS feature film survive, however. The script of The Devil's Wheel, still titled The Sailor of the “Aurora”, was offered to them by the recently appointed director of Leningradkino, Adrian Piotrovsky (1898-1939), whose own first script it was. (Some filmographies credit the original story to Veniamin Alexandrovich Kaverin, but in an irritable exchange of correspondence in Kino, each author at the time denied any connection with the other's work.) Piotrovsky described the film as the “isolated example of the future Soviet melodrama”; and it does mark the arrival of this new element in the work of the Eccentrics. The exposure to recent Hollywood production during the NEP period had shifted official cultural policy to the admission that melodrama was not a method to be scorned. Lunacharsky himself declared, “Our films must not be less seductive or less attracting than those of the bourgeoisie. The melodrama form, treated in an adequate way, is certainly the best that there is in the cinema.”*

*The story centres on Vanya Shorin, a sailor from the Aurora – the ship that launched the salvoes that marked the start of the October Revolution. On shore leave and strolling with shipmates in the park of the House of the People in Petrograd, he meets a young girl, Valya. They linger over the delights of the fairground – the Russian Mountains [roller-coaster], the Devil's Wheel – and when finally Vanya takes Valya home at dawn her father beats her. Vanya decides to stay with her, while his friends vainly search for him in the streets of the city to prevent him deserting. The young couple find themselves in the Petrograd underworld, and fall into the hands of one of the gangster bands that preyed on the city during the Civil War and NEP eras. Finally however, Vanya is able to expose the band and its chief – a stage magician called “The Question Man” – to the police. He returns to his ship and the judgement of his comrades.*

*As well as the new element of melodrama, FEKS had been deeply influenced by Eisenstein's Strike: Kozintsev told his group, “All that we're doing is childish nonsense: we must see Strike again and again, until we can understand it and adopt its power for our own.” This did not mean that the principles and practice of Eccentricism were abandoned. The fairground attractions, the fireworks, the ghostly collapsing ruin that houses the gang, the acrobats and gymnasts, bizarre characters like Martinson's eccentric violinist and Gerasimov's “Question Man” remain true to their belief in the shock of the strange. “The clash between the realistic material and the eccentric*

*treatment by the FEKS seems to have increased the force of the film. All disparate elements were pulled together by the dramatic, expressive, Germanic photography of their new cameraman, Andrei Moskvín, who was to identify himself with the whole film career of Kozintsev and Trauberg.” (Jay Leyda, Kino)*

*The film is a non-stop onslaught of images; and the persistence throughout of hectic music must have been a thrilling challenge to cinema pianists like the teenage Shostakovich, who, Trauberg maintained, had actually accompanied this film in Leningrad.*

*Liudmila Semyonova, with her touch of Louise Brooks, was to remain with FEKS, though this was to be her only leading role for them. She is however the central female figure in Room’s Bed and Sofa and Ermler’s Fragment of an Empire. – DAVID ROBINSON*

### **La ruota del diavolo: i frammenti perduti** **The Devil’s Wheel: The Lost Fragments**

**CHYORTOVO KOLESO** (Leningradkino, USSR 1926) (frammenti/fragments)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvín; 35mm, c.200 m., c.11' (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Il film incompleto e frammentario come lo conosciamo oggi non è sicuramente quello che avevano concepito i suoi realizzatori. *La ruota del diavolo* fu il primo film “adulto” dei FEKS. Avendo finalmente tra le mani un film a lungometraggio e con un vero budget, Kozintsev e Trauberg, intesero dimostrare tutto il loro potenziale con un film sofisticato dalla trama singolarmente complessa. Un melodramma criminale che si combinava con una intricata storia di spionaggio. L’azione si divideva alternativamente tra la Russia sovietica e l’Europa borghese. In pratica, l’intero film era basato sui contrasti, sia nella narrazione e nella recitazione che nelle soluzioni grafiche. Tuttavia, pochi mesi dopo la sua prima uscita, il film fu rimontato per alcuni problemi di censura. Il film originale durava quasi due ore, mentre la versione sopravvissuta dura appena un’ora. La vicenda spionistica è scomparsa del tutto. La scena della rissa nel ristorante, di cui i due registi andavano particolarmente fieri, è andata perduta, così come sono andati perduti tutti gli episodi ambientati nelle strade occidentali con gli eleganti set di Yevgeni Yenei e tutte le parti interpretate da famosi attori del vaudeville d’avanguardia come Aleksandr Kostomolotsky e Arnold – e molto altro ancora. A risentirne fu l’intera costruzione del film: l’armonia basata sul contrasto andò irrimediabilmente compromessa.

Dato che il deposito di pellicole di Detskoe Selo, dove erano conservati i negativi dei film di Leningrado, era bruciato durante la seconda guerra mondiale, restavano ben poche speranze di trovare altro materiale nitrato originale dei film dei FEKS. Tuttavia, nel 1999, Sergei Gelver, archivista della sezione documentaria della Cineteca di San Pietroburgo, mise in salvo svariati rulli di nitrati non identificati destinati alla distruzione per misura precauzionale anti-incendio. Un

decennio dopo, ci si rese conto che tra quel materiale c’erano anche circa 200 metri di spezzoni inediti di *La ruota del diavolo*.

Tra questi, troviamo frammenti da episodi a lungo ritenuti perduti: una scena nel negozio d’antiquariato (con alcuni espressivi primi piani di Liudmila Semyonova), l’aula del tribunale norvegese e le strade adiacenti ricostruite in studio da Yenei, e persino l’inizio della scena della rissa nel ristorante – dove la ballerina è interpretata dalla moglie di Trauberg, Vera Lande.

Né sono peraltro meno interessanti i frammenti relativi agli episodi più conosciuti: la maggior parte sembrerebbero tagli, e si presentano nel loro stato originale di prima generazione. Ma ciò che rende particolarmente attraente questo materiale è l’imbibizione, dato che il numero dei film imbibiti del muto sovietico è davvero esiguo, e non include lavori dei FEKS.

Allora che cos’è questo prezioso materiale? Sequenze tagliate in fase di montaggio? O di ri-montaggio? O sono invece sequenze eliminate dalla versione destinata all’esportazione? Da un lato ci sono i tagli, dall’altro le didascalie e le imbibizioni. Con ogni probabilità si tratta di test d’imbibizione. Sia come sia, questi 200 metri di nuovo materiale ampliano in modo significativo la nostra visuale sul primo lungometraggio dei FEKS. – PETER BAGROV

*The truncated and incomplete film which we now see is not what its directors intended. The Devil’s Wheel was FEKS’ first “grown-up” work. Having finally got their hands on a full-length feature and a real budget, Kozintsev and Trauberg set out to demonstrate their maximum potential, with a sophisticated picture involving a complex and tangled plot. A criminal melodrama was combined with a spy story. The action jumped back and forth between Soviet Russia and bourgeois Europe. In fact the whole film was based on contrasts – in narrative, acting, and graphic solutions.*

*However, a few months after its release the film was re-edited for censorship reasons. The original film was almost two hours long, while the existing version runs barely an hour. The spy story disappeared completely. The scene of the fight in the restaurant, of which the directors were particularly proud, is lost, as are all the western street episodes with elegant sets by Yevgeni Yenei, the acting of renowned avant-garde vaudeville players Aleksandr Kostomolotsky and Arnold, and much more. The whole construction of the film suffered: the contrast principle was ruined.*

*Since the film depot at Detskoe Selo, where the negatives of Leningrad films were stored, was burned down during World War II, there was little hope of finding any primary source nitrate material for FEKS’ pictures. But in 1999 Sergei Gelver, archivist of the St. Petersburg Documentary Film Studio, rescued several reels of unidentified nitrate film which were condemned to be destroyed for fire safety reasons. A decade later it was established that among this material were about 200 metres of unknown footage of The Devil’s Wheel.*

*Here are fragments of episodes long believed lost: a scene in the antique shop (with Liudmila Semyonova’s expressive close-ups), the Norwegian courtroom and side streets built in the studio by Yenei,*

and even the beginning of the restaurant fight scene – in which the dancer is played by Trauberg's wife Vera Lande.

Fragments of some of the well-known episodes are also rewarding: most appear to be outtakes, and are seen in pristine first-generation state. But what makes this material especially attractive is the tinting, since the number of surviving Soviet tinted films is negligible, and include no works by FEKS.

So what is this precious material? Were these sequences left out during editing? Or re-editing? Or were they shots excluded from the export version? On one hand there are outtakes, on the other, intertitles and tinting. Most likely what we have is tinting tests. In any case, these 200 metres of newly discovered footage significantly expand our conception of FEKS' first full-length film. – PETER BAGROV

#### EVENTI MUSICALI / MUSICAL EVENTS

**SHINEL** [Il cappotto/The Overcoat] (Leningradkino, USSR 1926)

Regia/dir.: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; scen.: Yuri Tynianov, dai racconti di/from stories by Gogol, principalmente/principally "Il cappotto/The Overcoat", "Nevsky Prospect"; f./ph.: Andrei Moskvina, Yevgeni Mikhailov; scg./des.: Yevgeni Yenei; aiuto regia/asst. dir.: Boris Shpis; asst.: Sergei Shklyarevsky, Vladimir Petrov, Dmitri Fischov; cast: Andrei Kostrichkin (Akakiy Akakievich Bashmachkin), Antonina Yeremeyeva ("creatura celeste"/"heavenly creature"), Sergei Gerasimov (ubriaco/drunard), Alexei Kapler (persona poco importante, pezzo grosso/Unimportant Person, Very Important Person), Vladimir Lepko (sarto/tailor), Yanina Zheimo (apprendista sarta/tailor's apprentice), Tatyana Ventsel (barbiere/barber), Nikolai Gorodnichiy (Pyotr Petrovich Ptitsyn, un possidente/a landowner), Kseniya Denisova (Agrafena, una contadina/a peasant girl), Antonio Tserap (lampionaio/lampighter), Viktor Plotnikov (agente/constable), Emil Gal, Pyotr Sobolievsky (funzionari/bureaucrats [bit parts]); 35mm, 5953 ft., 71' (22 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / Russian intertitles, with English subtitles.

Si veda anche la sezione "Eventi musicali" / See also the "Musical Events" section.

*Shinel* sancì la collaborazione della FEKS con l'eminente filologo, storico, critico, romanziere, sceneggiatore – e grande esperto di Pushkin – Yuri Nikolaevich Tynianov (1894-1943). Tynianov scrisse la sceneggiatura di *Shinel* su commissione del Sevzapkino, e pare che fosse stato lui a proporre di affidarne la regia ai FEKS, di cui era ammiratore dai tempi di *Oktyabrina*. Secondo Trauberg, il capo dello studio, Liubinsky, non era propriamente entusiasta, ma acconsentì alle riprese, concedendo alla loro unità solo sei settimane di lavorazione. Per rispettare la scadenza, i due registi lavorarono separatamente, con due diverse unità.

Il prologo è ripreso da *La prospettiva Nevsky* e la trama principale da

*Il cappotto*, ma vi sono anche altri elementi tratti dalla stessa raccolta di *Racconti di Pietroburgo*. La didascalia "un racconto cinematografico nello stile di Gogol" rispecchia la volontà dei FEKS di prendere le distanze dalla convenzione degli adattamenti letterari fedeli alla lettera. Kozintsev ricordava: "Quando iniziammo a lavorare nel cinema sovietico, la produzione di Leningrado era costituita in prevalenza da film storici basati su principi ingenuamente naturalistici.

"Tutte quelle storie di generali, zar, soldati ecc. venivano girate soprattutto per enfatizzare i manufatti del reparto costumi di cui lo studio menava particolare vanto. In pratica si filmavano i costumi con dentro degli attori. Allora l'attitudine di base era quella.

"In primis noi cercammo di sostituire questa superficiale e ininterrotta parata cinematografica di costumi storici con lo spirito dell'epoca, in altre parole non era il naturalismo dei dettagli che cercavamo caparbiamente ma l'unitarietà dello stile complessivo. Per quanto riguarda il cameraman, ciò che ci aspettavamo era di ottenere una fotografia estremamente pittorica. Volevamo prendere le distanze dalla esteriorità formale dei costumi; ambivamo unicamente a restituire sullo schermo l'atmosfera di un'epoca".

Lo studio voleva affidare il ruolo centrale di Akaki Akakievich a un attore di chiara fama e la star del Teatro dell'Arte di Mosca Illarion Pevtsov (1879-1934) lesse la parte. Il ruolo andò invece al venticinquenne Andrei Kostrichkin, che in precedenza aveva recitato solo due piccoli ruoli in *Miška contro Judenič* e in *La ruota del diavolo*: la sua performance pare fosse una parodia dell'interpretazione classica di Pevtsov.

I critici hanno tentato di individuare nel film l'influenza dell'espressionismo tedesco, tracciando paralleli tra *Shinel* e *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*). Gli stessi registi lo hanno però negato, puntualizzando che *Caligari* non gli era garbato per nulla e che *Der letzte Mann* era stato distribuito in URSS solo parecchio tempo dopo la realizzazione di *Shinel*.

Gran parte della stampa accolse in modo ostile *Shinel*, scioccata dalle libertà che si prendeva con la letteratura classica. Per non lasciare inattiva la troupe, Kozintsev, Trauberg e i loro attori si accinsero a girare una commedia di scarse pretese, *Bratiški* [I fratellini], sulla devozione di un conducente per il proprio camion, che salva dalla rottamazione. Un secondo progetto, su sceneggiatura del cognato di Tynianov, Veniamin Kaverin, *Chudzhoi Pidzhak* [La giacca di qualcun'altro], che era un libero adattamento/aggiornamento da *L'ispettore generale* di Gogol, passò nelle mani di un loro aiuto, Boris Shpis, lanciandone la carriera da regista – pur se il film stesso venne bandito all'istante. Nessuno dei due film è peraltro sopravvissuto.

DAVID ROBINSON

*The Overcoat brought FEKS together with the scholarly philologist, historian, critic, novelist and script-writer Yuri Nikolaevich Tynianov (1894-1943), who was also the outstanding authority on Pushkin. Tynianov wrote the script of The Overcoat at the commission of Sevzapkino, and it seems to have been his proposal that it should be*

directed by FEKS, whom he had admired since Oktyabrina. According to Trauberg, the studio head, Liubinsky, was unenthusiastic, but agreed, giving the unit only 6 weeks to shoot. To meet this deadline, the two directors worked separately, with separate units.

The prologue is taken from the story “Nevsky Prospect” and the main story from “The Overcoat”, but there are elements from other stories in the same collection, “Petersburg Tales”. The title “a cinematographic novel in the manner of Gogol” reflects the unit’s determination to break away from the conventional literal literary adaptation. Kozintsev recalled: “When we came to work in the Soviet cinema, we found the Leningrad cinema factory full of historical pictures taken on a naïvely naturalistic principle.

“All the generals, tsars, soldiers, etc., were shot primarily in order to emphasize the products of the costume department of which the factory was so proud. They shot the costumes, with the actors inside them. That was the basic attitude of the time.

“Now we wanted primarily to replace this parade of historical costumes across the surface of the film by a feeling of the epoch, in other words purposefully to replace it with a general style, and not the naturalism of details. From the cameraman’s viewpoint we were interested in obtaining an extremely pictorial photography. We wanted to get away as far as possible from the external form of the costume; we wanted to convey to the audience the atmosphere of the epoch.”

The studio wanted the central role of Akakiy Akakievich to go to an appropriately august actor, and the Moscow Arts Theatre star Illarion Pevtsov (1879-1934) read for the part. Instead the role went to the 25-year-old Andrei Kostrichkin, who had previously only played bits in *The Mishkas* against Yudenich and *The Devil’s Wheel*: his performance is alleged to be a parody of Pevtsov’s classical interpretation.

Critics have endeavoured to trace the influence of German Expressionism on the film, and point out parallels between *The Overcoat* and *The Last Laugh*. The directors themselves denied this, pointing out that they held Caligari in great distaste, and that *The Last Laugh* was not distributed in the USSR until long after *The Overcoat* was made.

*The Overcoat* was greeted by a largely hostile press, shocked by the liberties it had taken with classic literature. To keep their crew employed, Kozintsev and Trauberg and their actors went on to make a modest comedy, *Bratishka* (*Little Brother*), about the devotion of a driver to his lorry, which he saves from the scrap-heap. Another project, from a script by Tinyanov’s brother-in-law, Veniamin Kaverin, *Chudzhoi Pidzhak* (*Someone Else’s Jacket*), was an approximate updating of Gogol’s *The Government Inspector*. This film was handed over to the assistant director Boris Shpis, launching his directorial career – though the film itself was instantly banned. Neither film has survived. – DAVID ROBINSON

**S.V.D. – SOYUZ VELIGOVO DELA** [L’Unione per la Grande Causa / The Club of the Great Deed] (Sovkino, USSR 1927)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *scen:* Yuri Tinyanov, Yulian Oksman; *f./ph:* Andrei Moskvina; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto*

*regia/asst. dir:* Boris Shpis, Oskar Gallai; *cast:* Pyotr Sobolievsky (tenente/Lieutenant Sukhanov), Sergei Gerasimov (Maddocks), Sofia Magarill (moglie di/wife of Vishnevsky), Andrei Kostrichkin (domestico/Maddocks’ servant), Konstantin Khokhlov (generale / General Vishnevsky), Mikhail Michel (generale/General Weismar), Nikolai Michurin (proprietario del circo/circus owner), Yanina Zheimo (ragazza del circo/Girl in circus), Arseniy Bernstein (batterista/drummer), Boris Feodosyev (ufficiale/Officer), Liudmila Semyonova (prostituta/prostitute), Oleg Zhakov (ufficiale morente/dying officer); *lg. or./orig. l:* 2100 m.; 35mm, 1961 m., 101' (17 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien. *Didascalie* in russo e parzialmente in francese / *Russian intertitles, with some French.*

Nella presente copia, il generale Vishnevsky è indicato in alcune didascalie come “generale Neff”. / *In the print being screened, General Vishnevsky is identified in certain titles as “General Neff”.*

Nel 1917, il nuovo Stato sovietico aveva celebrato con entusiasmo il centenario della disastrosa rivolta Decabrista del 1825-26, considerata come la prima rivoluzione russa. Questa fu celebrata di nuovo nel 1927 – nel decimo anniversario della Rivoluzione di Ottobre: *I Decabristi* di Yakov Protazanov, una convenzionale ricostruzione storica che proclamava di aver usato 2000 comparse in costume per una delle sue scene, fu distribuito sei mesi prima di *S.V.D.* dei FEKS, che l’eminente sceneggiatore e critico Victor Shklovsky ebbe a definire “il film più elegante dell’Unione Sovietica”.

Kozintsev e Trauberg collaborarono di nuovo con Yuri Tinyanov, esperto anche di quell’angolo di Storia, ma affiancandogli un secondo storico, Yulian Oksman: “Poi, (i FEKS) unirono i loro sforzi per realizzare *S.V.D.* Quando Yulian Oksman ed io scrivemmo la sceneggiatura, volevamo contrapporci alle uniformi, al cattivo gusto, e alla parata in costume di *I Decabristi*, per fare luce sull’estrema sinistra del movimento decabrista. In fase di sceneggiatura, fu comunque il romanticismo degli anni ’20 dell’800 a sedurre i FEKS; né del resto furono la dimensione storica o gli aspetti “documentari” a decretare il successo del film, ma un altro suo elemento: il pathos cinematografico. La descrizione della rivolta, in cui tutte le situazioni sono padroneggiate con estrema minuzia e ponderazione, fu ciò che riuscì meglio ai FEKS. Che furono molto abili anche nel risolvere uno dei problemi più delicati del film su come restituire in modo efficace la forma progressiva di uno stato mentale. A questa capacità va aggiunta la loro evidente empatia per le cose che descrivono. In cosa si differenziano dai “fotogenisti”, in altre parole, da coloro che cercano indiscriminatamente il bello in ogni materiale? Il materiale, per i FEKS, è sempre legato a un mutamento di circostanze, e questa transizione, in un modo o nell’altro, deve la sua colorazione al materiale stesso”.

La rivolta decabrista era stata istigata da un gruppo di ufficiali dell’esercito che rivendicava la libertà e la fine della servitù della gleba, e i moti principali si svolsero a San Pietroburgo il 14 dicembre 1825. La

rivolta fu immediatamente soffocata nel sangue; ma la contemporanea insurrezione di un reggimento di fanteria di stanza a Tchernigov, in Ucraina, durò dal 29 dicembre al 3 gennaio 1826, prima di essere a sua volta domata dalle truppe imperiali. Ed è proprio questa rivolta minore a fornire il soggetto di *S.V.D.* I personaggi principali sono ispirati a figure realmente esistite: anche il malvagio Maddocks – uno dei tanti personaggi diabolici interpretati da Gerasimov – ebbe un corrispettivo reale in tale Michael Maddox, uno scozzese che allestiva spettacoli di automi nella San Pietroburgo dei primi anni del secolo.

Gli eventi sono incorniciati in una storia avviata da una fola opportunistica di Maddocks, il quale spande la voce che le iniziali “S.V.D.” su un anello vinto alle carte sono l’emblema di una organizzazione idealista rivoluzionaria. La nascita e la repressione della rivolta fanno da sfondo a vicende che ruotano attorno alla rivalità tra Maddocks e l’eroe idealista, il luogotenente Sukhanov; e l’attrazione – sottilmente evasiva – che nasce tra Sukhanov e la moglie del generale Vishnevsky. Esplicito risulta invece il resoconto del fallimento dei Decabristi – la loro mancanza di organizzazione e il tentativo fallito di coinvolgere il proletariato e gli altri settori dell’esercito. Questo atteggiamento provocò le dure critiche, inter alia della *Rabochaya Gazeta*, che, pur lodandone la notevole perizia tecnica, accusò il film di “falsificazione del decabrisimo”.

Visivamente, per la qualità della mise en scène e della fotografia di Moskvín, il film giustifica appieno le lodi di Shklovsky. Soltanto tre scene sono girate in pieno giorno: le rimanenti raffigurano uno spettrale tramonto, spazzato da vento, neve e fumo, cui si contrappone a tratti l’abbagliante interno dell’infida casa da gioco. (Gli anelli di fumo di cui si fa ampio uso erano prodotti personalmente da Friedrich Ermler, che nel frattempo aveva debuttato nella regia.) L’improvvisa irruzione del circo è una tipica divagazione FEKS, peraltro giustificata in modo convincente dalla trama. – DAVID ROBINSON

*The new Soviet state had enthusiastically embraced the centenary of the disastrous Decembrist revolt of 1825-26, perceived as the first Russian revolution. It was again to be celebrated in 1927 – the 10th anniversary of the October Revolution: Yakov Protazanov’s The Decembrists, a conventional historic reconstruction which boasted of using 2,000 costumed extras for one of its scenes, was released six months before FEKS’ S.V.D., which the great scenarist and critic Victor Shklovsky was to style “the most elegant film of the Soviet Union”.*

*Kozintsev and Trauberg collaborated again with Yuri Tinyanov, expert on this corner of history also, this time working with another historian, Yulian Oksman: “Next, they (FEKS) united their efforts to make S.V.D. When Yulian Oksman and I wrote the scenario, we wanted to counteract the uniforms, the bad taste, and the dress parade of The Decembrists, to shed light onto the extreme left of the Decembrist movement. In the scenario, however, it was the romanticism of the 1820s that seduced the FEKS, and it is not its historic dimension, its ‘documentary’ aspect which ensured the*

*success of the film, but something else: the cinematographic pathos. The picture of the uprising in which all the situations are mastered with minutiae and circumspection, that is what FEKS did best. They mastered one of the most delicate problems, which is: the progressive and effective representation of a state of mind. To which is added the evidence of their taste for the thing depicted. What distinguishes them from the ‘photogenists’, that is to say, those who look for beautiful material in general? This material, for FEKS, is always linked to a change of circumstances, and this shift, in one way or another, owes its coloration to the material.”*

*The Decembrist revolt was instigated by a group of army officers, demanding liberalization and the end of serfdom, and the main action took place in St. Petersburg on 14 December 1825. The revolt was quickly and bloodily put down; but an associated rising by the infantry regiment of Tchernigov, in the Ukraine, lasted from 29 December 1825 to 3 January 1826, when it was in turn suppressed by the Imperial forces. It is this smaller revolt which provides the subject of S.V.D. The principal characters are based on actual people: even the villainous Maddocks – another of Gerasimov’s diabolical characters – had a real-life original, Michael Maddox, a Scot who had a show of automata in St. Petersburg at the start of the century.*

*The events are framed into a story, initiated by Maddocks’ opportunist fabrication that the initials “S.V.D.” on a ring he has won at cards are the sign of an idealist revolutionary organization. The rise and defeat of the rebellion provide the background to stories involving the conflict of Maddocks and the idealistic hero, Lieutenant Sukhanov; and the attraction – subtly evasive – between Sukhanov and the wife of General Vishnevsky. Implicit is a recognition of the failure of the Decembrists – their lack of organization and failure to involve the proletariat and the other ranks of the army itself. This attitude caused the Rabochaya Gazeta, inter alia, to criticize the film as “falsification of Decembrism” even while lauding the film’s technical achievement. Visually, both in mise-en-scène and Moskvín’s photography, the film more than justifies Shklovsky’s praise. Only three scenes are in daylight: the rest represent a haunted twilight, swept by wind, snow, and smoke, occasionally contrasted with the glare of the danger-filled gaming house. (The smoke rings which figure largely were personally produced by Friedrich Ermler, who had just made his debut as director.) The sudden irruption of the circus is a FEKS diversion, convincingly justified by the plot. – DAVID ROBINSON*

#### EVENTI MUSICALI / MUSICAL EVENTS

**NOVYI VAVILON** [Nuova Babilonia / New Babylon] (Sovkino, USSR 1929)

*Regia/dir.*, scen: Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph*: Andrei Moskvín, Yevgeni Mikhailov; *scg./des*: Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir*: Sergei Gerasimov, Sergei Bartenev; *asst*: Mikhail Yegorov, Nadezhda Kosheverova, Nikolai Klado; *mus*: Dmitri Shostakovich; *cast*: Yelena Kuzmina (Louise Poirier, la commessa/the shop-girl), Pyotr Sobolievsky (Ivan [Jean], il soldato/the soldier), David Gutman

(il proprietario del Nuova Babilonia/*proprietor of New Babylon*), Sofia Magarill (attrice/*actress*), Arnold Arnold (deputato/*the deputy*), Sergei Gerasimov (Lutreau, il giornalista/*the journalist*), Andrei Kostrichkin (commesso/*head salesman*), S. Gusev (il vecchio Poirier, padre di Luisa/*old Poirier, Louise's father* [calzolaio, padre della commessa / *the shoemaker, the father of the shop-girl*]), Yanina Zheimo (Thérèse, modista/*modiste*), Natalia Rashevskaya, A. Glushkova (lavandaie/*laundresses*), Yevgeni Chervyakov, N. Roshefor (soldati della Guardia Nazionale/*soldiers of National Guard*), Oleg Zhakov (comunardo giovane/*young Communard*), Anna Zarzhitskaya (ragazza sulle barricate/*girl on barricades*), Boris Feodosyev (ufficiale/*officer*), Boris Poslavsky (ufficiale con/*officer with a boutonnière*), Vsevolod Pudovkin (venditore/*salesman*), Liudmila Semyonova (cocotte con monocolo/*with a monocle*), Aleksandr Orlov (Menelao/*Menelaus in the operetta*), Roman Rubinstein (Paride/*Paris in the operetta*); 35mm, 2091 m., 92' (20 fps); *fonte copia/print source*: Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in russo, con sottotitoli in italiano / *Russian intertitles, with Italian subtitles*.

Si veda anche la sezione “Eventi musicali” / *See also the “Musical Events” section*.

La storia della Comune di Parigi, considerata la prima rivoluzione proletaria moderna, era sacra al comunismo sovietico – Lenin, alla sua morte, fu avvolto in una bandiera della Comune – e le ragioni del suo fallimento sono state perenne oggetto di studio. Nel 1871, gli operai indignati si rifiutarono di riconoscere la resa della Terza Repubblica ai Prussiani, cui fece seguito l'assedio di Parigi, e formarono una guardia nazionale per difendere la città. Si indissero elezioni municipali, vinte dagli insorti, i quali assunsero il nome di Comune di Parigi. Nacquero violenti scontri tra la guardia nazionale, concentrata a Montmartre, e le truppe governative di stanza a Versailles. Dopo due mesi di combattimenti, la Comune fu brutalmente soppressa e 25.000 comunardi, tra cui molte donne e bambini, furono giustiziati nella “Semaine sanglante”.

Kozintsev e Trauberg sulle prime accolsero con scarso entusiasmo il soggetto proposto dal Sovkino, ma poi vi riconobbero una certa continuità con *Il cappotto* e *S.V.D.* Come in precedenza, erano tuttavia fermamente intenzionati ad evitare le convenzioni dei film in costume russo/sovietici.

I loro testi di riferimento inclusero fonti classiche quali *La guerra civile in Francia* (1871) di Karl Marx e *Huit jours de mai derrière les barricades* del giornalista e comunardo Hippolyte Lissagaray (1871), anch'esso edito da Marx – ma anche Zola (*Au Bonheur des dames, La débâcle, L'argent*). La sceneggiatura approvata dal Sovkino era “una vera love story ... un eccellente melodramma nella scia di *S.V.D.*” (Trauberg), ma la comparsa di *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin cambiò radicalmente il loro approccio: “Un affresco sociale che si rivelasse attraverso una moltitudine di facce, situazioni ed oggetti e un

ritratto collettivo dell'epoca ci parvero infinitamente più interessanti” (Kozintsev).

Nel febbraio del 1928 i due registi fecero un viaggio di tre settimane a Parigi con Abram Room e il cameraman Yevgeni Mikhailov, che girò 1.000 piedi di riprese della città, poi incorporate nel film.

Il gruppo fu chiaramente influenzato dalla pittura impressionista e Moskvina sviluppò il particolare stile pittorico del film usando una lente speciale da ritratto che metteva a fuoco nettamente i soggetti in primo piano, in contrasto con le attività sullo sfondo, rese con un effetto di macchie puntiformi in stile para-divisionista. Il fumo e il vapore giocavano un ruolo di primaria importanza.

Si può affermare con certezza che le settimane finali della produzione, dopo l'incontro con Shostakovich, videro la radicale trasformazione del film fino alla sua forma definitiva – quale si conserva ancora oggi – e che costituisce un'inscindibile fusione di musica e immagini, un medium neo-operistico di insuperata efficacia e un vero unicum nel suo genere. Per una fortunata coincidenza, nello stesso periodo, il Sovkino si impegnava a migliorare la qualità dell'accompagnamento musicale dei film: la colonna sonora del tedesco Meisel per il *Potëmkin* aveva mostrato la strada. Il ventitreenne Shostakovich fu una scelta confacente ai FEKS: si era appena fatto un nome con la sua *Prima Sinfonia*, aveva scritto un'opera tratta da *Il naso* di Gogol e stava componendo la musica per *La cimice* di Mayakovsky. Kozintsev ricordava: “Fummo subito d'accordo col compositore che la musica andava legata al significato profondo e non alle azioni esteriori, e che doveva svilupparsi attraversando gli eventi in apparente antitesi con il tono delle singole scene. La nostra linea guida era quella di una musica non illustrativa, né di complemento o di concordanza su questo specifico punto.”

Shostakovich vide il film una sola volta, chiese una lista delle sequenze e la loro durata temporale, e nove giorni dopo tornò per accompagnare il film coi suoi schizzi per piano. L'intera partitura, composta, come da contratto, per un ensemble di 14-20 elementi, fu pronta per le prove agli inizi di marzo. Nelle due settimane che precedettero la première del 19 marzo 1929, Kozintsev e Trauberg rimontarono radicalmente il film, riducendone la precedente durata – di quasi 2 ore – a 90 minuti. Shostakovich, che aveva l'influenza, sudò le classiche sette camicie per far combaciare la musica con gli opportuni tagli. Come non era difficile prevedere, le prime esecuzioni furono un disastro, con una partitura incompleta e i direttori furibondi per aver visto sfumare l'abituale compenso per gli arrangiamenti della musica d'accompagnamento. Dopo due rappresentazioni consecutive a Leningrado e forse un altro paio a Mosca, con il pubblico che si lamentava per la probabile ubriachezza del direttore, la magnifica partitura di Shostakovich fu accantonata e dimenticata per mezzo secolo.

Il dibattito pubblico fu interamente polarizzato dal film e dalla sua musica. La rivista *Kino* lodò “la profondità dell'affresco sociale e la schietta analisi marxista della storia”, mentre la *Komsomolskaya Pravda* affermò che il film e i suoi autori, avendo “dissacrato le eroiche pagine della storia rivoluzionaria del proletariato francese,

meritavano di essere trascinati in giudizio”. Quattro decenni dopo, il governo francese dovette essere dello stesso avviso, dato che cancellò la prevista proiezione di *Nuova Babilonia* dal programma commemorativo del centenario della Comune. – DAVID ROBINSON

*As the first modern proletarian revolution, the history of the Paris Commune was sacred to Soviet Communism – at his death Lenin was shrouded with a Commune flag – and the reasons for its failure remained an unending field of study. In 1871, discontented workers refused to recognize the Third Republic’s capitulation to the Prussians, following the siege of Paris, and formed a National Guard to defend the city. Municipal elections were held, and won by the insurgents, who assumed the name of the Paris Commune. Battle was drawn between the National Guard, centred in Montmartre, and Government troops in Versailles. After two months of fighting the Commune was brutally suppressed, and 25,000 Communards, many of them women and children, were executed in the Semaine sanglante.*

*Kozintsev and Trauberg were at first unenthusiastic when Sovkino proposed the subject, but then recognized a continuity with The Overcoat and S.V.D. As before, they were eager to avoid the conventions of Russian/Soviet costume films.*

*Their reading took in classic sources like Karl Marx’s The Civil War in France (1871) and the communard journalist Hippolyte Lissagaray’s Huit jours de mai derrière les barricades (1871), itself edited by Marx – but also Zola (Au Bonheur des Dames, La Débâcle, L’Argent). The script approved by Sovkino was “a real love story ... an excellent melodrama scenario like S.V.D.” (Trauberg), but the appearance of Pudovkin’s The End of St. Petersburg radically changed their approach: “A social generalization appeared across the multitude of faces, situations, and objects, a collective portrait of the epoch interested us infinitely more.” (Kozintsev)*

*In February 1928 the directors made a three-week trip to Paris along with Abram Room and the cinematographer Yevgeni Mikhailov, who shot 1,000 feet of images of the city, later incorporated into the film.*

*The group were clearly influenced by Impressionist painting, and Moskvin developed a pictorial style unique to the picture, making particular use of a portrait lens which put the foreground into sharp focus in contrast to the background activity, seen in near-pointillist textures. Smoke and steam play a great role.*

*It is safe to assume that the final weeks of the production, from the meeting with Shostakovich, saw its radical transformation into its final and present state, the inseparable integration of music and image, a neo-operatic medium never paralleled, unique to this work. By a happy chance, Sovkino were currently concerned with the issue of improving musical accompaniment to films: Meisel’s German score for Potemkin had been a lesson. The 23-year-old Shostakovich was a choice that suited the FEKS unit: he had just made a name with his First Symphony, had written an opera on Gogol’s The Nose, and was composing music for Mayakovsky’s The Bed Bug. Kozintsev recalled, “We immediately came to an agreement with the composer that the*

*music would be linked to the inner meaning and not to the external actions, that it should develop by cutting across events, and as the antithesis of the mood of a specific scene. Our general principle was not to illustrate, and not to complement or coincide on this point.”*

*Shostakovich saw the film once, asked for a list of sequences and timings, and nine days later returned and accompanied the film from piano sketches. The full composition, scored, according to contract, for an ensemble of 14-20 players, was ready to rehearse by the beginning of March. However in the two weeks before the premiere, 19 March 1929, Kozintsev and Trauberg radically re-edited, to reduce the film from almost 2 hours to 90 minutes. Shostakovich, suffering from acute flu, struggled to cut the music to fit. Hardly surprisingly, the first performances were disastrous, with an unready score and conductors resentful that they were being denied their normal fee for arranging the musical accompaniment. After two shows in Leningrad and perhaps one or two more in Moscow, with audiences complaining that the conductor must be drunk, Shostakovich’s magnificent score was abandoned, and forgotten for the next half century.*

*Both the film and the score polarized critical debate. The magazine Kino praised the “profound historical generalizations and a direct Marxist analysis of history”, while Komsomolskaya Pravda said that the film and its authors, having “desecrated the heroic pages of the revolutionary history of the French proletariat, should be brought to trial”. Four decades later the French government evidently felt the same, and banned a screening of New Babylon planned to commemorate the centenary of the Commune. – DAVID ROBINSON*

### **La “versione lunga” di Nuova Babilonia**

Nei primi anni '80 venne alla luce una copia di *Nuova Babilonia*, con le didascalie in tedesco e preservata nella Cinémathèque Suisse. Presentata ad Amburgo, si rivelò di un terzo più lunga rispetto alle copie russe fino ad allora conosciute, con 178 sequenze in più, per un totale di circa 700 metri. Leonid Trauberg, all'epoca in Europa occidentale, screditò e disconobbe immediatamente questa versione, che conteneva, disse, “scene da me tagliate. Non materiale andato perduto, ma scene che io e Kozintsev avevamo deliberatamente eliminato... Per me rimane un vero mistero come questo materiale, che noi togliemmo dal film, sia sopravvissuto. *Nuova Babilonia* non ha bisogno di alcun restauro. Le copie disponibili sono in genere di buona qualità e rappresentano la versione che Kozintsev ed io e il nostro collettivo di artisti – tra cui Dmitri Shostakovich – autorizzammo. Si vocifera che esista del materiale, negativo o positivo, che Kozintsev ed io giudicammo superfluo o mediocre... se qualcuno già possiede o abbia modo di reperire parti che furono – in modo evidente o anche solo apparentemente – girate per *Nuova Babilonia*, ma estranee alla sua versione finale (che fu montata da Kozintsev e da me), per favore, non le reinserisca nel film. Conservatele pure come una curiosità. Ma per quanto riguarda il montaggio di *Nuova Babilonia*, lasciatele fuori. Come facemmo noi. Né Kozintsev, né io, né nessun altro dei nostri collaboratori, aveva intenzione di fare un film noioso”.

In privato, tra amici, Trauberg manteneva questa posizione con toni ancora più veementi. Dopo la sua morte, nondimeno, gli aspiranti restauratori congetturarono che avesse scritto quella lettera solo per paura o per discrezione politica, nel tentativo di nascondere il drastico intervento censorio ufficiale avvenuto più di mezzo secolo prima. Questa ipotesi divenne perfino meno sostenibile quando esaminammo le sequenze “reintegrate”, che sono in massima parte meramente esplicative, e senza il minimo elemento passibile di censura. D'altronde, se quei 700 metri di film fossero stati disapprovati per motivi ideologici, il processo censorio non si sarebbe potuto concludere nel lasso di tempo – poco più di due settimane – in cui Kozintsev e Trauberg completarono il montaggio finale.

I due registi si recarono a Mosca dal 20 al 27 febbraio 1929 per conoscere le direttive della commissione di censura cinematografica. Kozintsev ricordava che il responso ufficiale, positivo, dichiarava: “È un poema sulla Comune di Parigi recitato in brillante linguaggio cinematografico. Il Comitato centrale preposto alle pubbliche rappresentazioni ha protocollato *Nuova Babilonia* come un film di prima categoria, ponendolo di fatto nella lista dei migliori film sovietici”. Gli eventuali suggerimenti critici probabilmente inclusero una riduzione della durata del film, che allora raggiungeva quasi le 2 ore. Una richiesta che, oltretutto, dovette apparire più stimolante che angosciante ai due registi, dato che confermava la loro stessa opinione. Come affermò Trauberg, non avevano alcuna intenzione di fare “un film noioso”. E Kozintsev ricordava: “Un po’ alla volta, perdemmo gusto per le labirintiche complessità della trama... un affresco sociale mostrato attraverso una moltitudine di facce, situazioni ed oggetti e un ritratto collettivo dell’epoca ci parvero infinitamente più interessanti. Le pagine della sceneggiatura diminuirono, per essere rimpiazzate, sulla straordinaria spinta musicale dell’epoca, da un affresco dinamico.” I due registi avevano indubbiamente tratto grande stimolo dall’inedita dinamica audio-visiva generata dalla combinazione tra le loro immagini e la musica di Shostakovich. E le ultime due settimane di montaggio si concentrarono tutte nella creazione di quella straordinaria fusione. La fretta, naturalmente, complicò le cose. Shostakovich, con una brutta influenza e la febbre a 40, si vide assegnare l’incarico da incubo di cambiare e ri-orchestrare di lì a breve l’intera partitura. Lo stesso Trauberg ammise: “Sperimentammo nuove soluzioni di montaggio all’ultimo minuto: la trama divenne troppo vaga, accessoria. Gli spettatori riuscivano a seguire la nostra storia con difficoltà”.

Ed è proprio nel tentativo di ovviare a ciò che la versione “lunga” in lingua tedesca reinseriva in modo pedissequo le sequenze tagliate: per rendere più chiara la trama. Il montaggio del materiale aggiuntivo è per lo più maldestro e privo di ritmo, e si vede chiaramente che non è opera dei due cineasti. La spiegazione si può trovare nella nota in calce alla pagina 13 della *Corrispondenza di G.M. Kozintsev, 1922-1973*: “I cambiamenti aggiuntivi – l’inserimento delle scene che integravano il racconto e che non erano presenti nella versione apparsa sugli schermi sovietici – furono necessari per la versione destinata al mercato tedesco”. La copia della Cinémathèque Suisse, è pertanto

chiaramente una di queste “versioni da esportazione”. Nondimeno, una certa confusione rimane, se perfino il più attento studioso della FEKS, Marek Pytel, ha dichiarato che questa copia da esportazione è l’unica e autentica versione inedita di *Nuova Babilonia*; anche se, in definitiva, ci sembra tuttora miglior partito rispettare il desiderio di Trauberg: “Conservatela, se volete, come una curiosità.”

DAVID ROBINSON

### **The “long version” of New Babylon**

*In the early 1980s a print of New Babylon, titled in German and preserved in the Cinémathèque Suisse, came to light, and was screened in Hamburg. It proved to be one-third longer than the recognized Russian prints, with an additional 178 shots, totalling some 700 metres. Leonid Trauberg, then in Western Europe, instantly discredited and disowned this version, which contained, he said, “scenes I personally cut. Not lost material, but scenes Kozintsev and I deliberately removed... To me it is a great mystery how this film material, which we took out of our film, has survived. New Babylon does not need restoration. The generally available copies are of good quality and represent the version Kozintsev and I and our collective of artists – including Dmitri Shostakovich – authorized... I learned it may be possible that film material, be it negative or positive, exists which Kozintsev and I thought unnecessary or bad... If one has or finds parts which were obviously or apparently shot for New Babylon, but unknown to the final version (which was cut by Kozintsev and me), please, do not put them back in the film. Keep it if you like as a curiosity. But as far as the montage of New Babylon is concerned, cut it out. Like we did. Kozintsev, nor I, nor any of our collaborators, ever intended to make a tiresome film.”*

*In private, with friends, Trauberg maintained this position even more vehemently. After his death, however, would-be restorers speculated that he only wrote the letter out of political fear or discretion, trying to conceal the degree of official censorship that had taken place more than half a century before. This view becomes even more untenable when we examine the “replaced” shots, which are for the most part purely explanatory, without any possible censor-sensitive content. Conversely, it is certain that had 700 metres of film been disapproved on ideological grounds, the censorship process would not have been achieved within the period – little more than two weeks – in which Kozintsev and Trauberg completed their final editing.*

*The two directors went to Moscow from 20-27 February 1929, to receive their instructions from the main Cinematography Department. Kozintsev remembered that the official authorization stated, approvingly: “It is a poem on the Paris Commune recited in brilliant cinema language. The Central Rehearsal Committee has registered New Babylon as a first category film, that is, it is ranked alongside the best Soviet films.” If there were critical instructions at this point, they may have included a request to reduce the then-running time of almost 2 hours. Such an instruction would most likely have been more stimulating than distressing to the directors, confirming their own view. As Trauberg said, they did not want to make a “tiresome film”.*

Kozintsev recalled, "Little by little we lost our taste for the labyrinthine complexities of the plot ... a social generalization appeared across the multitude of faces, situations, and objects; a collective portrait of the epoch interested us infinitely more. The pages of the scenario dwindled, to be replaced by the unique musical thrust of the era, a dynamic fresco." Without doubt they had been stimulated by the unprecedented audio-visual dynamic generated by the combination of the images and Shostakovich's music. Those last two weeks of editing must have been concentrated on the creation of that unique fusion.

Of course it was done too fast. Shostakovich, with bad flu and a 40° C temperature, was given a nightmare task in changing and re-orchestrating at such short notice. Trauberg himself admitted, "At the last minute we experimented with the montage: the plot became too vague, secondary. Audiences were only able to follow our story with difficulty."

It is in an effort to counter this that the extended, German-language version re-inserts shots in a pedantic effort to clarify the story. The editing of the added material is generally clumsy and unrhythmic, and was certainly not done by the filmmakers. The explanation is to be found in a footnote on page 13 of Correspondence of G.M. Kozintsev, 1922-1973: "Additional changes – inserts of 'plot scenes' which were missing in the version shown on the Soviet screens, were needed when sending the film to Germany." The Cinémathèque Suisse print, then, is clearly one of these "export versions". Confusion persists: even the most dedicated FEKS scholar, Marek Pytel, is on record as claiming this export print as the only authentic, unedited version of New Babylon; but it now seems safe to respect Trauberg's wishes: "Keep it if you like as a curiosity." – DAVID ROBINSON

### **Nuova Babilonia: provino di Raisa Garshnek**

#### **New Babylon: Raisa Garshnek screen test**

**NOVYI VAVILON** (Sovkino, Leningrad, USSR) (provino/screen test, 1927)

*Regia/dir:* Grigori Kozintsev; *f./ph:* Andrei Moskvina; *cast:* Raisa Garshnek (Louise Poirier); 35mm, c.20 m., c.1' (16 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Senza didascalie / No intertitles.

*Novyj Vavilon* avrebbe fatto di Yelena Kuzmina una delle attrici più brillanti e richieste del cinema sovietico e tuttavia i registi del film le avevano affidato la parte non senza qualche riluttanza. La più giovane allieva della FEKS, nel 1927, quando *Novyj Vavilon* era in preparazione, non aveva fatto alcuna esperienza come attrice. All'inizio, le avevano fatto provare la parte del personaggio principale (Louise Perier) solo a scopo didattico, facendola recitare con gli attori già approvati – Sobolievsky, Kostrichkin, la Zheimo.

Nell'estate del 1927, quando furono eseguiti i primi provini, Kozintsev e Trauberg inclusero anche la Kuzmina, ma a quel punto la scelta parve cadere su Ludmila Semyonova, la magnifica attrice da loro scoperta e lanciata con *Chyortovo Koleso*, che aveva appena finito di lavorare in *Tret'ja Meščanskaja* di Room. Una scelta che tuttavia

non li convinceva del tutto per via dell'aspetto maturo (e tipicamente russo) della Semyonova. Arrivando a Parigi, nel febbraio 1928, dove incontrarono alcuni cineasti francesi, si resero conto che avevano bisogno di un'eroina (come ricordò in seguito Trauberg) "sul tipo di Nadia Sibirskaja". Fu così che, al loro ritorno – non senza l'influenza di Andrei Moskvina, che amava lavorare con le facce "difficili" – si accordarono sulla scelta della Kuzmina.

Nel frattempo, Sergei Bartenev, assistente alla regia in *Novyj Vavilon*, durante uno dei provini dello studio aveva notato un'impiegata 17enne dei laboratori Sovkino, Raisa Garshnek. I provini erano in piena attività, e la Kuzmina ricorderà nelle sue memorie come l'avesse ferita l'incontro al guardaroba con la rivale – "una bellissima ragazza dai grandi occhi splendenti".

L'aspetto della Garshnek era sufficientemente francese. Ma non era un'attrice, e tanto meno avrebbe potuto affrontare un importante ruolo psicologico in un dramma storico. Pertanto le fu affidata solo una partecina. La Garshnek ricorda: "Si doveva aspettare seduti per ore finché il regista non avesse finito con gli episodi precedenti. Quel giorno il mio turno non arrivò mai. E il giorno dopo fui io a non presentarmi sul set. Ricordo bene quella sera: rimasi a casa a piangere. Dovevo affrontare un grosso dilemma. Se continuare il mio lavoro, che mi assicurava da vivere, o fare l'attrice: oggi ti offrono qualcosa, mi dicevo, e magari domani no, e ti toccherà star lì seduta tutta la sera a guardare mentre girano con gli altri attori... Non erano tempi facili, era molto difficile trovare un lavoro. E quella fu la fine della mia carriera di attrice."

Raisa Garshnek tornò al laboratorio, dove continuò a lavorare fino agli ultimi giorni del muto, per poi diventare, negli anni '30, un ingegnere del suono. Per tutti questi anni ha conservato la piccola bobina con il suo provino per *Novyj Vavilon* e solo pochi mesi fa, alla veneranda età di 101 anni, ne ha fatto dono al Gosfilmofond. A quanto pare, si tratta dell'unico provino cinematografico sopravvissuto del muto sovietico. Il breve filmato non presenta solo un interesse archeologico. *Novyj Vavilon* è forse il film più famoso di Kozintsev e Trauberg, ma non è certamente esemplare del loro lavoro. Dopotutto, la FEKS era un laboratorio per attori, e *Novyj Vavilon* è l'unico tra i loro film legato più alla scuola del "typage-montage" che non a quella degli attori. Si ritiene che i due registi fossero arrivati per gradi a questo nuovo stadio – sotto l'influenza di *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo) e di *General'naja liniya* (La linea generale) Pertanto, all'inizio, tutti i personaggi avevano nomi propri e caratteri più o meno elaborati (la Kuzmina era Louise Poirier; la Zheimo, sua sorella Thérèse; Sobolievsky, Jean). In seguito si trasformarono in simboli (la commessa, la modista, il soldato). Questa rivoluzione avvenne – come si è sempre comunemente pensato – in fase di montaggio.

Nondimeno, il fatto che già nel 1927, quando *Novyj Vavilon* era ancora in fase di preparazione (e molto prima che uscissero i succitati film di Pudovkin e di Eisenstein), Kozintsev e Trauberg pensassero di affidare la parte principale a un non professionista, un "typage", ci permette di gettare una luce nuova sulla recitazione della FEKS. – PETER BAGROV

New Babylon was to establish Yelena Kuzmina as one of the most brilliant and in-demand actresses of the Soviet screen, yet the directors had given her the part rather unwillingly. One of FEKS' youngest pupils, by 1927, when work began on New Babylon, she had not yet proved herself in any way. She was at first allowed to rehearse the main part of Louise Poirier only as an educational task, playing with the actors already approved – Sobolievsky, Kostrichkin, Zheimo. When the first screen tests were made in the summer of 1927, Kozintsev and Trauberg included Kuzmina among them, but at that point approved the candidature of Liudmila Semyonova, the splendid actress they had discovered for *The Devil's Wheel* and who had just finished making *Room's Bed and Sofa*.

Yet they were daunted by Semyonova's mature (and typical Russian) appearance. Arriving in Paris in February 1928, and meeting French filmmakers, they realized that they needed a heroine (as Trauberg recalled) "of the Nadia Sibirskaïa type". Nevertheless, on their return – not without the influence of Andrei Moskvin, who enjoyed working with "difficult" faces – they finally consented to the choice of Kuzmina. Before that, though, Sergei Bartenev, an assistant director on New Babylon, had spotted a 17-year-old employee of the Sovkino laboratories, Raisa Garshnek, at one of the studio screenings. The screen tests were still in full swing, and Kuzmina recalled in her memoirs how wounded she was to meet a rival at the wardrobe – "a beautiful girl with big radiant eyes".

Garshnek's appearance was quite French. But she was not an actress, and clearly could not have undertaken such a major psychological role in a historical drama. So she was only given a bit part. She recalls: "We had to sit and wait for hours until the director was finished with the previous episodes. My turn never came that day. And the next day I didn't come myself. I remember that evening: I stayed home and wept. I was facing a great dilemma. Either I continue my work and have a firm piece of bread, or I become an actress: today they offer me something, and tomorrow they don't, and I'll have to sit the whole evening and watch others being filmed. Times were hard, it was difficult to get a job... And that was the end of my acting career."

Raisa Garshnek returned to the laboratory, where she continued working till the last days of silent film, and in the 1930s she became a sound engineer. All these years she kept the little reel with her screen test for New Babylon, and only a few months ago, now 101, she handed it over to Gosfilmofond. As far as is known this is the only surviving screen test from the Soviet silent cinema.

This footage is not of purely archaeological interest. New Babylon may be the most famous of Kozintsev and Trauberg's pictures, but it certainly is not the most typical. After all, FEKS was an actors' workshop, and New Babylon is their only film that belonged to the typage-montage school rather than the actors' one. It is believed that the directors arrived at this new stage gradually – under the influence of *The End of St. Petersburg* and *The General Line*. Thus, initially all the personages had names and more-or-less complicated characters (Kuzmina was Louise Poirier; Zheimo, her sister Therese; Sobolievsky,

Jean). Later they turned into symbols (*The Shop-girl*, *The Modiste*, *The Soldier*). This revolution happened – so it was generally thought – near the editing stage.

However, the fact that as early as 1927, just setting to work on New Babylon (and long before the release of the aforementioned Pudovkin and Eisenstein films), Kozintsev and Trauberg considered offering the main part to a non-professional, a typage, permits us to take a totally different view of acting at FEKS. – PETER BAGROV

**ODNA** [Sola / Alone] (Soyuzkino, USSR 1931)

*Regia/dir., scen:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvin; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *mus:* Dmitri Shostakovich; *parole/ lyrics:* Nikolai Zabolotsky, Ilya Trauberg; *sd. rec:* Leo Arnshtam; *sd. op:* Ilya Volk, sistema sonora/sound system A.F. Shorin; *aiuto regia/asst. dir:* Sergei Gerasimov, Ksesya Lokshina, Adolf Minkin, S. Kuzmin; *direttore d'orchestra/conductor:* Nikolai Rabinovich; *cast:* Yelena Kuzmina (Kuzmina, l'insegnante/the teacher), Pyotr Sobolievsky (il fidanzato/her fiancé), Sergei Gerasimov (capo villaggio/Village chairman), Maria Babanova (sua moglie/his wife), Van Lioui-Sian (Kulak-Bey), Yanina Zheimo (giovane insegnante/Young teacher), Vladimir Slakopevtsev (vecchio nel corridoi/old man in the corridor), Boris Chirkov (uomo nella cabina telefonica/man in telephone box); canzone di Kuzmina cantata da/Kuzmina's song sung by: Maria Babanova; imitazione sonora (russamento)/sound imitation (snoring): Yuli Hrzhanovsky; 35mm, 2240 m., 81' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Ufficialmente, la "Fabbrica dell'attore eccentrico" chiuse i battenti con *Nuova Babilonia* – e la retrospettiva dell'opus integrale del gruppo tenutasi a Leningrado nel marzo 1929 apparve come una sorta di commiato – ma *Odna* ne rappresenta un naturale e ininterrotto prolungamento. I nomi sui titoli di testa non sono cambiati; i protagonisti sono sempre la Kuzmina, Sobolievsky e Gerasimov; e Shostakovich è ancora intrinsecamente legato all'intero progetto creativo. Gli unici collaboratori nuovi sono i tecnici del suono, capeggiati dal futuro regista Lev Arnshtam, e gli attori non professionisti di etnia mongola reclutati nella regione dell'Altai.

Ma in *Odna* è presente anche un nuovo elemento politico, ispirato da un decreto del Comitato Centrale del 1929 che annunciava un cinema "sempre più legato alle tematiche contemporanee del Soviet, alla delucidazione e all'analisi dei fatti d'attualità riguardanti la vita sovietica di ogni giorno, e alla costruzione del socialismo". *Odna* sviluppa uno dei temi auspicati nel decreto del 1929: "Il cinema è molto importante per lo sviluppo delle minoranze nazionali culturalmente arretrate, in particolar modo delle nazionalità orientali, considerato il basso livello di alfabetizzazione della grande maggioranza di quelle popolazioni e l'inadeguatezza delle strutture scolastiche". Oltre a questo, il film tratta anche i temi della responsabilità sociale, e dell'allora impellente politica stalinista delle collettivizzazioni e della soppressione dei kulaki. Kuzmina (il personaggio e l'attrice hanno lo stesso nome) ha appena

preso il diploma d'insegnante ed è in attesa di un posto. È fidanzata con un giovanotto (Sobolievsky) e i due non vedono l'ora di accasarsi – progetto che però va in frantumi quando lei viene destinata a una scuola sui monti Altai della Mongolia. Sulle prime, Kuzmina tenta di opporsi alla destinazione, ma il senso di responsabilità prevale, e si affretta a raggiungere quella remota regione coperta di neve. Lì trova una scuola abbandonata, e una comunità che vive sotto il dominio di uno sciamano primitivo, mentre il corrotto e trasandato presidente del Soviet del villaggio (Gerasimov) è completamente nelle mani del vecchio Bey, un kulak sotto le mentite spoglie di nuovo cittadino del Soviet. Kuzmina conquista la fiducia della comunità ma si trova in aspro conflitto con il presidente e il Bey, che architettano un piano per ucciderla, lasciandola appiedata in una landa ghiacciata.

La trama pare fosse ispirata a un fatto di cronaca su una giovane donna salvata dall'assideramento dall'equipaggio di un aereo – che poi è il modo in cui viene salvata Kuzmina nella scena clou finale, che ha un montaggio di alta tensione drammatica. Il progetto era del 1929 e inizialmente il film era stato concepito muto, ma le continue dilazioni causate dalle lunghe e difficili riprese in Siberia protrassero la lavorazione fino agli inizi del sonoro. Lo spirito della FEKS si riconosce soprattutto nell'uso fantasioso degli effetti sonori (la fedele sveglia di Kuzmina, le strade cittadine, la musica dello sciamano). Le voci "off" e "over" (altoparlanti stradali inclusi) sono usate con grande ingegnosità. La partitura di Shostakovich impiega una tecnica diversa e forse più agevole rispetto a *Nuova Babilonia*, essendo costituita da elementi molto più piccoli e facilmente adattabili. Shostakovich introduce anche elementi vocali – canzoni che commentano direttamente l'azione, come la bellissima ninnananna russa (che sembra quasi anticipare *Lo sciocco topolino*) e il leitmotiv "Come saremo felici", che ricorre in toni diversi, naïf o ironico (Trauberg sosteneva che la melodia fosse di sua invenzione).

Kozintsev e Trauberg erano già ricorsi a Moskvín per girare alcune scene sulla neve in altri dei loro film, ma le vaste lande immacolate dell'Altai costituirono una sfida tutta particolare, che Moskvín sa nondimeno affrontare con la consueta ingegnosità. – DAVID ROBINSON

*Officially, the Factory of the Eccentric Actor came to an end with New Babylon – a retrospective of their entire work in Leningrad in March 1929 looked like a valediction – but Odná appears a natural and unbroken continuation. The names on the main credits are unchanged; the leading players are still Kuzmina, Sobolievsky, and Gerasimov; and Shostakovich is again inextricably involved in the total creative concept. The only new collaborators are the sound staff, led by the future director Lev Arnshtam, and the non-professional ethnic actors recruited in the Altai region.*

*A new political element is evident, however, reflecting the influential 1929 Central Committee decree which anticipated a cinema "moving ever more resolutely towards contemporary Soviet themes, towards the elucidation and analysis of topical questions of everyday Soviet life and socialist construction". Odná treats a subject specified in the*

*1929 decree: "Cinema has very great significance for the development of culturally backward national minorities, especially for the oriental nationalities, given the low level of literacy of the vast majority of the population and the inadequate schooling facilities." In addition to this, it treats the question of social responsibility, and the then-urgent Stalinist policies on collectivization and the elimination of the kulaks. Kuzmina (the character is given the name of the actress herself) has just qualified as a teacher, and is waiting for a job. She is engaged to a young man (Sobolievsky) and the two are looking forward to setting up home – a plan that is shattered when she is posted to teach in the Altai mountains of Mongolia. She attempts to resist the posting, but responsibility wins out, and she sets off for this remote snow-covered region. She finds the school abandoned, and the community controlled by a primitive shaman and the slovenly and corrupt chairman of the village Soviet (Gerasimov), in the hands of the old Bey, a kulak masquerading as a new Soviet citizen. Kuzmina wins the trust of the community and finds herself in fierce conflict with the chairman and the Bey, who engineer a plot to arrange her death, stranded in the frozen wastes. The plot appears to have been suggested by a real-life news story about a young woman rescued from freezing by an aeroplane crew – which is how Kuzmina's life is saved in the climactic finale scene, a highly-charged emotional montage.*

*Production began in 1929 and the film was conceived as a silent, but the long production, with extensive and difficult shooting in Siberia, stretched into the initial sound period. The FEKS spirit is especially evident in the imaginative use of sound effects (Kuzmina's faithful alarm clock, the city streets, the shaman's music). Voices off and over (including street loudspeakers) are used with great ingenuity. Shostakovich's score employs a different and perhaps more manageable technique than in New Babylon, being constructed of much smaller and readily adaptable elements. He also introduces vocal elements – songs which directly comment on the action, like the beautiful Russian lullaby (in a way looking forward to The Story of the Silly Little Mouse) and the theme song "How Happy We Will Be", which recurs in different moods, naïve or ironical (Trauberg claimed that the melody was his).*

*Kozintsev and Trauberg had called on Moskvín to shoot in snow in earlier films, but the great unbroken white wastes of the Altai presented a particular challenge, which he faces with his characteristic ingenuity. – DAVID ROBINSON*

**SKAZKA O POPE I EGO RABOTNIKE BALDE** [Storia del pope e del suo servo Baldà / The Story of the Priest and His Servant Balda] (Lenfilm, USSR 1934) (frammento/fragment)

*Regia/dir:* Mikhail Tsekhanovskiy; *scen:* Mikhail Tsekhanovskiy, *dal racconto di/ from the story by* Pushkin; *mus:* Dmitri Shostakovich; 35mm, 75 m., 2'30" (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Versione russa / *Russian dialogue.*

Nel non del tutto attendibile *Testimony: The Memoirs of Dmitri*

*Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov*, a Shostakovich viene attribuita la frase: “Per un certo periodo mi innamorai dell’animazione. Anzi, di Mikhail Tsekhanovsky, un regista di talento. Secondo me è il nostro migliore animatore. È un vero peccato che sia stato dimenticato. Per Tsekhanovsky ho scritto due ‘operine’, che sono state catalogate come musica da film d’animazione, ma in realtà i film furono fatti per la mia musica, due vere ‘operine’: *Storia del pope e del suo servo Balda* e *La fiaba del topolino sciocco*. C’era molta musica, peccato che si siano perse da qualche parte.”

*Il pope e il suo bracciante Balda* era basata su una novella di Pushkin che narra la vicenda di un pope che assume un sempliciotto come bracciante per un anno promettendogli come ricompensa di farsi prendere a pugni tre volte, e di come Balda riesca a frustrare i tentativi del pope di sottrarsi al pagamento pattuito.

“Ma il lavoro procedette a rilento; [Shostakovich] lo scrisse a pezzi e bocconi in un periodo di 20 mesi, per la maggior parte verso la fine del 1934, e ne riorchestrò alcune parti nel 1935 – un raro caso di ripresa di un proprio lavoro, probabilmente ispirato dalla prospettiva di un’esecuzione dal vivo in forma di suite. Nella lunga gestazione influirono sia la lentezza dell’animazione, sia i problemi sollevati dall’approccio satirico del film stesso. Realizzato in un bianco e nero molto contrastato e con personaggi dalle movenze collegate meccanicamente, il cartone fu giudicato anti-pushkiniano: non rispettava né i ‘principi elevati, né i tratti caratteristici né lo stile della storia di Pushkin’, e lo studio bloccò la produzione. Malgrado ciò, Shostakovich, per motivi noti solo a lui, continuò a scrivere musica su quel soggetto, forse nella speranza di farne qualcosa di diverso. Gran parte del film è andata distrutta nel bombardamento di Leningrado del 1941 e ne rimangono solo alcuni minuti”. (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*)

*Testimony* cita Shostakovich sostenere che il film parodiava il popolare pittore Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927): “Descriveva un ubriacone che vendeva cartoline pornografiche in una fiera. E queste cartoline raffiguravano un dipinto di Kustodiev dal titolo ‘Venere scamiata dalle cosce grasse’. Si trattava di un ovvio riferimento alla popolare ‘Venere russa’ di Kustodiev.” Se veritiera, questa poco garbata parodia sarebbe davvero sorprendente: Kustodiev ritrasse Shostakovich tredicenne e il compositore custodi gelosamente quel dipinto fino alla fine dei suoi giorni e considerò il pittore un amico fino alla sua scomparsa nel 1927. Lo stop alla produzione del film fu un colpo molto meno duro per Shostakovich che per Tsekhanovsky, cui non fu permesso di lavorare di nuovo fino al 1939, quando i due artisti collaboreranno a un’altra “operina”, *La fiaba del topolino sciocco*.

DAVID ROBINSON

*In the somewhat suspect Testimony*. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Solomon Volkov, *Shostakovich is quoted as saying*, “For a while I was in love with animation. Actually, with Mikhail Tsekhanovsky, a talented director. I consider him our most talented animator. It’s a pity he has been forgotten.

“I wrote two small operas for Tsekhanovsky. They’re listed as music

for cartoons, but actually the films were made for my music, real little operas, *The Story of the Priest and His Servant Balda* and *The Story of the Silly Little Mouse*. There was a lot of music. A pity it’s all been lost somewhere.”

*The Story of the Priest and His Servant Balda was based on Pushkin’s story about a priest who employs a simpleton for a year in exchange for being punched three times, and how Balda frustrates the priest’s attempts to avoid the agreed payment.*

“But work progressed slowly; [Shostakovich] wrote it piecemeal over twenty months, mainly in late 1934, and reorchestrated parts of it in 1935 – a rare instance of his returning to a work, perhaps inspired by the prospect of a concert performance of a suite. The long gestation reflects the slow progress of the animation but its satirical approach was also a problem. In stark black and white with characters’ movements interlocking mechanically, it was seen as unPushkinian: it lost the ‘high principles, the manner and style of Pushkin’s story’, and the studio stopped the production. Despite this, Shostakovich, for some reason, continued to write music on the subject, perhaps hoping to make something else of it. Most of the film was destroyed in the bombing of Leningrad in 1941 and only a few minutes survive.” (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*)

*Testimony cites Shostakovich as saying that the film parodied the popular painter Boris Mikhailovich Kustodiev (1878-1927): “It depicted a drunkard selling pornographic postcards at a fair. And the cards were a painting by Kustodiev called ‘Venus Without Shirt and With Fat Thighs’. That was an obvious reference to Kustodiev’s popular ‘Russian Venus’.” If true, this unkind parody is surprising: Kustodiev painted Shostakovich at 13; the composer treasured the picture to the end of his life, and valued the painter as a friend until his death in 1927. The suppression of the film affected Shostakovich less than Tsekhanovsky, who was not permitted to work again until 1939, when the two artists collaborated on another “small opera”, *The Story of the Silly Little Mouse*. – DAVID ROBINSON*

**YUNOST’ MAKSIMA (The Youth of Maxim)** [La giovinezza di Massimo] (Lenfilm, USSR 1934) (estratto/extract)

*Regia/dir., scen:* Grigori Kozintsev, Leonid Trauberg; *f./ph:* Andrei Moskvin; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *asst. des:* Piotr Gorokhov, Shaken Bykhovskaia; *mus:* Dmitri Shostakovich; *bayan player:* Mikhail Makarov; *direttore/conductor:* Nikolai Rabinovich; *sd:* Ilya Volk; *aiuto regia/asst. dir.:* Nadezhda Kosheverova, Khesia Lokshina, Mefodi Nesterov, Mikhail Geraltovskij; *2nd camera:* Ilia Frez, Pavel Posypkin; *asst. camera:* Aleksei Sysoev; *asst. sd:* Boris Lytkin, Pera Artemieva; *sd. ed:* Anna Ruzanova; *make-up:* Anton Andzhan; *exec. prod:* Iakov Anzelovich; *cast:* Boris Chirkov (Maxim), Stepan Kayukov (Dyoma), Mikhail Tarkhanov (Polivanov), Aleksei Feona (ospite al ballo di Capodanno/host at the New Year’s ball), Nina Peltzer (cantante/singer), Irina Laskari (zingara/gypsy); *lg. or./orig. l:* 2678 m.; *rl:* 1, 35mm, 280 m., 10’ (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia. Dialoghi in russo / Russian dialogue.

Sarà proiettata solo la parte introduttiva. / *Introductory sequence only will be screened.*

La trilogia sull'operaio rivoluzionario Maksim (La giovinezza di Maksim, Il ritorno di Maksim, Il quartiere di Vyborg) può essere considerata il capitolo finale della storia tra Shostakovich e i FEKS, anche se in realtà, già al momento della loro collaborazione per *Novyj Vavilon* [*Nuova Babilonia*, 1929], la FEKS non esisteva più e i suoi padri-creatori, gli ex-ragazzini eccentrici Kozintzev e Trauberg, chiamati "i" FEKS per consuetudine, si preparavano a scandalizzare il pubblico con altri mezzi.

Stranamente, la trilogia su Maksim, simbolo del realismo socialista degli anni '30, segna anche l'ultimo exploit di eccentricismo nella biografia dei suoi due registi, almeno per quanto riguarda uno dei loro principi estetici di base – la passione per le serie d'avventura del muto. Spiegando la genesi di *Maksim*, Grigori Kozintsev (in *Glubokii Ekran* / Lo schermo profondo, 1971) lo ammette francamente: “Se scegliemmo di fare un film a episodi non fu solo perché il materiale era troppo lungo per un normale film. Per noi c'era anche un'altra valida motivazione: volevamo lanciare un eroe che suscitasse l'impazienza dei giovani spettatori per le sue nuove avventure.”

Leonid Trauberg mi disse in un'intervista che Eisenstein, pur non apprezzando la trilogia, amava il titolo *Vozvrāshenie Maksima* (Il ritorno di Maksim), che indicava chiaramente la sua fonte d'ispirazione (*The Return of Sherlock Holmes*, *La résurrection de Rocambole*, ecc.). “Abbiamo evitato qualsiasi complessità psicologica” – Kozintzev confutava in questi termini l'idea che *Maksim* fosse un 'dramma lirico' avanzata da Pudovkin, che ne aveva avvertito le contraddizioni: “Il film inizia con l'esplosione dei festeggiamenti del Capodanno nella Pietroburgo zarista. La straordinaria fotografia di Moskvina, la musica di Shostakovich e il brillante montaggio creano un modello di grande maestria formale. Il finale del film è insolitamente semplice: il protagonista, un giovane bolscevico appena rilasciato da una prigione e privato del diritto di residenza in quasi tutte le provincie della Russia zarista, si allontana dalla cinepresa, scendendo la collina e inoltrandosi per una gola scoscesa. [...] Questa progressione da un inizio formalmente brillante alla semplicità di toni del finale ha qualcosa in comune con la biografia degli stessi FEKS, e in realtà anche con le nostre biografie creative”. (Vseveold Pudovkin, “*Yunost Maksima*”, *Izvestiya*, 17.12.1934, ora in *The Film Factory*, Routledge, 1988)

Questa sensazione di brusco contrappunto stilistico nasce soprattutto del fatto che la musica di Shostakovich è presente solo all'inizio del film. Kozintsev lo ammette (sempre in “Lo schermo profondo”) senza però spiegarne la ragione: “Malgrado fosse un film già completamente sonoro, c'era pochissima musica. Voglio dire: musica sinfonica. Shostakovich compose solo la musica per l'introduzione del film (un pot-pourri di successi del 1910: la danza “Oira”, la canzoncina sboccata “Sono una ragazza che gioca al pallone” e il vivace galop)”. La spiegazione di tradizione sovietica di “un addio dei registi al loro passato dopo l'avvenuta conversione al realismo”, troverebbe una

sua ragione nel fatto che quella parte di film era stata girata a sé, prima dell'inizio delle riprese, nella primavera 1934: la neve si stava già sciogliendo, perciò non avevano potuto aspettare più a lungo. Lo storico del cinema Jakov Butovskij, nel suo libro su Andrei Moskvina, contesta questa tesi, affermando che lo stile realistico di *Maksim* era già stato applicato dai due registi nel frammento di una prima versione del film intitolata *Bol'shevik* (Il bolscevico) girato nella primavera 1933, con Erast Garin e Elena Kuzmina nei ruoli principali. Poi le riprese erano state interrotte dal Comitato per l'aiuto e la gestione del cinema (i vecchi bolscevichi) che disapprovava la sceneggiatura. L'anno seguente, con una nuova sceneggiatura molto più ottimistica, e già intitolata *Yunost' Maksima*, i registi dovettero affrontare un nuovo serio problema – Garin e la Kuzmina erano già impegnati altrove. Infine i due furono rimpiazzati da Boris Cirkov e Valentina Kibardina. La scelta di Cirkov, che peraltro apparve strana a lui stesso, portò all'uso delle canzoni (per circa un mese i due registi avevano ascoltato fisarmonicisti di motivi popolari e finalmente avevano trovato il famoso “Piroette e giravolte”) e certamente contribuì a un'ulteriore semplificazione del linguaggio del film. E questi cambiamenti avvennero tutti dopo aver già girato l'introduzione, di stile completamente diverso, ispirata alle avanguardie del muto e con le musiche di Shostakovich!

Shostakovich collaborò anche agli altri due episodi della trilogia, però in modo discontinuo. Secondo John Riley (*Dimitri Shostakovitch: A Life in Film*), “accanto alle canzoni popolari [nell'introduzione] sono presenti alcuni brani originali, ma la musica è molto meno strutturata che in *Yunost' Maksima*. Mentre per *Vyborgskaja Storona* [Il quartiere di Vyborg] non compose una partitura particolarmente lunga, pur se comprendeva alcuni brani originali”. Forse fu per Shostakovich la soluzione migliore, perché almeno gli risparmiò le sofferenze patite tredici anni dopo con *Mičurin* di Dovzhenko, la cui musica “per l'80 per cento era soffocata dai dialoghi, dai fischi di treni e dal rumore dei trattori”; dopo di che, concludeva: “la musica deve intervenire solo dove è davvero necessaria” (da una lettera a Trauberg del 26.11.1948). E fu esattamente ciò che avvenne per l'introduzione di *Yunost' Maksima*. Ma anche dal punto di vista della regia, come fu possibile lasciare al suo posto una parte così radicalmente diversa dallo stile del resto del film? Probabilmente, e per fortuna, i registi non se la sentirono di rinunciare a una sequenza di tale magnificenza. Persero “la guerra civile contro se stessi” combattuta durante la realizzazione di *Maksim*, come confessò Trauberg nel discorso pronunciato al Primo congresso degli autori di cinema nel gennaio 1935, riferendosi a quelle immagini di cui “avremmo voluto, ma non potemmo fare a meno. Quei cocchieri rompicollo e altre cose, soprattutto nell'introduzione”. La imprudente confessione di Trauberg rafforzò le accuse di formalismo di cui furono vittime i registi del film, che nondimeno si videro assegnare il Premio Stalin – NATALIA NOUSSINOVA

*The “Maxim Trilogy” (The Youth of Maxim, The Return of Maxim, The Vyborg Side) can be considered the final chapter of the Shostakovich and FEKS story, even though in reality, at the start of the collaboration*

with Shostakovich, with New Babylon, FEKS no longer existed and its father-creators, the ex-eccentric kids, called FEKS by habit, were preparing to scandalize the public by other means.

Strangely, the Maxim Trilogy, the symbol of 1930s socialist realism, also marks the last impetus of Eccentricism in the biography of the director team, at least from the point of view of one of their basic aesthetic principles – a passion for the adventure serials of the silent cinema. Explaining the concept of Maxim, Grigori Kozintsev (in *Glubokii Ekran / The Deep Screen*, 1971) frankly says the same thing: “We chose to make a film in episodes, not only because the material was too long for a single film. Behind it was another idea that was quite important for us: we wanted to launch a hero who would make the young spectators wait impatiently for his new adventures. Leonid Trauberg told me in an interview that Eisenstein, who did not like the rest, was reconciled only by the title of *The Return of Maxim*, which clearly indicated the source of inspiration (*The Return of Sherlock Holmes*, *La résurrection de Rocambole*, etc.).”

“We avoided any psychological complexity” – thus Kozintsev rejects the idea of Maxim as a “lyric drama”, initiated by Pudovkin, who at once felt the contradictions in the film:

“The film begins with an explosion of New Year festivities in tsarist Petersburg. Moskvina’s stunning camerawork, Shostakovich’s music and the brilliant montage create a model of great formal mastery. The film’s finale is unusually simple: the hero of the film, a young Bolshevik just released from prison and stripped of the right of residence for almost all the provinces of tsarist Russia, walks away from the camera, descending the hill into a broad ravine. [...] This progression from a formally brilliant beginning to the simple inner power of the ending of the film has something in common with the creative biography of the ‘FEKS’ themselves, and ended with all our creative biographies.” (Vsevolod Pudovkin, “Yunost Maksima”, *Izvestiya*, 17 December 1934, translated in *The Film Factory*, ed. Richard Taylor and Ian Christie, Routledge, 1988)

But this sense of stylistic counterpoint comes above all from the fact that the music of Shostakovich is heard only at the start of the film. Without explaining the reason, Kozintsev (in *The Deep Screen*) says: “Even though it was already completely a sound film, there was very little music. That is to say: symphonic music. Shostakovich composed the music only for the introduction of the film (a pot-pourri of the hits of 1910: the dance “Oira”, a rude ditty, “I’m a Girl Who Kicks a Ball About”, and the bold gallop).” The traditional Soviet explanation of this fact as “the directors’ farewell to their past after their conversion to realism” seemed possible, since this part of the film was shot separately, before the beginning of actual filming, in the spring of 1934: the snow was already melting, so they could not wait longer. But the historian Jakov Butovskij’s book on Andrei Moskvina proves that this is not true, since the realistic style of Maxim had already been used by the directors in the fragment of the first version of the film, called *The Bolshevik*, which was directed in the Spring of 1933, with Erast Garin and Elena Kuzmina in the principal roles.

Then shooting was stopped because the Administrative Advisory Committee for Cinema (the old Bolsheviks) had criticized the script. After a year with the new, much more optimistic script, already called *The Youth of Maxim*, the directors encountered a serious new problem – Garin and Kuzmina were otherwise occupied. Finally they were replaced by Boris Chirkov and Valentina Kibardina. The choice of Chirkov, which he himself found strange, resulted in the use of the songs (for a month they listened to popular accordionists, and finally found the famous “Whirling and Twirling”), and certainly even further simplified the language of the film. And these changes followed the shooting of the introduction, with its very different style, close to the avant-garde of the silent period and with the music of Shostakovich! Shostakovich collaborated on the two other episodes of the trilogy, but not to a great degree. According to John Riley, in his book *Dimitri Shostakovich. A Life in Film* (2005), “there are several original pieces alongside the popular songs, but the music is much less structured than in *The Youth of Maxim*”. For *The Vyborg Side* he provided “not a particularly extensive score, though there are some original pieces”. Probably for Shostakovich it was a better solution, since at least it avoided the kind of distress he suffered 30 years later when (as he wrote to Trauberg) 80% of his music for Dovzhenko’s *Michurin* was drowned by dialogue, train whistles, and the noise of agricultural machinery: after this, he concluded, “there must only be music if it is absolutely necessary” (letter to Trauberg, dated 26 November 1948). And that was just the case with the introduction to *The Youth of Maxim*. But from the point of view of direction, how was it possible to leave in the film a section so opposed to the style of the rest? Perhaps it was simply that the authors fortunately lacked the courage to reject such a magnificent sequence. They had lost “the civil war with themselves” which they had fought during the making of Maxim, as Trauberg confessed in his speech to the First Congress of Filmmakers in January 1935, and it is precisely these images which “we wanted but could not reject. Those reckless coachmen and other things, above all in the introduction”. Trauberg’s incautious confession strengthened the accusation of formalism suffered by the directors, who nevertheless went on to receive the Stalin Prize.

NATALIA NOUSSINOVA

**SKAZKA O GLUPOM MYSHONKE** [La fiaba del topolino sciocco / The Story of the Silly Little Mouse] (Lenfilm, USSR 1940)

Regia/dir: Mikhail Tsekhanovskiy; scen: Mikhail Tsekhanovskiy, dal racconto in versi di/from the verse story by Samuil Marshak; asst: Kseniya Dupal; mus: Dmitri Shostakovich; asst: E. Gailan, V. Ysekhanovskaya; artist: L. Chupiatov; backgrounds: G. Bokov; anim. filming: V. Shumiakin; sd. rec: A. Bekker; sd. ed: V. Nazarenko; 35mm, 400 m., 14' (24 fps), sd.; fonte copia/print source: Gosfilmofond of Russia.

Canzone in russo / Song in Russian.

Tutto il villaggio cade addormentato, tranne il topolino sciocco, che rimane insensibile alla ninnananna materna. Mamma Topo chiede

allora aiuto a tutti gli altri animali del villaggio, ma anche le loro ninnananne non sortiscono alcun effetto. Infine, si ricorre all'aiuto della seducente Gatta. La cui ninnananna ammalia il topolino sciocco, ma certi azzardi...

“La storia era congeniale a una trasposizione scenica in musica, con il tema ricorrente della ninnananna adatto per il coro, e una fluida alternanza di episodi recitativi e di tableaux. Shostakovich tratteggia i personaggi con la stessa vivacità del Sergei Prokofiev di *Pierino e il Lupo*, producendo una delle sue partiture più affascinanti. ... Con una sceneggiatura solida ma senza immagini, Shostakovich poteva controllare il ritmo della storia, e la musica estremamente illustrativa trova qui una maggiore consonanza con le immagini che in molti altri dei suoi film”. (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*)

*All the village goes to sleep, except for the Silly Little Mouse, who is unmoved by his mother's lullaby. Mama Mouse seeks the help of all the other animals of the village, but their lullabies also are without effect. Finally they seek the help of the seductive Cat. Her lullaby beguiles the Silly Little Mouse, but there are hazards....*

*“The story is a natural for a musical setting, with the recurring lullaby as a chorus, alternating with episodes of recitative or pictorial scenes. Shostakovich paints the characters as vividly as Sergei Prokofiev had in Peter and the Wolf (1936), producing one of his most lovable scores. ... With a firm script but no images, Shostakovich could control the pacing of the story, and the extremely illustrative music comes together with the images more closely than in many of his other films.”* (John Riley, *Dmitri Shostakovich: A Life in Film*) – DAVID ROBINSON

## Cinema italiano: rarità e ritrovamenti / *Italy: Retrospect and Discovery*

In occasione del nostro trentennale, non potevamo non volgere uno sguardo retrospettivo all'intenso lavoro svolto dagli archivi negli ultimi tre decenni per riportare in luce la ricca eredità della stagione d'oro del cinema italiano: gli anni '10 e i primi anni '20 del secolo scorso. Nel predisporre l'elenco delle riscoperte e dei restauri, siamo rimasti sbalorditi dalle dimensioni del lavoro compiuto: i titoli rinvenuti in trent'anni riempirebbero i programmi di svariate edizioni del festival.

Dovendo necessariamente effettuare una selezione, ci siamo orientati su scelte di tipo celebrativo più che di impronta rigorosamente scientifica. Abbiamo deciso così di concentrare la nostra attenzione su alcune personalità dal particolare carisma che appaiono in film fino ad ora non visti.

Il pubblico delle Giornate 2010 è rimasto comprensibilmente ammaliato dal sensuale magnetismo di Pina Menichelli in *Il fuoco*. Quest'anno la possiamo ammirare, nei panni di una non meno diabolica femme fatale, in *La moglie di Claudio* di Gero Zambuto, appena restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Accanto a questo sarà possibile vedere anche una Menichelli più giovane e innocente in *Una tragedia al cinematografo*, piccante comica del 1913 di autore anonimo. L'altra grande diva del tempo, Francesca Bertini, rivaleggia in malvagità in *La serpe* (1920) di Roberto Roberti, esemplarmente restaurato dalla Cineteca Nazionale. E una Bertini più giovane interpreta *Il veleno delle parole* (1913) di Baldassarre Negroni.

Il tormentato pittore preda della Menichelli nel *Fuoco*, l'aristocratico Febo Mari, quest'anno non viene celebrato come attore ma come regista dell'unico film di Eleonora Duse, *Genere* (1917), e anche di un altro "vehicle" della Bertini, realizzato per la sua società di produzione, *Maddalena Ferat* (1920) e basato sull'omonimo romanzo di Émile Zola del 1868.

La deliziosa Gigetta Morano occupa un posto speciale nella storia delle Giornate: nel 1985, quando presentammo la nostra pionieristica retrospettiva sui comici del muto italiano, era l'unica attrice del periodo ancora in vita e ormai quasi centenaria, fece un'intervista video, in cui rievocava con gioia l'incanto di quegli anni innocenti. Quest'anno siamo in grado di presentare Gigetta in *Santarellina* (1912) di Mario Caserini, un film a lungo ritenuto perduto e basato sul libretto di Meilhac e Millaud per l'operetta del 1883 di Hervé, *Mam'zelle Nitouche*, e in *Le acque miracolose*, un'audace commedia che lei interpretata con il suo abituale partner Eleuterio Rodolfi.

Le Giornate hanno per anni devotamente seguito la storia di *La grazia* di Aldo De Benedetti – il terzo e ultimo film diretto da questo prolifico sceneggiatore. Basato su un racconto del 1894 di Grazia Deledda, alla sua prima uscita nel 1929 il film raccolse un successo di critica ma non di pubblico, e cadde nel dimenticatoio fino a quando Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli non lo inserirono nel programma del Festival di Rapallo del 1979. Lo abbiamo proiettato una prima volta nel 1989, riproponendolo vent'anni dopo in una versione restaurata digitalmente e provvista di accompagnamento musicale; ed è con grande piacere che lo presentiamo quest'anno in una nuova copia appositamente stampata dalla Cineteca Nazionale.

Il programma include anche un nostalgico omaggio ad alcuni dei grandi comici cui erano dedicate le Giornate del 1985; con loro, viene ricordato un piccolo gruppo di registi che, pur avendo diretto nel 1912 alcuni film Cines di notevole inventiva e stile, sono tuttora anonimi. Questi misconosciuti film provengono, come vari altri titoli italiani riuniti questa sezione, dalla leggendaria collezione Desmet dell'EYE Film Instituut Nederland, iscritta quest'anno dall'UNESCO nell'albo della "Memoria del mondo". È la prima collezione cinematografica ad essere insignita di un tale onore. E noi siamo orgogliosi di onorare l'EYE e la collezione Desmet realizzando questa speciale rassegna sul nostro cinema nazionale.

*It was irresistible in our 30th anniversary year to look back at the massive work of archives during these three decades, in retrieving the rich heritage of Italy's golden age of cinema – the Teens and early Twenties of the 20th century. When we began to list these rediscoveries and restorations, however, we were staggered by the extent of the work achieved – enough eligible titles to programme several years of the Giornate. In necessarily refining the selection, we decided on choices that were more celebratory than necessarily academically disciplined. We decided to focus on a number of individual personalities of special appeal, who might be shown in work hitherto unseen. This, then, is a programme of people we like.*

*Last year Giornate audiences were understandably mesmerized by Pina Menichelli's presence in Il fuoco. This year we can see her as a no less diabolical femme fatale, in Gero Zambuto's La moglie di Claudio, newly restored by the Museo Nazionale del Cinema of Turin. Alongside this we can see a younger, more innocent Menichelli in an anonymous and saucy comedy of 1913, Una tragedia al cinematografo. A great contemporary diva, Francesca Bertini, competes in wickedness in the Cineteca Nazionale's exemplary restoration of Roberto Roberti's La serpe (1920). Again, a younger Bertini appears in Baldassarre Negroni's Il veleno delle parole (1913).*

*Menichelli's tormented leading man in Il fuoco was the patrician Febo Mari, whom we this year celebrate not as actor but as director of Eleonora Duse's only film, Genere (1917), and yet another Bertini vehicle, made for her own company: Maddalena Ferat (1920), based on Émile Zola's 1868 novel, Madeleine Féral.*

*The delicious Gigetta Morano has a special place in our history: in 1985, when the Giornate presented its pioneering retrospective of early Italian comedy, Gigetta, then the only survivor of that era and close to her own centenary, recorded a video interview for us, joyfully recalling those enchanted years of innocence. This year we are able to present Gigetta in Mario Caserini's long-lost Santarellina (1912), based on the Meilhac and Millaud libretto for Hervé's 1883 operetta Mam'zelle Nitouche, and the daring comedy Le acque miracolose, with her regular comedy partner Eleuterio Rodolfi.*

*The Giornate has lovingly followed the history of Aldo De Benedetti's La grazia – the third and last film directed by this prolific screenwriter – for many years. Based on a story of 1894 by the Sardinian writer Grazia Deledda, the film was a critical but not commercial success on its first appearance in 1929, and was forgotten until its rediscovery in 1979, when Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli presented it at the Rapallo Festival. The Giornate first screened it in 1989, and 20 years later were able to show a digital restoration with music. Now we are proud to present a definitive new restoration by the Cineteca Nazionale of Rome.*

*The programme nostalgically recalls a few of the great comedians whom we first celebrated in 1985; and also celebrates a little group of directors who remain to this day anonymous, though they directed films of great invention and style at the Cines studio in 1912. These films – hitherto hardly known – come, like several other early works in this programme of Italian rediscoveries, from the legendary Jean Desmet Collection in the EYE Film Institute of Amsterdam, which was this year inscribed by UNESCO on its “Memory of the World” Register – the first archival film collection to be selected for this honour. The Giornate is in turn proud to honour EYE and the Desmet Collection in compiling this 30th anniversary Italian celebration of “people we like”.*

## Francesca Bertini

### **IL VELENO DELLE PAROLE (Lastertongen)** (Celio Film, IT 1913)

*Regia/dir:* Baldassarre Negroni; *cast:* Francesca Bertini (Luciana Valdi), Carlo Simoneschi (Carlo Rizzi), Alberto Collo (Alberto), Augusto Mastripietri (Giovanni Valdi); *lg. or./orig. l:* 642 m.; 35mm, 559 m., 30' (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

La “star” di *Il veleno delle parole* è Francesca Bertini, che all'epoca non era ancora una grande diva, ma lo sarebbe diventata presto. Luciana Valdi (Clara, nella versione olandese) è sposata con Carlo, un avvocato, quando si ripresenta Alberto, suo cugino e primo amore dell'adolescenza. La gente comincia a spargere la voce di una loro relazione, anche se Luciana fa di tutto per evitare la compagnia di Alberto. Sulle prime, Carlo rifiuta di dare credito alle dicerie, ma poi inizia a dubitare. Un giorno si reca da Alberto per chiedergli in prestito le sue pistole, affermando che deve battersi in duello con un uomo che lo ha insultato. Poi scopre, nascosta dietro una tenda, Luciana. La donna si trova lì solo per chiedere ad Alberto di impedire che il duello abbia luogo. Il marito afferra una pistola e le spara, uccidendola. In seguito legge il diario della moglie, nel quale Luciana dichiarava di aver amato solo suo marito. Carlo si pente, ma è troppo tardi.

Una sequenza vede i tre protagonisti intraprendere una gita in campagna per un picnic, insieme con altre dame e cavalieri di città che viaggiano in carrozza o a cavallo. Il folto gruppo si siede a mangiare su un prato, seguendo una precisa disposizione che ci riporta alla mente i vari “dèjeuneurs sur l'herbe” della pittura dell'800. La percezione che si ha della campagna è quella di un ricco abitante della città: la natura è descritta come uno sfondo idilliaco e ben coltivato adatto alle storie d'amore, alla commedia o al melodramma di ambiente borghese.

*Il veleno delle parole* è anche un film sul voyeurismo. Il senso dell'intrigo viene intensificato includendo scene che ci mostrano la coppia di presunti adulteri spiata da una varietà di persone. A tratti, coloro che spiano hanno più rilevanza della coppia stessa, come nella scena in cui si vede un gruppo di ragazze scrutare Alberto e Luciana attraverso delle enormi siepi di bosso. In un'altra sequenza, una dama

si volta indietro per dare una rapida occhiata ai due, con un sorriso cattivo sul volto. Non appare strano, quindi, se alla fine Luciana si trova celata proprio dietro a una tenda: un simbolo del nascosto, di qualcosa che ispira curiosità morbosa. Al contrario di situazioni analoghe nell'ambito della commedia, qui il segreto condiviso dal pubblico non genera ilarità; produce al contrario inquietudine e suspense. Luciana verrà scoperta? Carlo solleva la tenda nel momento stesso in cui pensa di aver sollevato un velo immaginario sulla situazione. Giunge però alla conclusione sbagliata.

Caso più unico che raro per l'epoca, il colpo esplosivo contro la protagonista viene descritto in modo esplicito, frontalmente, e non subì tagli dalla censura.

*Il veleno delle parole [The poison of words] “stars” Francesca Bertini, who at that point was not yet a full-blown diva, but would soon become one. Luciana Valdi (Clara in the Dutch version) is married to Carlo, a lawyer, when Alberto, her cousin and lover in their adolescence, returns. People start to gossip about a relationship, although Luciana tries hard to avoid Alberto. At first, Carlo refuses to believe the story, and then starts to have doubts. He visits Alberto to ask him for his guns, saying he wants to fight a duel with a man who insulted him. He then discovers Luciana behind a curtain. She is there only to beg Alberto to prevent the duel. The husband grabs a gun and shoots her dead. Later on he reads his wife's diary, where Luciana states that she loved only her husband. He repents, but it is too late.*

*In one sequence the three protagonists travel to the country for a picnic, together with a large group of ladies and gentlemen from town in carriages or on horseback. They sit and eat in a deliberate composition, which brings to mind the various dèjeuneurs sur l'herbe of 19th-century painting. The perception of the countryside is that of the well-to-do city dweller: nature is described as an idyllic and cultivated background for bourgeois romance, comedy, or melodrama.*

*Il veleno delle parole is also a film about voyeurism. The sense of intrigue is heightened by the inclusion of scenes showing the alleged adulterous couple being spied on by different people. In several cases the spies are given more importance than the couple itself, as in the scene in which a group of girls are seen looking at Alberto and Luciana*

through huge box-trees. In another shot a lady turns back to cast a rapid glance at the two, with an evil smile on her face. It is not strange, then, that in the end Luciana stands behind a curtain: a symbol for the hidden, for something inducing a morbid curiosity. In contrast to similar situations in comedies, here the publicly shared secret is no longer a joy; rather it produces anxiety and suspense. Will Luciana be discovered? Carlo lifts the curtain at the very moment he thinks he has lifted an imaginary veil on the situation. He comes to the wrong conclusion.

Quite uniquely for the time, the shooting of the female lead is depicted straight-on, full-front, and was not removed by the censors. – IVO BLOM

### LA SERPE (Caesar Film / Bertini Film, IT 1920)

*Regia/dir:* Roberto Roberti; *sogg./story:* Sandro Salvini, Vittorio Bianchi; *ad., scen:* Vittorio Bianchi; *f./ph:* Alberto Carta; *scg./des:* Alfredo Manzi; *cast:* Francesca Bertini (Naia), Sandro Salvini (Mario Sirchi), Emma Farnesi (Adonella Arsendi), Vittorio Bianchi (Bertrando Arsendi, banchiere/banker), Duilio Marrazzi, Raoul Maillard, Luigi Cigoli, Luigi Farnesi; *data v.c./censor date:* 1.1.1920 (no. 14749); *prima visione romana/Rome premiere:* 1.3.1920; *lg. or./orig. l:* 1580 m. (in 4 parti/parts); 35mm, 1050 m., 51' (18 fps), *col.* (imbibito e virato, metodo Desmet/tinted and toned, Desmet method); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma. Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Classico melodramma messo a punto dalla solita équipe (regista, sceneggiatore, operatore, scenografo) che alla Caesar è addetta ad alimentare l'aura divistica di Francesca Bertini. Al personaggio di bellezza fatale che la "prima donna" della Casa sta costruendo film dopo film ben si addice l'immagine allegorica che è al centro di questo racconto, quello della donna-serpe, che prima incanta e poi divora le proprie vittime. Peccato che l'idea su cui si basa questa volta il racconto sia in sostanza un equivoco abbastanza improbabile: la sicurezza (acquisita come?, non si sa), che matura nelle mente di una ragazza dal nome fascino (Naia), ma tanto selvaggia da meritare il nomignolo di serpe, che il compositore Mario Sirchi sia colpevole della morte del padre di lei e della sorellastra Adonella. Il poveretto è invece innocente, ha abbandonato fidanzata e patria per non infangare l'onore di una famiglia compromesso dal vero colpevole, e quando, inconsapevole, ritorna in patria dopo aver festosamente soggiornato negli Stati Uniti, deve subire prima l'assalto seduttivo di Naia e poi la sua furia vendicativa che lo fa finire, ancora una volta innocente, in prigione. Dopo di che, pentita, forse (mancano le scene finali) la donna-serpe concederà alla sua vittima il privilegio del perdono e di un rinnovato appagamento amoroso. Ci sono, insomma, tutti gli ingredienti tipici di un genere (il cinema in frac) che mostra ormai la corda, nella descrizione di personaggi, sentimenti e ambienti totalmente estranei alla realtà di tutti i giorni, con giovanotti nullafacenti, donne voluttuose e maturi ganimedi in marsina che ne accontentano ogni capriccio. Nelle mani del suo più fedele servitore, il regista Roberti, la "diva" spadroneggia dall'inizio alla fine in una serie di primi piani, che la colgono prima

giovanetta immersa nei piaceri della campagna (dove il padre, che non l'ha riconosciuta, l'ha relegata), poi promossa improvvisamente dama del gran mondo, vestita con toilettes di sarti alla moda e valorizzata, nel suo eterno cipiglio, dai violenti effetti chiaroscurali e cromatici abilmente scelti per lei da Alberto Carta. Il personaggio, nel suo adeguarsi ai vari passaggi dell'artificiosa vicenda in cui è immesso (rimanendo fra le quinte nella prima parte, e irrompendo in primo piano solo nella seconda) sprigiona comunque una certa decadente suggestione, grazie anche ad alcuni ingredienti narrativi interessanti (come l'uso della musica, del melanconico "notturno" per violino creato ed eseguito nei momenti chiave dal protagonista maschile, o l'effettismo luministico e scenografico delle scene-madri, che sottrae la maschera e le movenze dell'attrice ad ogni esigenza di credibilità) e al contrappunto tra gli eccessi della Bertini e la sprovvedutezza recitativa dei comprimari maschili: si capisce come all'epoca un film come questo riuscisse a entusiasmare folle di ammiratori, nonostante l'ostilità sempre più insistente manifestata dalla critica per l'involuzione di uno stile che qualche anno prima aveva portato anche ad alcuni risultati di grande qualità. La copia purtroppo ha consistenti lacune, che non compromettono però più di tanto la fluidità della narrazione.

ALDO BERNARDINI

*A classic melodrama made by the Caesar-Film team (director, scenarist, cinematographer, designer), which was exclusively devoted to nourishing the divistic aura of Francesca Bertini. To the character of the fatal beauty which the prima donna of the company had created, film after film added the allegorical image at the centre of this story, that of the donna-serpe (snake-woman), who first enchants and then devours her victim. A pity that the idea on which it is based this time should be in substance a fairly improbable idea: Naia – a girl with a fascinating name, but so wild as to merit the nickname of "la serpe" ("the snake") – comes to believe (how, we never know) that the composer Mario Sirchi is guilty of the death of her father, who is also the father of her half-sister Adonella. The poor fellow is in fact innocent, but abandons fiancée and homeland rather than besmirch the honour of a family compromised by the true culprit. Inconsolable, he finally returns home after a lively stay in the United States, but must submit first to Naia's seductive assault and then her vindictive fury, which succeeds in landing him, once again innocent, in prison. After which, repentant perhaps (the last scenes are missing), the snake-woman concedes to her victim the privilege of pardon and renewed amorous fulfilment.*

*Here are, in short, all the ingredients of the cinema in frac ("tail-coat cinema") genre, which reveal the threadbare depiction of characters, and the sentiments and ambience totally unrelated to everyday reality, with idle young people, voluptuous women, and mature dandies in tails who indulge their every whim. In the hands of the director Roberti, her faithful servant, the diva queens it from beginning to end in a series of close-ups, which catch her first as a young girl immersed in the pleasures of the countryside (where she has been relegated by her father, who has not recognized her as his daughter), then suddenly*

*elevated to a lady of society, dressed in high fashion, and shown, with her eternal scowl, in violent chiaroscuro and chromatic effects chosen for her by the cameraman Alberto Carta. Adapting to the various shifts in the artificial lifestyle in which she is placed, the character (who remains in the wings in the first part, and irrupts into the foreground in the second) nevertheless emanates a certain decadent fascination, thanks to some interesting narrative ingredients (like the use of the music, the melancholy “nocturne” for violin composed and performed at key moments by the male protagonist, or the lighting and design effects of crucial scenes, which remove the mask and gestures of the actress from all demands of credibility), and to the counterpoint between the excesses of Bertini and the ingenuous acting of the male second leads. One can understand how in its time a film like this succeeded in exciting its admirers, despite the increasingly persistent hostility of the critics towards the decline of a style which a few years earlier had achieved some results of great quality. The print unfortunately has substantial lacunae, which however do not considerably compromise the narrative flow. – ALDO BERNARDINI*

## Il restauro

Restauro 2011. Materiale di partenza: positivo nitrato con viraggi e imbibizioni. Acquisto Archivio Fotografico Siciliano 1953.

A seguito di una ricerca condotta prima attraverso il database *Treasures from Film Archives* e poi direttamente tramite una “circolare” inviata alle cineteche FIAF, questa copia risulta finora essere l'unica esistente. È completa per circa due terzi rispetto al metraggio di censura (c. 1050 metri contro 1580) ed è caratterizzata da viraggi e imbibizioni di grande effetto, anche tra loro combinati. A giudicare dalla sequenza delle didascalie conservate e dei numeri riportati sui bordi per la colorazione delle scene, le lacune sono soprattutto disseminate e non concentrate in un unico punto. Spesso, inoltre, si può desumere la mancanza di fotogrammi all'interno di una scena o di una didascalia (es. una didascalia troppo breve o una scena che dovrebbe aprirsi con dissolvenza a iride che invece appare con l'iride già molto aperta, o, ancora, mancanza di fotogrammi dedotta dalla posizione dell'indicazione per le colorazioni).

Le lacune sono quindi numerose, ma hanno carattere sparso ed entità minima, ad eccezione della parte iniziale, di un blocco centrale (compreso tra la didascalia n. 69 e la n. 76), e del finale.

L'originale suddivisione in quattro parti, allo stato attuale delle ricerche, non è ricostruibile.

Si può quindi ipotizzare che questa copia costituisca una riedizione o, più probabilmente, un adattamento apportato nella fase di passaggio della Caesar Film (che originariamente produce il film, insieme con la “consociata Bertini Film”, e lo presenta in censura il 10 giugno 1919, per ottenere il visto soltanto nel gennaio 1920, mentre la prima proiezione è degli inizi di marzo) all'UCI, come mostrerebbero anche le tre didascalie residue con numero di catalogo 7 ed la sola menzione della Bertini Film. Il restauro è stato eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna.

La copia nitrato è stata completamente risistemata e riparata (un lungo lavoro che ha riguardato in particolare i danni notevoli alle perforazioni). Ne è stato tratto un controtipo b/n sotto liquido per via analogica, che è stato poi acquisito in digitale a 2K. È stato eseguito il restauro digitale (Revival), in particolare curando la stabilità dell'immagine, che era in gran parte compromessa dai frequenti ed estesi danni della copia nitrato originaria.

Una volta completato l'*editing*, con l'inserimento di cartelli per i *credits* e per l'integrazione, laddove necessaria, delle lacune presenti, dal nuovo controtipo trascritto su pellicola da digitale, si è proceduto alla stampa di due copie positive, riproducendo le colorazioni originarie con il metodo Desmet.

La ricostruzione delle lacune è stata condotta grazie a una ricerca sulle fonti d'epoca che ha individuato nel libretto di sala conservato dalla Cineteca di Bologna, Fondo Martinelli, e nella recensione pubblicata in *L'illustrazione cinematografica italiana*, anno III, n. 8, del 31 marzo 1920, le sinossi di riferimento più complete.

La ricerca sulle fonti d'epoca ha anche permesso di tracciare le vicende storiche del film, dai primi annunci, alla distribuzione, alle diverse proiezioni in Italia (Roma, Torino, Trento). – MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

## *The restoration*

*Restored 2011. Original material: tinted and toned nitrate positive, purchased from the Archivio Fotografico Siciliano, 1953.*

*A search in the Treasures from the Film Archives database, followed by a circular sent to FIAF archives, established that this is the only known copy of the film.*

*About two-thirds of the original length registered by the censor (approx. 1,050 metres out of 1,580), the print is distinguished by striking tinting and toning, sometimes used in combination. Judging from the sequence of extant intertitles and the numbers noted on the edges for the tinting of scenes, the lacunae are for the most part distributed throughout the film rather than concentrated at one point. Frequently, moreover, it is also possible to detect frames missing in scenes or intertitles, where a title is evidently too short or a scene intended to iris-in starts with the iris already wide open; in other cases frames can be deduced as missing on the basis of the position of the colouring indication.*

*There are many gaps, then, but they are small and scattered, with the following exceptions: at the beginning, a block in the middle between titles 69 and 76, and in the finale. As things stand, the original division of the film into four parts cannot be reconstructed. One can therefore hypothesize that this is a reissue print, or more probably an adaptation made when Caesar Film passed over to UCI. This may also be deduced from three residual intertitles with the catalogue number 7, which contain the only remaining mention of Bertini Film. Originally produced by Caesar Film, in partnership with Bertini Film, La serpe was submitted to the censor on 10 June 1919, and was finally approved in January 1920 and first shown at the beginning of March. The restoration was carried out by the Immagine Ritrovata laboratory*

in Bologna. The original nitrate print was completely refurbished and repaired, a long process which required particular attention to the badly damaged perforations. A black-and-white duplicate was made by analogue means using wet-gate, and then transferred to 2K digital format. In the subsequent digital Revival restoration, considerable care was necessary to ensure the stability of the image, which had been compromised by the frequent and extensive damage in the original nitrate print.

Once the editing of the new negative was completed, with the insertion of the title cards for the credits and, where necessary, the integration of black frames representing the lacunae, the digital version was transferred to film. This was followed by the printing of two positive copies, in which the original colouring was reproduced using the Desmet method.

The reconstruction of the missing parts was made possible by research into archival sources from the film's period of production. The most useful references were the synopses in the souvenir booklet (libretto di sala) conserved in the Martinelli Collection at the Cineteca di Bologna and the review published in *L'illustrazione cinematografica italiana* on 31 March 1920.

This research also shed light on the history of the film – its initial advertising, its release, and its various showings throughout Italy (Rome, Turin, Trento). – MARIA ASSUNTA PIMPINELLI

## Aldo De Benedetti

### LA GRAZIA (A.D.I.A., IT 1929)

*Regia/dir:* Aldo De Benedetti; *sogg./story:* dalla novella/*from the short story* “Di notte” di/by Grazia Deledda; *ad., scen:* Gaetano Campanile Mancini; *f./ph:* Ferdinando Martini; *scg./des:* Umberto Torri, Alfredo Montori; *cast:* Carmen Boni (Simona), Giorgio Bianchi (Elias Desole), Ruth Weyher (donna fatale/*the femme fatale*), Aldo Moschino [poi/*later* Giacomo Moschini] (servo nel palazzo della donna fatale/*servant in the femme fatale's palazzo*), Umberto Cocchi (fratello maggiore di/*elder brother of* Simona), Bonaventura Ibañez (padre di/*father of* Simona), Piero Dossena [poi/*later* Piero Cocco] (Tanu, fratello minore di/*younger brother of* Simona), Augusto Bandini, Tilde Dyer, Alberto Castelli, Giuseppe Pierozzi (oste/*host*); *data v.c./censor date:* 31.7.1929 (no. 25109); *prima visione romana/Rome première:* 26.11.1929; *lg. or./orig. l:* 2524 m.; 35mm, 2611 m., 103' (22 fps); *fonte copia/source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma (ristampa/*reprint* 2011, da un positivo d'epoca dell'edizione francese/*from an original nitrate print of the French version*).  
*Didascalie in francese / French intertitles.*

*La grazia* è il terzo film realizzato da uno dei più noti e apprezzati soggettisti e sceneggiatori del cinema italiano degli anni Venti, Aldo De Benedetti, prodotto da un consorzio di cineasti costituito nel 1927 anche con la sua diretta partecipazione. Il film presenta vari elementi

di novità e di originalità rispetto alle consuetudini del cinema italiano dell'epoca, prostrato da una crisi che dal 1923 aveva ridotto a poche unità la sua produzione annuale. Anzitutto perché, inserendosi in un filone culturale teso a valorizzare, attraverso il cinema, caratteristiche (usi e costumi popolari) regionali, ai contesti più largamente noti e frequentati, come quelli laziale-romano e napoletano, aggiungeva questa volta anche quello sardo. Rifacendosi inoltre a un racconto (e a quanto pare anche a un libretto d'opera intitolato “La Grazia”) di Grazia Deledda, ne assume il punto di vista, contraddicendo i luoghi comuni maschilisti allora dominanti nella società italiana (che, nel caso di rapporti sessuali extra-matrimoniali e della nascita di “figli della colpa”, si giudicava sempre e comunque in maniera severa la donna coinvolta, assolvendo o trattando con maggior indulgenza il partner maschile; qui invece il giudizio è rovesciato, si riconosce alla donna il diritto a vendicarsi del tradimento subito, della promessa non mantenuta). Ancora più interessante è poi la scelta di una soluzione stilistica coraggiosa e anti-spettacolare, che sceneggiatore e regista riescono ad applicare con coerenza, dall'inizio alla fine, senza compromissioni con i luoghi comuni del melodramma di genere. La vicenda di *La grazia* è infatti racchiusa in una dimensione favolistica e onirica, fuori da ogni connotazione di tempo e di spazio realistica: alla lentezza ieratica con cui agiscono gli attori in campo corrispondono i ritmi solenni del montaggio e dei movimenti di macchina, che creano un clima di attesa e di tensione. Questa scelta è sottolineata anche dall'uso non dissimulato del teatro di posa per gli interni: pochi sono infatti gli scorci realistici, limitati ad alcune incursioni nel paesaggio (la cavalcata solitaria nella neve del protagonista maschile, qualche scena di animazione natalizia nella piazzetta del villaggio). Si crea così una situazione in cui si giustifica l'enfasi nella rappresentazione degli ingredienti della religiosità popolare (la folla dei fedeli nel santuario, nella quale si immerge anche Elias) che prepara e rende possibile la scena del doppio miracolo finale (il fulmine che uccide la bambina e poi il suo risveglio fra le braccia del padre). Anche la presenza scenica degli interpreti dei personaggi di Elias e Simona, la cui avvenenza da figurini di moda contrasta con i rudi volti di familiari e compaesani, contribuisce al tono favolistico di quella che rimane pur sempre una novella natalizia a lieto fine. Funzionali e puntuali rispetto a questo assunto sono anche l'inconsueta sobrietà ed essenzialità delle didascalie dialogiche, e gli apporti dello scenografo e del costumista, che sono riusciti opportunamente a caratterizzare (ma senza mai far dimenticare, anche sotto questi aspetti, che si trattava di una rappresentazione, di una messa in scena) da un lato gli ambienti rustici e le vesti semplici dei montanari, e dall'altro, all'opposto, gli orpelli, volutamente esagerati e artificiosi nella loro freddezza, del palazzo in stile razionalista e degli abiti indossati dalla “donna fatale” e dal suo arcigno e sinistro maggiordomo. Si tratta dunque di un film per tanti aspetti singolare, di buon livello espressivo; anche se forse non all'altezza di testimoniare – come all'epoca pretendeva Alessandro Blasetti – l'avvio di una rinascita del cinema italiano, per la quale bisognerà attendere l'anno successivo. – ALDO BERNARDINI

La grazia was the third film directed by Aldo De Benedetti, one of Italy's best-known story and scriptwriters in the 1920s. It was produced by a consortium of filmmakers formed in 1927 with his direct participation. The film is marked by a number of innovative elements which distinguish it from the standard fare of the contemporary Italian cinema, which had been reduced to producing a handful of films per year after being hit by a crisis in 1923. First of all, the film was part of a cultural operation in which the cinema was used to spread awareness of regional life and customs in Italy, and its original contribution in this respect was to add a Sardinian setting to the more familiar portrayals of life in Rome and Naples. In addition, based on a story (and the libretto of an opera from which the film took its title) by Grazia Deledda, the film reflected her point of view as a woman. The social conventions of that time dictated that extra-marital relations and any consequent "child of sin" resulted in severe condemnation of the women involved, whereas men were judged indulgently or even absolved from blame altogether. In La grazia the conventional judgement is reversed: the woman is allowed the right to avenge her betrayal and the man's broken promise. Of even greater interest is the brave choice to use a deliberately unspectacular style, rigorously maintained by the director and scriptwriter throughout the film, with no concessions to the melodramatic clichés in vogue at the time. The story is given a dreamlike atmosphere, outside any realistic dimension of time and space. The deliberate solemnity of the actors' gestures is matched by the length of the shots and the slow speed at which the camera moves, building a climate of tense expectation. This approach is also reflected in the frank recourse to theatrical convention in the interior settings; the few realistic scenes are confined to outdoor episodes such as the solitary ride in the snow of the male protagonist Elias and the Christmas festivities in the village square. The atmosphere thus created justifies the emphasis in the portrayal of religious fervour (the throng of the faithful in the sanctuary, whom Elias joins), which in turn prepares the ground for the double miracle featured in the final scene, where the baby girl, killed by lightning, comes back to life in her father's arms. The "stage" presence of the actors playing Elias and Simona, whose model-like good looks contrast with the rough features of her family and fellow-villagers, also contributes to the fantasy aura of what is after all a Christmas story with a happy ending. Entirely in keeping with this concept is the unusual sobriety and concision of the dialogue intertitles, and also the work of the set and costume designers. Bearing in mind that they were dealing with a representation, a mise-en-scène, they succeeded in providing the contrast between rustic settings and the simple traditional dress of mountain people, and the deliberately overstated coldness of the furnishings in the opulent rationalist apartment of the femme fatale, as well as her attire and that of her sullen, sinister butler. La grazia is thus a noteworthy film in many respects, and an expressive one, even if perhaps not at the level of witnessing – as Alessandro Blasetti asserted at the time – a rebirth of Italian cinema. That was to come about in the following year. – ALDO BERNARDINI

## Febo Mari

### CENERE (Madre) (Ambrosio, IT 1917)

Regia/dir: Febo Mari; *sogg./story*: Grazia Deledda, dal proprio romanzo/from her novel (1904); *scen*: Eleonora Duse, Febo Mari; *f./ph*: Giuseppe Gaietto(?); *cast*: Eleonora Duse (Rosalia Derios), Febo Mari (Anania), Misa Mordegli Mari (Margherita), Ettore Casarotti (il bimbo/the little boy), Ilda Sibiglia, Carmen Casarotti; *data v.c./censor date*: 1.11.1916 (no. 12166); *prima visione romana/Rome premiere*: 20.3.1917; *lg. or./orig. l*: 914 m.; 35mm, 773 m., 42' (16 fps), *col.* (virato/toned); *fonte copia/print source*: La Cineteca del Friuli, Gemona (in collaborazione con/with the collaboration of George Eastman House, Rochester, NY; Cineteca Sarda, Cagliari).

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Il film è noto e apprezzato soprattutto perché si tratta dell'unica prestazione data al cinema da Eleonora Duse, prestigiosa attrice del teatro italiano. A prescindere, quindi, dalla sua qualità, *Cenerè* è testimonianza preziosa dell'arte di una delle maggiori e più originali personalità teatrali del IX secolo: anche perché, a differenza di tante sue colleghe più giovani, l'anziana attrice (aveva allora 58 anni e la sua carriera era al tramonto), cosciente dell'importanza del nuovo linguaggio di cui il cinema era portatore, decise di non affidare la propria immagine agli "specialisti", ai registi e agli sceneggiatori che all'epoca stavano impraticandosi nel mestiere, ma di affrontare e di risolvere personalmente il problema della riduzione cinematografica di un romanzo di Grazia Deledda che ella stessa aveva scelto per il suo esordio sul grande schermo, sul tema già allora abusato, del "figlio della colpa", nato fuori dal matrimonio. La Duse si mise dunque all'opera, ottenendo da Arturo Ambrosio, titolare dell'omonima società di produzione torinese, di coinvolgere nell'operazione un giovane attore e regista siciliano molto dotato ma, come lei, poco incline ai compromessi commerciali, Febo Mari, mettendo a punto con lui la sceneggiatura e affidandogli poi il ruolo maschile principale (in un racconto basato praticamente sulla dialettica tra due soli personaggi, la madre e il figlio) e la responsabilità della regia (anche se secondo alcuni storici, di quest'ultima si sarebbe occupato il figlio del produttore Ambrosio). Come racconterò anni dopo, in una sua testimonianza, Francesco Soro, la Duse "concepiva una cinematografia tutta statica, tutta pose, tutta a quadri, singolarmente presi, di particolare effetto artistico; ed a questo, secondo l'attrice, corrispondeva pienamente il soggetto... Questo lavoro fu un vero tormento per l'attrice: anima sensibile, e delicata, finiva per appassionarsi talmente al dramma, da doversi abbandonare, spesse volte, a commozioni intense e a crisi di pianto". Rinunciando alle risorse del primo piano, affidò la costruzione del proprio personaggio – una madre tormentata tra il profondo amore per un figlio avuto da un uomo sposato con un'altra e la necessità di salvaguardare la vita e il futuro del piccolo, sottraendolo alla condizione di "bastardo" che inevitabilmente aveva condizionato la sua fanciullezza – e del clima emotivo che doveva caratterizzarlo alle poche didascalie accuratamente scelte e a una presenza solo

allusiva e intermittente della propria immagine, colta per lo più di scorcio e da lontano. Ne è risultato alla fine un film estremo nella sua eccessiva essenzialità, lontano da ogni schema narrativo tradizionale, decisamente sperimentale; per molti versi interessante e affascinante, ma così alieno da ogni esteriore spettacolarità da risultare ostico e incomprensibile per il grande pubblico. Come ha rilevato Gian Piero Brunetta, “a parte alcune forti immagini in esterni con una natura pietrosa e violenta, dove persino i contorcimenti dei tronchi d’ulivo comunicano il senso del dolore e del male di vivere, il film manca proprio nella regia, nella capacità di sviluppare la storia in tutti i suoi elementi”. Tanto che, nonostante le suggestioni letterarie affidate a certe didascalie (come, verso la fine, quella che dovrebbe spiegare il titolo del film: “Tutto è cenere: la vita, la morte, l’uomo, il destino”), le motivazioni interiori del personaggio della madre e le esitazioni di quello del figlio risultano incerte e contraddittorie. Malgrado gli insulti inflitti all’opera dal tempo (intere sequenze risultano nella copia attuale oscurate dalla dissoluzione dell’emulsione), essa conserva tuttavia, almeno in parte, la sua forza di suggestione; ed è ancora Brunetta a osservare giustamente che “anche se tutta tesa all’annientamento del sé in scena la Duse illumina le sequenze in cui appare di una forza interiore, di una potenza tragica che pone distanze incomparabili rispetto al gesto drammatico e melodrammatico delle grandi dive dell’epoca”. – ALDO BERNARDINI

*The film is known and appreciated above all as the only screen appearance of the great Italian stage actress Eleonora Duse. Aside from its quality, therefore, Cenere is precious testimony of the art of one of the major and most original theatrical personalities of the 19th century: also because, unlike most of her younger colleagues, the veteran actress (she was then 58 and her career was in decline), conscious of the new language which the cinema offered, resolved not to entrust her own image to the “specialists”, to the directors and script-writers who at the time were unpractised in the job, but personally to confront and resolve the problem of the cinema adaptation of a novel by Grazia Deledda, which she herself had chosen for her debut on the big screen, on the then-abused theme of the “love child” born out of wedlock.*

*Duse therefore applied herself to the work, persuading Arturo Ambrosio, head of the Turin production company, to involve in the operation Febo Mari, a very gifted young Sicilian actor and director, who, like herself, was not inclined to commercial compromises. With Mari, she developed the script, and assigned him the principal male role (in a story practically based on the relationship between only two characters, mother and the son) and the responsibility of director (though some historians claim that this was the work of the producer’s son Arturo Jr.). As the lawyer Francesco Soro would relate years later in his memoirs, Duse “conceived a film that was quite static, all poses, all pictorial, singularly captured, artistic in effect; and to this style, according to the actress, the subject corresponded fully.... This work was a real torment for her: the sensitive and delicate soul ended by being so involved in the drama as to have to abandon herself many*

*times to intense emotions and crises of weeping”. Renouncing the resource of the close-up, she entrusted the construction of her own character – a mother tormented between the profound love for the son she had had by a married man, and the necessity of safeguarding his life and future, protecting him from the stigma of “bastard” which had inevitably conditioned his childhood – and the emotive climate which had to characterize it, to the few well-chosen titles and to her own allusive and intermittent presence, caught mostly in glimpses and from a distance.*

*From this has finally resulted a film extreme in its excessive “essentiality”, far from every traditional narrative scheme, decidedly experimental, in many respects interesting and fascinating, but so alien from all exterior spectacle as to remain difficult and incomprehensible for the large public. As Gian Piero Brunetta has pointed out, “Apart from some powerful external images of a stony and violent nature, in which even the contortions of the olive trunks communicate a sense of sorrow and of the evil of living, the film is certainly lacking in direction, in the capacity to develop the story in all its elements.” So much so that, despite the literary suggestions entrusted to some intertitles (as, towards the end, the one which explains the title of the film: “All is ashes: life, death, man, destiny.”), the interior motivations of the mother and the indecisiveness of the son remain uncertain and contradictory. Despite the injuries inflicted on the work by time (whole sequences in the present copy are obscured by the dissolution of the emulsion), it still conserves, at least in part, its suggestive power; and again it is Brunetta who has observed justly that “even if everything tends to her self-annihilation from the scene, Duse illuminates the sequences in which she appears with an interior force, with a tragic power which establishes an incomparable distance from the dramatic and melodramatic performance of the great divas of the period.” – ALDO BERNARDINI*

#### **MADDALENA FERAT** (Caesar Film/Bertini Film, IT 1921)

*Regia/dir:* Febo Mari; *sogg./story:* dal romanzo di/from the novel by Émile Zola *Madeleine Férat* (1865); *scen:* Vittorio Bianchi; *scg./des:* Alfredo Manzi; *cast:* Francesca Bertini (Maddalena Ferat), Mario Parnagnoli (Guglielmo de Viargue), Giorgio Bonaiti (Giacomo Berthier, amico di/friend of Guglielmo), Bianca Renieri (Lisetta), Giuseppe Pierozzi (Signor de Rieu), Achille De Riso (il pittore/the painter), Giovanni Gizzi (contel/Count de Viargue), Antonietta Zanoni (Elena, moglie di de Rieu/De Rieu’s wife); *data v.c./censor date:* 1.12.1920 (no. 15601); *prima visione romana/Rome première:* 05.04.1921; *lg. or./orig. l:* 1859 m. (in 5 parti/parts); 35mm, 1200 m., 52' (20 fps), *col.* (imbibito e virato/tinted and toned); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma (restauro/restored 2003).

*Didascalie in italiano / Italian intertitles.*

Cronaca di un “amour fou”, un amore pazzo, irragionevole, assoluto: per certi versi simile a quello che tanti anni dopo spingerà Adele H. nel film di Truffaut (1975). Mari si trova evidentemente a proprio agio

nella riduzione che Vittorio Bianchi gli propone da un romanzo di Zola: per tanti aspetti gli ricorda un altro film precedente che aveva fatto la sua fortuna come attore, *Il fuoco* (1916) di Pastrone, per il quale lui stesso aveva scritto soggetto e sceneggiatura. Mari evidentemente ama gli eccessi: e questa volta al posto di una sfrenata Menichelli trova una Francesca Bertini al culmine della sua carriera divistica. Egli riesce tuttavia a irregimentarla in una recitazione equilibrata: solo nel finale le concede di abbandonarsi a una morte spettacolare, conclusa a braccia aperte, che ricorda per certi aspetti un altro classico precedente del cinema in frac, *Ma l'amor mio non muore!* (1913) di Caserini (ma quella volta c'era di mezzo la "divina" Borelli). Il racconto è ricco di spunti drammaturgici interessanti: dal confronto tra due personaggi opposti (Giacomo, estroverso e disinvolto sciupafemmine e Guglielmo, bravo ragazzo un po' imbranato) alla caratterizzazione dell'ambiente familiare di Guglielmo, che consente spunti grotteschi e distensivi ammiccamenti, a spese della rispettabilità piccolo-borghese (Genoveffa che passa le serate insistendo a leggere la Bibbia ai familiari in fuga, il sordo e distratto signor de Rieu), ai giochi delle coppie (Giacomo con Maddalena, Lisetta con il pittore) e dei tradimenti spiati e accettati. La sceneggiatura di Bianchi ripropone situazioni e dialoghi dove si avverte il gusto dell'eccesso (arrivando addirittura, in un momento-clou, ad attribuire alla Bertini la stessa battuta a effetto – "calpestatemi, uccidimi, dimentica il passato" – che aveva già usato in un film uscito qualche mese prima, *La serpe*); ma Febo Mari non è Roberti, il suo mondo espressivo è molto più elaborato e alieno dagli stereotipi. Si veda anche come nel clima da commedia svagata della prima parte non mancano i segnali allarmanti (la farmacia, per esempio, con ben in vista la vetrina dei veleni; lo scatenarsi degli elementi naturali, che preludono al trauma della partenza di Giacomo per la Cocincina; i riferimenti all'episodio biblico della peccatrice Maddalena, ecc.), che sfociano nell'incalzante precipitare degli avvenimenti nelle ultime parti, dopo la ricomparsa, quattro anni dopo, di Giacomo, ritenuto morto in un naufragio: il suo ritorno rompe l'equilibrio di coppia che faticosamente Guglielmo e Maddalena, felicemente sposi, avevano raggiunto, e la crisi esplose dopo l'inevitabile confessione della donna del passato "colpevole" (tanto che Guglielmo, sempre più sconvolto, dubita anche che la figlia sia sua). L'amore ossessivo di Maddalena per Giacomo improvvisamente rinasce, furioso e incontrollabile: non motivato da un racconto che nella prima parte aveva descritto l'incontro di Giacomo e Maddalena come una scappatella (anche se l'uomo aveva ammesso: "Abbiamo commesso un errore gravissimo"). Si spiegano poco a questo punto i comportamenti contraddittori della protagonista, che prima cerca di allontanare Giacomo dalla sua vita recuperando il rapporto con Guglielmo e poi si rassegna al destino: prima raggiungendo l'amante inconsapevole in albergo per un'ultima notte d'amore, e poi assumendo il veleno.

Il film è dunque per molti aspetti interessante, uno dei migliori nella filmografia di Mari e della Bertini di quello scorcio degli anni Venti: la fotografia (ricca di effetti luministici e coloristici), il montaggio, l'uso puntuale dei primi piani, la recitazione dei protagonisti e dei caratteristi,

sono tutti ingredienti utilizzati al meglio dal regista per un racconto nel complesso avvincente (anche se indebolito, ma non troppo, dalle vistose lacune presenti nella copia attuale, probabilmente salvata in extremis). Da notare infine l'azzardata tesi teologica proposta nel finale per spiegare la scelta autopunitiva della protagonista: a differenza di Gesù che ha perdonato la Maddalena, "Dio non perdona".

ALDO BERNARDINI

*The chronicle of an "amour fou", a mad love, irrational, absolute: in some ways like that which many years later would impel Adele H. in Truffaut's 1975 film. Febo Mari clearly felt himself at ease with Vittorio Bianchi's adaptation of the Zola novel: in many ways it recalls an earlier film which had established his fortune as an actor, Pastrone's Il fuoco (1916), for which Mari himself had written the story and script. Mari clearly loved excess: and this time in place of an unbridled Menichelli he found a Francesca Bertini at the peak of her divistic career. Nevertheless he succeeds in controlling her in a balanced performance: only in the finale does he permit her to abandon herself to a spectacular death scene, concluding with arms outstretched, which in some respects recalls another, earlier classic of frock-coat cinema, Caserini's Ma l'amor mio non muore! (1913) – but there the protagonist was the "divine" Borelli. The story is rich in interesting dramaturgical cues: from the encounter of two opposed characters (Giacomo, extrovert and relaxed, and Guglielmo, a nice fellow but a bit awkward) to the characterization of Guglielmo's home environment, with grotesque and reassuring winks at the expense of petit-bourgeois life (Genoveffa, who spends the evening insistently reading the Bible to the fleeing family, the deaf and distracted Signor de Rieu) to the games of the couples (Giacomo with Maddalena, Lisetta with the painter) and of infidelity observed and accepted. Bianchi's script again presents situations and dialogues which reveal the taste for excess (even to the extent, at a crucial moment, of giving Bertini the same histrionic line – "trample me, kill me, forget the past" – which she had used in a film released a few months earlier, La serpe).*

*But Febo Mari was not Roberti; his expressive world is much more elaborate, and not reliant on stereotypes. We see how the atmosphere of light comedy in the first part is not without warning signals (for example the pharmacy, with the case of poisons in clear view; the wildness of the natural elements which anticipates the trauma of Giacomo's departure for Cochin China; the references to the biblical episode of the sinner Magdalene, etc.), which irrevocably lead on to precipitate the events of the final part, from the reappearance, after four years, of Giacomo, believed to have died in a shipwreck: his return shatters the equilibrium which Guglielmo and Maddalena, happily married, have passively achieved, and the crisis explodes after the woman's inevitable confession of a "guilty" past (so that Guglielmo, ever more devastated, even doubts that their daughter is his). Maddalena's obsessive love for Giacomo suddenly reawakens, wild and uncontrollable: not motivated by a story which in the first part has described the meeting of Giacomo and Maddalena as an escapade (even if the man had admitted: "We have committed a*

very grave error”). At this point the contradictory behaviour of the protagonist is somewhat unexplained, as she first tries to distance Giacomo from her life in restoring her relations with Guglielmo, and then resigns herself to fate: first joining the lover at the inn for a final night of love, and then taking poison.

The film, one of the best in the filmographies of Mari and Bertini from the perspective of the early 1920s, is therefore interesting in many ways: the photography (rich in lighting and colour effects), the editing, the selective use of close-ups, the acting of the central figures and character players, are all ingredients used by the the director at his best to tell a story of absorbing complexity (despite the considerable lacunae in the present copy, which was most likely saved in extremis). Finally to be noted is the risky theological thesis proposed at the end to explain the protagonist's autopunitive choice: unlike Jesus, who pardoned the Magdalene, “God does not forgive.” – ALDO BERNARDINI

## Pina Menichelli

### UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (Een treurspel in de bioscoop) (Cines, IT 1913)

*Regia/dir., scen:* Enrico Guazzoni; *cast:* Pina Menichelli; 35mm, 166 m., 8' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Variazione Cines delle comiche che si svolgono al cinema e promuovono la Casa, con l'ancora sconosciuta Pina Menichelli come protagonista. Un marito geloso segue l'elegante moglie (la Menichelli per l'appunto) la quale conversa con un amico davanti all'ingresso di un cinema tappezzato dentro e fuori con manifesti del grande successo Cines del 1913, *Quo vadis?* di Enrico Guazzoni.

Delle persone in maschera impediscono all'uomo di vedere se la moglie entra nel cinema. Convinto che lei sia dentro con il presunto amante, l'uomo vuole entrare a ogni costo in sala e fare una pazzia. Il direttore interrompe la proiezione (il film in programma riguarda un'adultera che legge una lettera segreta ricevuta naturalmente dall'amante) e avverte il pubblico che fuori c'è un marito geloso in attesa della moglie con una pistola in mano. Quando la proiezione riprende, tutte le copie adultere si allontanano di soppiatto e quando le luci si riaccendono la sala è quasi vuota.

Oltre ad essere un divertente film sul cinema quale luogo di incontri illeciti, l'idea degli spettatori che guardano un film in cui vedono altri spettatori che guardano un film, crea una specie di effetto a scatola cinese già usato nel cinema italiano, ad esempio in *Al cinematografo, guardate... e non toccate* (Itala, 1912) e in *Maciste* (Itala, 1915) di Giovanni Pastrone, il che accresce la sensazione di voyeurismo cinematografico. – IVO BLOM (“All the Same or Strategies of Difference: Early Italian Comedy in International Perspective”, in *Il film e i suoi multipli*, Udine: Forum, 2003)

A Cines variation of comedies dealing with cinemas and promoting the company and its films is the short *Una tragedia al cinematografo*, with a then still-unknown Pina Menichelli as leading actress. A jealous man pursues his elegant wife (Menichelli) who chats with a male friend in front of the entrance of a cinema. The cinema is covered outside and inside with posters of the 1913 Cines top hit *Quo vadis?* by Enrico Guazzoni, a publicity stroke for the Cines company. Merry people in carnival outfits prevent the husband from seeing whether his wife has entered the cinema. Convinced that she is in there, together with her presumed lover, the husband fights his way in and threatens the manager of the cinema that he will shoot his unfaithful wife. The manager stops the projection – a film about an adulterous woman reading a secret letter from her lover, naturally – and warns the audience that a jealous husband awaits his unfaithful spouse at the exit with a gun. The hilarious result is that, when the projection is restarted, all adulterous couples secretly flee from the theatre. When the lights are on again, the room is almost empty. Apart from being a funny film on the cinema as locus for illicit rendez-vous, the idea of spectators watching a film in which they see other spectators watching a film creates a sort of Chinese-box effect, used elsewhere in Italian cinema, as in *Al cinematografo*, *guardate – ma non toccate* (Itala, 1912) and *Maciste* (Itala, 1915) by Giovanni Pastrone, thereby increasing the sensation of cinematographic voyeurism. This is even more emphatic in *Una tragedia al cinematografo*. – IVO BLOM (“All the Same or Strategies of Difference: Early Italian Comedy in International Perspective”, in Anna Antonini, ed., *Il film e i suoi multipli/Film and Its Multiples*, Udine: Forum, 2003)

### LA MOGLIE DI CLAUDIO (Itala-Film, IT 1918)

*Regia/dir:* Gero Zambuto; *superv:* Piero Fosco [Giovanni Pastrone]; *sogg./story:* dal romanzo/based on the novel “*La femme de Claude*” (1873) di/by Alexandre Dumas fils; *f./ph:* Antonino Cufaro, [Segundo de Chomón]; *cast:* Pina Menichelli (Cesarina Ruper), Vittorio Rossi Pianelli (Claudio Ruper), Alberto Nepoti (Antonino), Camillo Talamo, Gabriel Moreau, Arnaldo Arnaldi, signora Sperani, Antonio Monti, Leopoldo Lamari; *data v.c./censor date:* 1.10.1918 (no. 13741); *prima visione romana/Rome premiere:* 14.8.1918; *lg. or./orig. l:* 1789 m. (in 4 parti/parts); 35mm, 1431 m., 70' (18 fps), *col.* (imbibito e virato, metodo Desmet/tinted and toned, Desmet method); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino.

*Didascalie in italiano / Italian intertitles.*

Restauro effettuato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Cineteca di Bologna presso L'Immagine Ritrovata di Bologna a partire da una copia positiva nitrato, imbibita e virata, con didascalie francesi, della collezione *Lobster Films* di Parigi. Le didascalie italiane sono state ricavate dal visto di censura e dagli elenchi conservati presso il Museo del Cinema di Torino; la grafica è basata su cartelli di coeva produzione Itala. Le lacune sono segnalate da 10 fotogrammi neri.

*Restoration realized by the Museo Nazionale del Cinema of Turin and the Cineteca di Bologna at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna, using a tinted and toned nitrate print with French intertitles in the collection of Lobster Films in Paris. The texts of the Italian intertitles were reconstructed using the censorship certificate and from the lists held at the Museo del Cinema in Turin; the graphics are based on title cards of Itala productions of the period. Any lacunae are indicated by 10 black frames each.*

Un grossolano intreccio spionistico (un gruppo di industriali e banchieri stranieri vuole impadronirsi di un nuovo tipo di cannone inventato dallo scienziato francese Claudio Ruper) si intreccia con il racconto di una crisi coniugale: Claudio si allontana sempre più dalla moglie, una “malafemmina” che civetta e flirta con tutti gli uomini che la circondano, ma le impone di salvare le apparenze e di restare nella propria casa, anche dopo la scoperta che prima di sposare lui la donna ha avuto un “figlio della colpa” di cui si è disinteressata.

Nonostante i numerosi pezzi mancanti che a tratti inceppano la narrazione, il doppio binario del film di genere avventuroso e del dramma psicologico e passionale ha degli sviluppi chiari, nonché prevedibili.

I personaggi principali del racconto vorrebbero essere simbolici (come pretenderebbe la prima didascalia, con una citazione dal testo originale di Dumas junior), ma ripetono invece cliché stereotipati: la donna capricciosa, fatua e fatale; lo scienziato inventore burbero e barbuto, uomo tutto d'un pezzo, severo moralista ma non troppo; l'assistente di studio ingenuo e sprovveduto; il primo spione accanito fumatore e il secondo che cela la sua doppiezza sotto un aspetto bonario e paccioccone. In mezzo ad attori che recitano in maniera poco convinta e approssimativa (la maschera di Nepoti è qui particolarmente inerte, inespressiva), il corpo e le smorfie di Pina Menichelli dominano incontrastate: l'attrice esibisce una varietà di toilettes sofisticate, si fa riprendere in pose ora languide ora apertamente erotiche, ma senza impegnarsi più di tanto nella costruzione di un personaggio che sulla carta aveva buone probabilità di essere interessante; per cui gli improvvisi e contraddittori cambiamenti di direzione di Cesarina (anche la scelta di questo nome non è particolarmente felice) – divisa tra il desiderio di tornare dal marito che dichiara di amare, e l'ansia di distruggerlo con il tradimento e con il furto delle preziose carte – risultano artificiosi e immotivati. L'attrice mostra di voler qui inseguire gli eccessi divistici più deteriori in cui all'epoca eccelleva la sua rivale, Francesca Bertini, accettando di aderire pienamente ai luoghi comuni di un genere (quello del cinema in frac) che nel 1918 cominciava già la sua fase involutiva. E tuttavia, anche grazie a un uso funzionale dei materiali scenografici e al sapiente apporto delle colorazioni originali conservate nella copia attuale, il film ha un suo valore testimoniale, come documento di quella fase del cinema italiano che prelude alla sua dissoluzione. Gli accenni al tramonto dei valori tradizionali (la famiglia, la patria), conseguenza indiretta anche delle atrocità della guerra ancora in corso, la prepotenza e la volontà di potenza di non meglio

identificati ma spietati gruppi di banchieri e industriali (svizzeri?) che agiscono nell'ombra, la disperazione che in un crescendo drammatico porterà la protagonista alla fine alla punizione e alla morte, fanno sì che, nei suoi limiti, il film sia anche specchio del clima morale e civile all'epoca dominante in Italia, in Europa. – ALDO BERNARDINI

*A crude spy story (concerning the plot of a group of unidentified foreign industrialists and bankers to get possession of the plans for a new type of cannon invented by the French scientist Claudio Ruper) is interwoven with the story of a marital crisis. Claudio has become increasingly estranged from his wife Cesarina (Pina Menichelli), a “bad woman” who flirts with all the men around her, but obliges her husband to keep up appearances and live in the same house, even after the revelation that before their marriage she had borne a “love child”, of whom she has washed her hands.*

*Despite the print's numerous missing pieces, which at times confuse the narrative, the film's double track of genre adventure and a drama of psychology and passion has clear as well as predictable developments. The film would like the principal characters to be symbols (per the first intertitle, a quotation from the original text of Dumas fils), but instead they repeat stereotypical clichés: the capricious, vain femme fatale; the gruff, bearded scientist, a severe but not strong moralist; the ingenuous and inexperienced laboratory assistant; the relentlessly smoking first spy, and the second who hides his duplicity behind a façade of joviality and innocence.*

*Among the players, who act in a manner displaying little conviction or precision, the body and grimaces of Pina Menichelli unquestionably dominate. She shows off a variety of sophisticated costumes, and is captured in poses now languid, now wantonly erotic, but without really committing herself to the creation of a character which on paper had a good chance of being interesting. Thus the sudden contradictory changes of direction of Cesarina (even the choice of this character's name is not particularly happy) – divided between the desire to retain a husband whom she says she loves, and eagerness to destroy him by betrayal and the theft of his precious plans – become artificial and unmotivated. The star clearly wishes to pursue the worst divistic excesses (in which her rival Francesca Bertini then excelled), and is satisfied to adhere completely to the commonplaces of cinema in frac (“tail-coat cinema”), a genre which by 1918 was entering its final stages. The film is a valuable document of this phase of Italian cinema, even while presaging its dissolution, thanks to its functional use of design elements and the clever employment of the original tinting, preserved in this print. The references to the decline of traditional values (family, country), an indirect consequence of the atrocity of the Great War, the arrogance and ruthless quest for power of not clearly identified groups of bankers and industrialists (Swiss?) who act in the shadows, and the desperation which will finally take the leading lady to punishment and death in a dramatic crescendo, make the film, within its limits, also a mirror of the dominant moral and civil climate in Italy, and Europe. – ALDO BERNARDINI*

## Gigetta Morano

### SANTARELLINA (Mam'zelle Nitouche) (Ambrosio, IT 1912)

*Regia/dir:* Mario Caserini; *scen:* Alberto A. Capozzi, Arrigo Frustra, dalla/from the operetta “Mam'zelle Nitouche” (1883) di/by Henri Meilhac, Albert Millaud (*mus:* Hervé); *f./ph:* Giuseppe Angelo Scalenghe; *cast:* Gigetta Morano (Denise/Mam'zelle Nitouche), Ercole Vaser (Celestino/Floridor), Mario Bonnard (il tenente/Lieutenant Fernando), Cesare Zocchi (il maggiore/Major Chateaugibus), Lina Gobbi Cavicchioli (la Madre Badessa/Mother Superior), Maria Brioschi (Corinna), Umberto Scalpellini, Ernesto Vaser; *lg. or./orig. l:* 882 m.; 35mm, 871 m., 44' (17 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (copia stampata nel 2011 da un nitrato originale della Lobster Films/printed 2011, from an original nitrate print held by Lobster Films, Paris).

Didascalie in francese / French intertitles.

La preziosa riscoperta di *Santarellina* arricchisce di un ulteriore tassello la nostra conoscenza del primo cinema italiano. Il film, a lungo ritenuto perduto, era considerato dai critici dell'epoca e successivamente dagli storici come la prima sofisticata commedia leggera italiana. Aniello Costagliola (*Cinema*, Napoli, 10 aprile 1912) la considerò un'audace ma felice scelta da parte della società Ambrosio: “Ci vuole una bella dose di coraggio ... per lanciare sul mercato cinematografico, tutto invaso dagli applauditi e proficui orrori di drammacci interminabili complicati e sanguinolenti, una commedia allegra, e per giunta in tre atti, e per giunta ancora tenue e parca nei suoi partiti comici. Al cinematografo si tollera il film comico, pur che sia breve, e saturo delle più inverosimili buffonate del sig. Cretinetti e del sig. Tontolini.”

Georges Sadoul considerava *Santarellina* il miglior film di Caserini, ravvisandovi alcune anticipazioni di Lubitsch: “Non è molto probabile che il regista tedesco abbia attinto da Caserini, con cui ha tuttavia una fonte in comune: il teatro *boulevardier*, sia esso parigino o mitteleuropeo.” La storia si mantiene fedele al libretto di Meilhac e Millaud per l'operetta del 1883, che aveva riscosso un grande successo sui palcoscenici italiani. Denise, studentessa in un convento, è corteggiata dal tenente Fernando. I due possono parlarsi solo attraverso un paravento. Denise scopre che Celestino, l'insegnante di musica, ha scritto, sotto lo pseudonimo di Floridor, l'operetta “Babet e Cadet” e la sera della “prima” lo accompagna a teatro. Vedendo Floridor con Denise, Corinna, la primadonna, abbandona per gelosia la scena. Denise la sostituisce nel ruolo di Santarellina e ottiene un clamoroso successo, attirando le attenzioni non solo di Fernando (che non riconosce in lei la sua fidanzata), ma anche dell'ufficiale superiore di Fernando, il maggiore Chateau Gibus, già ammiratore di Corinna. Con l'aiuto di Fernando, Floridor e Denise trovano temporaneo rifugio presso una caserma di cavalleria. Ritornata in convento, Denise finge di volersi fare monaca. Fernando, invaghitosi di Santarellina, decide di lasciare la fidanzata che finora non ha mai visto in volto. Si ripete la scena del paravento, ma questa volta i due innamorati si riconoscono

all'istante e l'amore trionfa. Per *The Bioscope* (Londra, 28 marzo 1912) era “un soggetto praticamente perfetto per una pellicola muta. Pieno di azione e ricco di situazioni in cui l'umorismo sorge spontaneo anche senza l'ausilio delle parole ... Sotto ogni punto di vista è sicuramente il miglior lavoro fin qui realizzato da questa casa”.

I critici dell'epoca furono unanimi nel lodarne la mise en scène naturalistica e allo stesso tempo pittoresca, i personaggi e le interpretazioni. L'entusiasmo più vivo fu riservato però a Gigetta Morano nel ruolo di Denise/Santarellina, “di gran lunga superiore a tutti, la smalziata piccola 'Ma'mselle Nitouche', in assoluto una delle più deliziosamente originali, piacevoli e brillanti personalità che siano finora apparse sullo schermo. Le parole non sono sufficienti a magnificare la bravura di un'attrice in grado di reggere una parte di tale difficoltà. La Morano sa infondere al suo personaggio una straordinaria mescolanza di realismo e di fascino” (*The Bioscope*).

Luigia “Gigetta” Morano (1887-1986) è una delle figure più irresistibili del cinema italiano delle origini, e un rinfrescante contrasto alle tenebrose dive che le furono coeve. Nata a Verona, si trasferì con la famiglia a Torino, dove cominciò come attrice dilettante. Qui incontrò il regista Luigi Maggi che la presentò ad Arturo Ambrosio. Messa sotto contratto nel 1909, negli anni seguenti passò a ruoli da protagonista con il personaggio di Gigetta, dimostrandosi una partner di vaglia nelle comiche di Robinet (Marcel Fabre) e Rodolfi (Eleuterio Rodolfi). La sua popolarità salì rapidamente con *Santarellina* e le permise di allargare la gamma dei ruoli anche oltre la commedia. La sua carriera si concluse nel 1921 con *Più che il sole*; ma a un piccolo ruolo non accreditato in *I vitelloni* di Fellini (1953) seguirono alcune ulteriori apparizioni negli anni '60. Nel 1985, ormai prossima ai cento anni, rievocò in un'intervista video curata per le Giornate dal compianto Alberto Farassino gli anni gloriosi del cinema della sua giovinezza. I critici del 1912 si stupivano di come *Santarellina* riuscisse a mantenere vivo l'interesse del pubblico per un tempo così lungo (“In realtà, la sua allegria e il suo fascino,” sostenne *The Bioscope*, “sono talmente contagiosi che alla fine il sentimento predominante è il dispiacere che il film non duri di più”). Secondo diverse fonti il film durava un'ora, il che significa che gli 882 metri della pellicola avrebbero dovuti essere proiettati a soli 13 fotogrammi al secondo.

L'operetta avrebbe ispirato in seguito altri tre film, diretti rispettivamente da Marc Allégret (1931), Yves Allégret (1954), e – in Danimarca, con il titolo *Frøken Nitouche* (1963) – da Annelise Reenberg. – DAVID ROBINSON

*The rediscovery of Santarellina is a precious contribution to our knowledge of early Italian cinema, since this long-lost film was regarded both by critics of its time and by subsequent historians as Italy's first sophisticated light comedy. Aniello Costagliola (Cinema, Naples, 10 April 1912) regarded it as great but fortunate audacity on the part of the Ambrosio company: “It takes a good deal of courage [...] to launch on the film market, entirely invaded by the applauded and profitable horrors of interminable convoluted and gory dramas,*

a light comedy, moreover at the length of three acts, and further still, delicate and restrained in its comedy style. In the cinema the comic film is tolerated only if it is short, and saturated with the most unrealistic buffooneries of Signor Cretinetti and Signor Tontolini.”

Georges Sadoul regarded Santarellina as Caserini's best film, and perceived in it anticipations of Lubitsch: “It is unlikely that the German director could have been influenced by Caserini. But their source is the same: the boulevard theatre, whether of Paris or Central Europe.” The story stays fairly faithful to the Meilhac and Millaud book for the 1883 operetta, which had enjoyed success on the Italian stage. Denise is a student in a convent. Lieutenant Fernando is permitted to propose to her, but they may only speak through a screen. Denise discovers that Celestino, the music teacher in the college, has written an operetta, Babet et Cadet, under the pseudonym of Floridor, and accompanies him to the premiere. Corinna, the principal actress, storms out, jealous when she sees Floridor with Denise. Denise takes over her role as Santarellina, and is a huge success, attracting the attention not only of Fernando (who does not recognize her as his fiancée) but also of Fernando's superior officer Major Chateaugibus, the admirer of Corinna. Aided by Fernando, Floridor and Denise take refuge in a cavalry barracks, and subsequently return to the convent, where Denise pretends she wants to become a nun. Fernando, now in love with Santarellina, decides he must give up the never-seen Denise. The screen scene is repeated, but this time the lovers at once recognize each other and are happily united. The Bioscope (London, 28 March 1912) found the work “an almost perfect subject for presentation silently. It is full of movement, crowded with situations whose humour is obvious without the aid of speech... In many respects it is the best thing yet done by this company.”

Critics of the time were united in their praise for the naturalistic yet picturesque staging, the characters, and the performances. The greatest enthusiasm however was reserved for Gigetta Morano as Denise/Santarellina: “supreme among all, the roguish little ‘Ma’melle Nitouche’ herself, one of the most delightfully odd, pleasing, and clever persons who have ever figured in a picture play anywhere, at any time. One can scarcely praise too highly the performance of the actress who sustains this particularly difficult part. She manages to infuse it with a perfectly astonishing realism and charm.” (The Bioscope)

Luigia “Gigetta” Morano (1887-1986) is one of the most endearing figures of the early Italian cinema, and a refreshing contrast to the glowering dive who were her contemporaries. Born in Verona, she moved with her family to Turin, where she began her career as an amateur actress. There she met the director Luigi Maggi, who introduced her to Arturo Ambrosio. Given a contract in 1909, the following year she progressed to leading roles in the character of Gigetta, providing a worthy comedy partner to Robinet (Marcel Fabre) and Rodolfi (Eleuterio Rodolfi). Her popularity soared with Santarellina, and enabled her to broaden her range beyond comedy. Her career lasted until 1921 and Più che il sole; but a small, uncredited role in Fellini's I vitelloni (1953) resulted in a few further appearances

in the 1960s. In 1985, close to her centenary, she recorded a video interview for the Giornate del Cinema Muto, with the late Alberto Farassino, in which she movingly recalled the experiments and glories of the cinema of her youth.

The critics of 1912 marvelled particularly that Santarellina could maintain the audience's interest for so long a time (“Indeed, its gaiety and charm,” said The Bioscope, “are so infectious that one's chief feeling when it is finished is a keen regret that there is no more to come.”). Several reports state that the film ran for an hour, which raises an interesting point of technical history: to achieve this running time, its 882 metres would have had to be projected at only 13 frames per second.

The operetta was to inspire three subsequent films, respectively directed by Marc Allégret (1931), Yves Allégret (1954), and – in Denmark, as Frøken Nitouche (1963) – by Annelise Reenberg.

DAVID ROBINSON

**LE ACQUE MIRACOLOSE (De wonderbronnen)** (Ambrosio, IT 1914)  
Regia/dir: Eleuterio Rodolfi; scen: Arrigo Frusta; cast: Eleuterio Rodolfi, Gigetta Morano; lg. or./orig. l: 227 m.; 35mm, 194 m., 10' (16 fps); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Accanto alle comiche, la cui azione si concentrava attorno ad un solo personaggio popolare, in Italia si produssero anche commedie leggere ispirate al vaudeville, come quelle della Ambrosio con Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi e Camillo De Riso, spesso riguardanti triangoli amorosi e adulteri. Creando un'atmosfera destinata a suscitare un sorriso o qualche risatina più che a scatenare grandi scrosci d'ilarità, questi film usavano una forma di umorismo sottile, paragonabile alle commedie Gaumont di Léonce Perret. Spesso era presente un elemento di connivenza voyeristica, di cui lo spettatore si prestava a diventare divertito complice. La “situazione”, i malintesi, gli scambi di persona erano in genere più importanti dell'azione stessa. All'interno di questo schema, queste commedie sono più vicine alle strutture narrative dei film drammatici degli anni '10 analizzati da Brewster e Jacobs e da loro definiti come “di situazioni”.

Le acque miracolose ne è un gustoso esempio. Il film si apre su una sorta di casa delle bambole, abitata da un uomo sposato e senza figli che sogna di averne un'intera nidiata, proprio come i suoi vicini. Il dottore di famiglia (Rodolfi) suggerisce alla moglie (la Morano) di recarsi a una certa fonte miracolosa. Dove, guarda caso, lei incontra proprio il dottore... dopo di che il marito diventa felice padre di due gemelli. Il film si conclude con il padre che tiene in braccio i due neonati, mentre la moglie solleva un boccale su cui s'intravede la figura miniaturizzata di un dottore. Nella scia di commedie simili quali *Una tragedia al cinematografo* (Cines, 1913), l'adulterio viene esplicitamente descritto e giustificato. – Ivo BLOM  
Along with comical, action-based films revolving around one popular

character, Italy also produced vaudeville-like comedies, such as those of the Ambrosio company featuring Gigetta Morano, Eleuterio Rodolfi, and Camillo De Riso, often involving love triangles and adultery. Creating a mood more suited to a smile or a chuckle rather than peals of laughter, these films used a more restrained kind of humour, comparable to the Gaumont comedies by Léonce Perret. Often there is an element of voyeuristic complicity which is shared with the spectator, making us an accomplice. Action is less important than “the situation”, the misunderstanding, the interchange. Within this framework, these comedies are closer to the narratives of the dramatic features of the 1910s, designated and analysed as “situational” by Brewster and Jacobs.

Le acque miracolose [The miraculous waters] is a spicy example. The film opens with a kind of living doll-house, revealing a childless man who dreams of having a swarm of children, just like his neighbours. The family doctor (Rodolfi) suggests that the man’s wife (Morano) should visit a miraculous well. At the spa she meets none other than the doctor ... after which the husband becomes the father of twins. The film ends with the father holding the babies, while his wife lifts a jug in which we see a miniature image of a doctor. Along the lines of similar comedies such as *Una tragedia al cinematografo* (Cines, 1913), adultery is explicitly displayed and sanctioned. – IVO BLOM

### Cinque comici / Five Clowns

Questo piccolo programma ritorna in parte alla memorabile edizione delle Giornate del 1985, che giustamente pretese e ottenne un posto definitivo nella storia del cinema per quei clown dimenticati che portarono a una breve stagione d’oro della comica italiana negli anni 1909-1904. Abbiamo preparato solo una selezione dai lavori di cinque degli artisti più significativi: alcuni sono ripresi dal programma del 1985, altri sono riscoperte recenti, per la maggior parte provenienti dalla Collezione Desmet dell’EYE Film Institut olandese.

Aldo Bernardini caratterizzò brillantemente queste comiche nel suo *I comici del muto italiano* (1985): “Non credo che fosse casuale il fatto che questi personaggi comici portavano per lo più sullo schermo i mestieri più umili ... Questa dominante caratterizzazione popolare e popolare faceva sì che non mancassero in questi film trovate grossolane ... ma sono anche questi aspetti testimonianze di una libertà e di una spontaneità di invenzione che consentiva a questi comici di toccare, di mettere alla berlina anche certi valori del perbenismo borghese. Per esempio, la comicità di molte situazioni nasceva proprio dal fatto che il personaggio protagonista infrangeva certe regole formali in uso nei salotti, nelle anticamere dei dentisti, nei ristoranti alla moda o nei pranzi ufficiali. A volte si ha l’impressione che questo genere fosse una specie di zona franca, dove venivano meno le frustrazioni tipicamente borghesi che si ritrovavano invece puntualmente rispettate nei film storici o drammatici degli stessi anni, tutti dominati dal moralismo, dal culto del patriottismo, dei buoni sentimenti, della rispettabilità”.

This small programme is in part a souvenir of the memorable 1985 edition of the Giornate, which demanded and won a definitive place in film history for the forgotten clowns who brought Italy a brief golden age of comedy in the years 1909-1914. We have selected only examples of the work of five of the most outstanding artists: some are reprises from the 1985 programme, others are recent rediscoveries, mainly from the Desmet Collection of the EYE Film Institute Netherlands. Aldo Bernardini brilliantly characterized these comedies in *I comici del muto italiano* (1985): “I don’t think it is accidental that these comic personages generally choose the most humble jobs on screen ... This dominant popular character inevitably resulted in grossness and vulgar attitudes ... but these are also demonstrations of human liberty and spontaneity of invention, which permit the comics to treat and to pillory certain values of bourgeois complacency. For instance, the comedy of many situations comes precisely from the fact that the protagonist breaks the formal rules prevailing in salons, in dentists’ waiting rooms, in smart restaurants or at official dinners. Sometimes one has the impression that this genre provides a sort of free zone, emancipated from the bourgeois frustrations which are conversely punctiliously respected in the historical or dramatic films of the period, dominated as they are by moralism, the cult of patriotism, fine sentiments, [and] respectability.”

### Cretinetti

Le comiche italiane furono in realtà lanciate da un francese, André Deed (Henri André Augustin Chapais, 1879-1940), un artista di vaudeville che iniziò la sua carriera cinematografica con Méliès, poi divenne una vedette delle comiche Pathé, col nome di “Boireau”, e fu attirato in Italia da Giovanni Pastrone per interpretare, con il nome di “Cretinetti”, una lunga serie di comiche per la Itala-Film a partire dal gennaio 1909. Fisico minuto, viso sbarazzino, Cretinetti era un turbine di follia acrobatica. Spesso, all’inizio di ogni comica, ammiccava sornione verso la cinepresa, stabilendo le premesse del film. La comicità di Cretinetti si basa essenzialmente sulla cieca risolutezza del personaggio e sulla logica folle che regola le diverse imprese in cui si lancia. Deed accentuava la connotazione infantile del personaggio vestendosi spesso da bambino, come in *Cretinetti al cinematografo*. *The Italian comedy was launched by a Frenchman, André Deed (Henri André Augustin Chapais, 1879-1940), a vaudeville comedian who began his film career with Méliès, became a comedy star at Pathé, as “Boireau”, and was lured to Italy by Giovanni Pastrone to make a long series of comedies under the name Cretinetti for the Itala company, beginning in January 1909. Cretinetti was tiny, with impish features, a whirlwind of manic acrobatic activity. Frequently he begins his films with a direct address to the camera, in expressive mime, establishing the premise of the film. The essence of Cretinetti’s comedy is blind single-mindedness and a certain crazed logic in whatever idiotic enterprise he undertakes. Deed recognized the infantile nature of his character by frequently dressing Cretinetti in child’s clothes, as in Cretinetti al cinematografo.*

### **CRETINETTI CHE BELLO! (Troppo bello! / Cretinetti e le donne)**

(Itala-Film, IT 1909)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Cretinetti); 35mm, 83 m., 4' (18 fps); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Qui Deed applica le lezioni apprese nello studio di Méliès, come il trucco di disintegrare il proprio corpo, che fu tra i preferiti dei comici delle origini di ogni nazionalità. Anticipando *Seven Chances* (può anche darsi che Keaton abbia visto il film nel corso delle sue tournée di vaudeville), viene fatto a pezzi da un'orda di ammiratrici scatenate. / *Deed here uses lessons learned in the Méliès studio, like the trick of disintegrating his body, which became a favourite with early comedians in all countries. Here, anticipating Seven Chances (Keaton might well have seen the film in the course of his vaudeville tours), he is torn to pieces by a horde of female admirers.*

### **CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO (Foolshead at a Cinematograph Show)**

(Itala-Film, IT 1911) (frammenti/fragments)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Cretinetti); *lg. or./orig. l:* 209 m.; 2 frammenti/fragments, 35mm, 57 ft., 1' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Senza titolo di testa e didascalie / *No main title or intertitles.*

Cretinetti, vestito da marinaretto, scatena il caos nel cinema Itala. / *Cretinetti, in sailor suit, creates chaos in the Cinema Itala.*

### **CRETINETTI PIÙ DEL SOLITO (Foolshead More Than Usual)**

(Itala-Film, IT 1911)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Cretinetti); *lg. or./orig. l:* 119 m.; 35mm, 357 ft., 6' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Titolo di testa in inglese; senza didascalie / *English main title; no intertitles.*

In questo quintessenziale film di Cretinetti, le sue varie levate d'ingegno includono l'uso di un fiammifero per accendere una candela che dà fuoco a un giornale con cui accende... una sigaretta, e il suo ricorso a una capriola per infilare la testa nel cappello che giace sul pavimento. / *In this quintessential Cretinetti film, his crazed feats of ingenuity include using a match to light a candle to ignite a newspaper to light his cigarette, and performing a somersault to get his head in his hat as it lies on the floor.*

### **Fricot / Fringuelli**

Ernesto Vaser (1876-1934), probabilmente il primo interprete italiano di comiche seriali, nacque da una importante famiglia teatrale piemontese e lavorò per la Ambrosio, la rivale torinese della Itala, fin dal 1905. Sulla scia del successo dei film di Cretinetti, la Ambrosio lanciò il personaggio di "Fricot" – anche se Vaser aveva interpretato alcuni film per la concorrente Itala-Film col nome di "Fringuelli". In seguito il personaggio di Fricot fu ripreso da altri attori: Ercole Vaser, Cesare Gravina e Armando Pilotti. Vaser lo si può vedere alle

Giornate di quest'anno anche nel ruolo di un farfallone amoroso che bazzica i cinema in *Al cinematografo, guardate... e non toccate* nel programma "I pericoli del cinema".

*Perhaps the first native Italian series comedian, Ernesto Vaser (1876-1934) came from a prominent Piedmontese theatrical family, and had worked for the Itala company's Torinese rival Ambrosio since 1905. Following quickly upon the success of the Cretinetti films, Ambrosio launched Vaser in the character "Fricot" – though he also made a few films concurrently for Itala as "Fringuelli". Later the character of Fricot was taken over by other comedians: Ercole Vaser, Cesare Gravina, and Armando Pilotti. Vaser can also be seen at this year's Giornate as an amorous cinemagoer in Al cinematografo, guardate... e non toccate in the "Perils of the Pictures" programme.*

### **LA MODA VUOLE L'ALA LARGA (Ala di cappello / Een Hoed naar de laatste mode)**

(Itala-Film, IT 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Ernesto Vaser (Fringuelli); 35mm, 103 m., 5'30" (16 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). Stampata/printed 1997.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Fricot diventa una vittima della moda – come del resto chiunque osi entrare nell'orbita del suo micidiale cappellone. / *Fringuelli becomes a victim of fashion – along with everyone else who comes within range of his lethally oversized hat.*

### **Robinet**

L'avvenente Marcel Fabre (Marcelo Fernández Pérez, 1887-1927) lavorò come clown di circo nella nativa Spagna, prima di intraprendere la carriera cinematografica a Parigi con Pathé e Éclair. In seguito fu attirato a Torino dalla Ambrosio, che lo battezzò "Robinet". Le sue partner femminili furono Gigetta Morano (anche lei celebrata altrove nelle Giornate di quest'anno) e "Robinette" (Nilde Baracchi). Nel 1916 emigrò in America, dove proseguì con esiti relativamente modesti la sua carriera di attore e regista: in quattro film gli fece da spalla Oliver Hardy. Il capolavoro di Robinet fu *Amor pedestre*, un film che usciva dalle formule standardizzate delle comiche situandosi piuttosto nell'ambito del Futurismo e dell'avant-garde.

*The handsome Marcel Fabre (Marcelo Fernández Pérez, 1887-1927) worked as a circus clown in his native Spain, before embarking on a film career in Paris with Pathé and Éclair. In turn he was lured to Turin by Ambrosio, who named him "Robinet". His female partners were Gigetta Morano (celebrated elsewhere in this year's Giornate) and "Robinette" (Nilde Baracchi). In 1916 he emigrated to America, where he pursued a comparatively modest career as comedian and director: in four films his comedy partner was Oliver Hardy. Robinet's masterpiece, standing outside the general run of comedies and having more to do with Futurism and the avant-garde, is Amor pedestre.*

### **AMOR PEDESTRE (Ambrosio, IT 1914)**

*Regia/dir:* Marcel Fabre; *cast:* Marcel Fabre (Robinet); 35mm, 115

m., 5'30" (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles*.

Quale che sia il metro di giudizio, e a prescindere dal genere, questo è uno dei film più straordinari tra quelli realizzati nel periodo antecedente la prima guerra mondiale: una ardita comica erotica in cui nessuno dei personaggi caratterizzati con grande nitidezza viene mai inquadrato sopra la cintura. / *By any standards this is one of the most extraordinary films of any genre made before the First World War: a daring erotic comedy in which none of the sharply characterized personages is ever seen above the waist.*

**ROBINET È GELOSO (De Jalouzie van Robinet)** (Ambrosio, IT 1914)  
Regia/dir: Marcel Fabre; cast: Marcel Fabre (Robinete), Nilde Baracchi (Robinette); 35mm, lg. or./orig. l: 194 m.; 35mm, 149 m., 7' (18 fps), col. (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Film Institute, Amsterdam (stampata/printed 2010).  
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.

Quando la moglie esce di casa senza dirgli dove sta andando, il gelosissimo Robinet provoca una serie di imbarazzanti disavventure, per poi scoprire che le sue angosce erano del tutto immotivate. Il film ci offre l'opportunità di rivedere l'affascinante Nilde Baracchi.

*When Robinet's wife leaves the house without telling him where she is going, his jealousy leads to embarrassing adventures before he discovers that his anxiety is quite without reason. The film provides an opportunity to see the charming Nilde Baracchi.*

### Kri Kri

Raymond Frau (Raymond François Émile Marie Pierre Frau, 1887-1953) era nativo del Senegal e giunse al cinema dopo aver lavorato nel circo come clown acrobata. Scritturato dalla Cines di Roma, creò il personaggio di Kri Kri, in qualche misura influenzato dallo stile dandistico di Max Linder. Laddove Cretinetti e Polidor erano ingenui e sventati, Kri Kri è in genere avveduto e ingegnoso. Dopo la prima guerra mondiale, Frau ritornò in Francia, dove creò il personaggio di Dandy in una serie Éclair, cambiando per sempre il suo nom d'art in Raymond Dandy. In seguito fece alcuni piccoli ruoli fino al 1946.

*Raymond Frau (Raymond François Émile Marie Pierre Frau, 1887-1953) was born in Senegal and came to films from a career as an acrobatic clown in the circus. Recruited by Cines of Rome, he created the character of Kri Kri, to an extent influenced by the dandified style of Max Linder. Kri Kri is generally knowing and ingenious where the likes of Cretinetti and Polidor are foolish innocents. After the First World War Frau returned to France, where he created the character of Dandy in a series for Éclair, permanently changing his professional name to Raymond Dandy. He subsequently played small roles in a few feature films until 1946.*

### KRI KRI DOMESTICO (Bloomer, Manservant)

 (Cines, IT 1913)

Regia/dir: ?; cast: Raymond Frau (Kri Kri), Lorenzo Soderini (Cocò),

Gildo Bocci (l'ostel/host); lg. or./orig. l: 154 m.; 35mm, 447 ft., 5' (18 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London. © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Titolo di testa mancante; didascalie in inglese / *Main title missing; English intertitles*.

Il film è storicamente importante perché contiene la prima versione conosciuta – e la più sofisticata – della gag dello specchio rotto che era nata nel music-hall del XIX secolo e poi ripresa a turno da Chaplin in *The Floorwalker*, da Linder (*Seven Years Bad Luck*), e dai Max Brothers (*Duck Soup*). È la gag del domestico che, dopo aver rotto uno specchio a psiche, inganna il padrone miope mettendosi dietro la cornice vuota dello specchio, "riflettendo" ogni movimento del padrone. Gli altri comici facevano semplicemente vestire il cameriere come un doppio del padrone, mentre la finezza di Kri Kri permette al cameriere di giocargli un tiro ancora più sottile. Ad esempio, quando il padrone si mette in capo per sbaglio una bombetta, il "riflesso" lo rassicura che si tratta di un appropriato cilindro; quando invece il padrone si mette la giacca bianca del domestico, il "riflesso" indossa una corretta giacca da mattino. Il risultato è che il padrone si reca ad un importante ricevimento vestito in modo talmente grottesco da provocare la sua cacciata.

*This film is historically remarkable as the first known and also the most sophisticated representation of the broken-mirror gag which originated in 19th-century music halls, and was used in turn by Chaplin (The Floorwalker), Linder (Seven Years Bad Luck), and the Marx Brothers (Duck Soup). The essence of the gag is that, having broken a cheval glass, the servant deceives his myopic master by standing behind the empty mirror-frame, "reflecting" the master's every move. The other comedians simply had the servant dress as a double of the master. Kri Kri's refinement is to permit the servant to play a much more subtle trick on him. When the master mistakenly puts on a bowler hat, for instance, the "reflection" reassures him that it is a proper top hat; when the master puts on the servant's white jacket, the "reflection" puts on the correct morning coat. The result is that the master turns up at a grand reception so grotesquely dressed that he is thrown out.*

### KRI KRI E IL TANGO (Bloemer leert de tango)

 (Cines, IT 1913)

Regia/dir: ?; cast: Raymond Frau (Kri Kri), Lea Gunchi (Lea); lg. or./orig. l: 108 m.; 35mm, 98 m., 5' (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam. © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.

Il tango argentino, nato nei quartieri malfamati di Buenos Aires come una forma di ballo decisamente osé, fu reso rispettabile e esportato internazionalmente negli anni 1913-1914 diventando una sorta di follia danzante collettiva. I registi di comiche di ogni paese sfruttarono immediatamente la novità. Nella versione di Kri Kri la sua partner è Lea Gunchi, la moglie di Natalino Guillaume. Degna di particolare nota

è la scena in cui Kri Kri fa ruotare vertiginosamente Lea e il suo rivale in amore dopo averli lanciati con un lazo attorcigliato, fotografata da una piattaforma girevole per dare l'effetto di una loro soggettiva. *Having started its life as a somewhat indecent low-life dance, the Argentinian tango was made respectable and exported to become an international dance craze in the years 1913-1914. Comedy filmmakers in all countries took instant advantage of the novelty. In Kri Kri's version his partner is Lea Gunchi, the wife of Natalino Guillaume. The most notable scene is where Kri Kri sets Lea and his love rival spinning crazily, having launched them with a wound rope, photographed from a rotating platform to give the effect of their subjective view.*

**KRI KRI FUMA L'OPPIO (Kri Kri fumatore d'oppio / Patachon als opiumschiuiver)** (Cines, IT 1913)

*Regia/dir. ?; cast:* Raymond Frau (Kri Kri); *lg. or./orig. l:* 132 m.; 35mm, 117 m., 6' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Le allucinazioni di Kri Kri sotto l'effetto dell'oppio rasentano il surrealismo, grazie all'abile uso delle sovrimpressioni. Tre Frau – che interpretano Kri Kri, il suo cameriere personale e il suo stesso malefico doppio – appaiono insieme sullo schermo, e i loro riflessi entrano ed escono da uno specchio alla maniera di *Orphée*. La fascinazione di Frau per gli specchi riemerge in *Kri Kri domestico*. / *Kri Kri's hallucinations under the influence of opium rise to surrealism, thanks to ingenious use of double exposure. Three Fraus – playing Kri Kri, his valet, and his own mischievous double – appear on screen together, and their reflections walk in and out of mirrors in the manner of Orphée. Frau's fascination with mirrors recurs in Kri Kri domestico.*

**KRI KRI RINCASA TARDI (Koentje is nooit op tijd thuis)** (Cines, IT 1913)

*Regia/dir. ?; cast:* Raymond Frau (Kri Kri), Lea Gunchi (Lea), Giuseppe Gambardella; *lg.or./orig. l:* 98 m.; 35mm, 86 m., 4' (18 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampata/printed 2010). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Quando Kri Kri rincasa tardi dal café, la moglie e i parenti acquisiti rifiutano di farlo entrare. I suoi sforzi per entrare in casa culminano sparando se stesso da un cannone. / *When Kri Kri returns late from the café, his wife and in-laws refuse to let him into the house. His efforts to gain entry culminate in shooting himself from a cannon.*

**Polidor**

Ferdinand Guillaume (1887-1977), con i suoi personaggi di Tontolini (per la romana Cines) e Polidor (per la torinese Pasquali), si impone come il più dotato fra tutti i comici di scuola italiana. Lui e suo fratello Natalino (1888-1919, morto in un incedente aereo durante le riprese

del film) erano la quinta generazione di una famosa e prolifica famiglia di artisti di circo la cui tradizione risaliva a un rifugiato aristocratico in fuga dalla Rivoluzione francese, François Louis Guillaume. I due fratelli furono scritturati dalla Cines durante un loro tour acrobatico a Roma nel 1908. A partire dal 1912, tuttavia, i film di Ferdinand furono realizzati per la Pasquali di Torino, con il personaggio di Polidor (il nome era stato preso da un cavallo da circo a riposo della madre). Polidor è un tipo strano e affascinante, con l'accattivante pensosità infantile di Stan Laurel o, prima di lui, di Dan Leno. Mentre Cretinetti si tuffa a capofitto nei guai, Polidor fa di tutto, inevitabilmente con scarso successo, per evitarli. Guai che il più delle volte nascono dall'inseguimento di – o dalla fuga da – una donna. Talvolta Polidor è una donna, mentre in *Uno scandalo in casa Polidor* supera se stesso interpretando tutti e cinque i ruoli – probabilmente su emulazione del proteiforme artista Leopoldo Fregoli (1867-1936). Polidor fu particolarmente abile nello sviluppare piccole storie di grande complessità con sorprendenti riferimenti allo zanni della commedia dell'arte, qui esemplificate in *Come Polidor paga il suo padrone di casa*. Ma Polidor si distinse anche per l'acuto studio psicologico dei suoi personaggi comici. Nel corso degli anni '20 ritornò con successo al vaudeville, lo si è poi rivisto come attore di cinema a partire dalla prima guerra mondiale, con partecipazioni in una ventina e passa di film, tra cui piccoli ruoli in *La dolce vita*, *8½* e *Accattone*. *Ferdinand Guillaume (1887-1977), in his characters of Tontolini (at Cines, Rome) and Polidor (Pasquali, Turin), stands out as the most gifted of the whole school of Italian comedians. He and his brother Natalino (1888-1919, killed in an air crash while filming) were the fifth generation of a distinguished and proliferating circus family established by an aristocratic refugee from the French Revolution, François Louis Guillaume. The brothers were recruited by Cines when they were performing their acrobatic act in Rome in 1908. From 1912, however, Ferdinand's films were made for Pasquali of Turin, in the character of Polidor (the name was taken from a superannuated circus horse of his mother's). Polidor is quaint and charming, with the endearing childlike wistfulness of Stan Laurel or, before him, Dan Leno. While Cretinetti rushes into trouble, Polidor endeavours, inevitably without success, to avoid it. Most often the trouble starts from his pursuit of or flight from a woman. Sometimes Polidor is a woman, while in Uno scandalo in casa Polidor he excels himself by playing all five roles – probably in emulation of the protean artist Leopoldo Fregoli (1867-1936). Polidor uniquely developed complex little stories which startlingly resemble the zanni of the commedia dell'arte, exemplified by Il debito di Polidor. Unique to Polidor also was his genuine psychological observation of his comedy characters. With the 1920s, he returned with success to vaudeville, but was seen again as a film actor in the Second World War and went on to work in more than 20 films, including small parts in La Dolce Vita, 8½, and Accattone.*

**UNO SCANDALO IN CASA POLIDOR (Scandal at Polidor's)** (Pasquali, IT 1912)

*Regia/dir. ?; cast:* Ferdinand Guillaume [Polidor] (marito/husband;

moglie/*wife*; amante/*lover*; comandante di polizia/*police commissioner*; discoloro/*importunate boy*); *Ig. or./orig. l.*: 185 m.; 35mm, 518 ft., 9' (16 fps); *fonte copia/print source*: BFI National Archive, London.

Titolo di testa in inglese; senza didascalie / *English main title; no intertitles.*

Polidor interpreta tutti e cinque i personaggi in questo triangolo amoroso comico-drammatico – culminante con i cinque protagonisti che saltano dentro e fuori da una gigantesca botte. / *Polidor plays all five roles in this dramatic triangle comedy-drama – culminating in all five characters leaping in and out of a gigantic barrel.*

### IL DEBITO DI POLIDOR (Come Polidor paga il suo padrone di casa)

(Pasquali, IT 1913)

*Regia/dir.*: Ferdinand Guillaume; *cast*: Ferdinand Guillaume (Polidor); *Ig. or./orig. l.*: 170 m.; 35mm, 90 m., 4' (18 fps); *fonte copia/print source*: Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Polidor ricorre a un'ennesima serie di travestimenti in cerca di uno stratagemma per frustrare l'avidio padrone di casa. / *Polidor again adopts a variety of disguises in pursuit of his plot to foil a greedy landlord.*

### Maestri sconosciuti / *Anonymous Early Masters*

#### UN AMORE SELVAGGIO (Een onstuimige liefde) (Cines, IT 1912)

*Regia/dir.*: ?; *cast*: Raffaele Viviani (Giuseppe), Luisella Viviani (Carmela), Giovanni Grasso (Alessandro); *Ig. or./orig. l.*: 490 m.; 35mm, 446 m., 24' (16 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source*: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampata/*printed* 2004). © 1912 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Nelle didascalie olandesi, i personaggi principali sono chiamati coi nomi dei loro interpreti (Raffaele e Luisella). / *In the Dutch intertitles the principal characters are identified by the actors' names of Raffaele and Luisella.*

Nel 2003 una preziosa copia del film italiano del 1912 *Un amore selvaggio*, fino ad allora ritenuto perduto, veniva rintracciata presso il Netherlands Filmmuseum (ora EYE) e presentata nel 2005 anche in Italia, prima al Cinema Ritrovato di Bologna e quindi a Napoli, in occasione di una serata dedicata a Raffaele Viviani. Probabilmente il film è l'unico sopravvissuto dei tre interpretati dagli attori teatrali napoletani Luisella e Raffaele Viviani. Luisella (1885-1968) era una popolare cantante del repertorio folcloristico, mentre suo fratello Raffaele (1885-1950) era noto soprattutto come attore e regista di teatro. Negli anni '20 e '30 i due Viviani divennero famosi per le loro "sceneggiate" nella tradizione del teatro popolare napoletano. In *Un*

*amore selvaggio*, ardente dramma di amore e odio ambientato in Sicilia, i due fratelli dettero prova di possedere il registro ideale delle gestualità ed espressioni facciali che il genere richiedeva. Il carisma personale dei due attori domina l'intero film, la cui ambientazione non è peraltro meno interessante. Girato in esterni nella campagna siciliana, il film racconta la vicenda di due fratelli dal sangue caldo, Luisella e Raffaele, che lavorano entrambi nella stessa fattoria. Luisella s'innamora follemente di Alessandro (Giovanni Grasso) il figlio del padrone. Raffaele, stanco di lavorare nella fattoria, cerca di persuadere la sorella a partire con lui, ma lei rifiuta. Il pigro e attaccabrighe Raffaele viene licenziato, e quando ordina a Luisella di seguirlo, lei oppone un nuovo rifiuto. Tra i due nasce un violento alterco, e Raffaele, che viene morso ad una mano dalla sorella, decide di partire da solo. Un giorno, mentre è assorta nei suoi sogni ad occhi aperti su Alessandro, Luisella scopre il fratello nei pressi della fattoria. Questi le rivela di voler uccidere Alessandro, ma lei riesce ad allontanarlo. La storia precipita quando Luisella viene a sapere che Alessandro ha già una fidanzata. Decisa a vendicarsi, avvelena il vino che gli mesce a tavola; Alessandro però avverte qualcosa di strano nel vino e lo getta via. Intuendo la colpevolezza di Luisella, la scaccia. Luisella raggiunge il fratello e gli impone di uccidere Alessandro per punirlo del suo tradimento. Mentre sta ritornando alla fattoria, Luisella precipita in un burrone e viene trasportata, ferita, in casa della sua rivale. La quale le mostra però tanta gentilezza da farla desistere dal suo odio. D'un tratto, Luisella si ricorda di aver mandato Raffaele a uccidere Alessandro e si precipita alla fattoria giusto in tempo per fermare il fratello, armato di roncola, in attesa di Alessandro. – Ivo BLOM

*Long considered lost, a unique copy of the 1912 Italian film Un amore selvaggio was discovered in 2003 at the Netherlands Filmmuseum (now EYE); it was presented in Italy in 2005, first at the Cinema Ritrovato festival in Bologna and then on the occasion of a tribute to Raffaele Viviani in Naples. It seems to be the only one of the three films featuring the Neapolitan stage actors Luisella and Raffaele Viviani that has survived. Luisella (1885-1968) was a popular singer of folk songs, while her brother Raffaele (1888-1950) was primarily known as a stage actor and director. In the 1920s and 30s the two Vivianis were famous for their stage acts in the tradition of the Neapolitan popular theatre. In Un amore selvaggio (A Savage Love), a steamy drama of love and hate in Sicily, brother and sister proved to possess the ideal register of passionate gestures and facial expressions. Their powerful screen personae rule the film, while the setting is also interesting. Shot on location in the Sicilian countryside, the film deals with a brother and sister, the hot-headed couple Luisella and Raffaele, who work at the same farm. Luisella falls madly in love with the farmer's son Alessandro. Raffaele is tired of working at the farm and tries to talk her into leaving, but she refuses. When the lazy and aggressive Raffaele is fired, he wants Luisella to go with him. She again refuses, and they begin a violent fight. After she bites his hand, her brother finally leaves without her. Daydreaming of Alessandro, Luisella spots*

her brother near the farm. He tells her he wants to kill Alessandro, but she manages to send him away. The story takes a twist when Luisella discovers Alessandro already has a fiancée. She decides to take revenge by poisoning wine that she serves to Alessandro; however, he notices that something is wrong with the drink and pours it away. Realizing that the culprit must have been Luisella, he chases her. She goes to her brother and demands he kill Alessandro because of his betrayal. On the way back to the farm Luisella falls down a slope and is hurt, and is carried to the house of her rival. Because the other woman is so kind to her, Luisella stops hating her. Suddenly she remembers that she sent her brother to kill Alessandro, runs out of the house, and arrives just in time to stop her brother, armed with a sickle, waiting for Alessandro. – IVO BLOM

**PADRE (Vader)** (Itala Film, IT 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Ermete Zacconi (Andrea Vivanti), Lydia Quaranta (Lidia), Dante Testa (Tonio), Giovanni Casaleggio (Evaristo Marni), Febo Mari (Roberto Marni); 35mm, 891 m., 43' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Copia ristampata nel 2000 e ricostruita utilizzando frammenti conservati presso la Cineteca Nazionale di Roma. / *Reprinted in 2000, reconstructed and longer version using fragments from the Cineteca Nazionale, Rome.*

Nelle didascalie olandesi, è adottata una variante straniera dei nomi italiani dei personaggi. / *In the Dutch intertitles the names of the principal characters have a slightly different spelling (Lydia, Tony, Evariste Marny, Robert).*

Nella loro filmografia *Il cinema muto italiano 1912* (Bianco e Nero, 1995), Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, precisato che nessuna fonte d'epoca cita il nome del regista del film, la cui paternità è stata poi variamente attribuita a Dante Testa, Giovanni Pastrone e Gino Zaccaria, ipotizzano come probabile una collaborazione fra Zaccaria e Testa, con l'intervento di Pastrone in veste di supervisore generale della produzione. / *According to Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli's 1912 volume of their authoritative part-work Il cinema muto italiano (Bianco & Nero, Rome, 1995), no contemporary sources name the director of this film. Its direction has been variously credited to either Dante Testa and/or Gino Zaccaria, probably with the collaboration of Giovanni Pastrone in a supervisory capacity.*

Il ricco industriale Evariste Marny invidia il concorrente in affari André Vivanti e istiga Tony, un operaio ubriacone, ad appiccare il fuoco all'ufficio del rivale. Il tribunale sospetta lo stesso Vivanti di aver provocato l'incendio per riscuotere il premio dell'assicurazione e lo condanna ai lavori forzati. Quando Marny ne viene informato, ha un

sussulto di coscienza e adotta la figlia di Vivanti, la piccola Lydia. Tredici anni dopo, Vivanti evade dal carcere e fa la sua ricomparsa sotto le spoglie del girovago "Père André". In una locanda malfamata incontra Tony. Questi, ubriaco, lascia cadere un biglietto compromettente che gli era stato inviato da Evaristo e che egli adoperava come arma di ricatto. Raccolto il biglietto, Vivanti apprende finalmente la verità sulla sua disgrazia: deciso a vendicarsi, si reca alla sontuosa villa di Marny. Sta per strangolarlo quando Marny gli mostra una scena attraverso una finestra – con un'inquadratura centrale che è una sorta di mise-en-abîme non dissimile dalla famosa sequenza della finestra aperta in *Une partie de campagne* di Renoir – che rivela Lydia e Robert, il figlio di Marny, innamorati l'una dell'altro. Emulando Stella Dallas, Vivanti si intenerisce e si sacrifica per il bene della figlia, lasciando la villa senza rivelare nulla. Qualche tempo dopo, l'ubriacone Tony per vendicarsi di Marny, si intrufola nella cantina e dà fuoco alla villa, morendo lui stesso soffocato tra le fiamme. Robert riesce a mettere in salvo Lydia, mentre Vivanti accorre alla villa e, accogliendo le suppliche della figlia sale al piano superiore per trarre in salvo Marny. L'impresa gli riesce, ma d'un tratto la grande scala cede: Vivanti rimane sospeso sui primi gradini e sorregge Marny con un braccio. La squadra dei pompieri arriva giusto in tempo. Sul suo letto di morte, Marny riabilita la reputazione di Vivanti e rivela a Lydia l'identità del padre.

*Padre* non contiene solo interessanti riprese in esterni, che includono alcune vedute di Torino dall'alto delle colline, e un sontuoso set in interni della villa di Marny, con un'imponente scalinata che crolla realisticamente nella scena clou, ma è anche un vero tour de force per il protagonista, Ermete Zacconi, che all'epoca era già un mostro sacro del teatro italiano. *Padre*, che segnò il suo debutto cinematografico, è uno "star vehicle" studiato per lui come il film che l'anno successivo lancerà la carriera di Lyda Borelli, *Ma l'amor mio non muore*. Lo si intuisce fin dalla prima scena, con un "plan emblématique" singolarmente lungo: Zacconi, che interpreta Vivanti, è vestito come un vagabondo, in piedi sul palcoscenico di un teatro. Dapprima raccoglie degli oggetti come farebbe un qualsiasi accattone, poi avanza verso l'obiettivo e parte della sua figura viene tagliata dall'inquadratura. Apre la bocca e sgrana gli occhi come se vedesse qualcosa di terribile (quasi un flash-forward), quindi si placa e si rivolge al pubblico, suggerendo così il passaggio dalla recitazione teatrale a quella cinematografica. Alla sua uscita, nel 1912, *Padre* venne accolto con vivo entusiasmo dalla stampa europea ed americana, che lodarono l'interpretazione di Zacconi e la pirotecnica spettacolarità del finale. – IVO BLOM

*Rich industrialist Evariste Marny envies his competitor André Vivanti, and hires the tramp Tony to set fire to Vivanti's office. The court suspects Vivanti set the fire himself for the insurance money, and condemns him to forced labour. When Marny hears of this, his conscience is awakened and he adopts Vivanti's little daughter Lydia. Thirteen years later, Vivanti escapes from prison and returns, dressed as the wanderer "Père André". In a disreputable inn he meets a drunken Tony and finds a note which proves Marny's guilt which*

# „VATER“

Sensationsdrama aus dem modernen Leben in 3 Akten.



Die Feuersbrunst



Absturz und Rettung.



Im Gefängnis.

Hauptdarsteller:



„Sie hatten einen Vater verloren, aber einen anderen gefunden.“



Commendatore Ermete Zacconi.



Adriè Visanti und seine Tochter.

## ITALA - FILM, TORINO

Generalvertreter: **Otto Schmidt, Berlin SW. 48.**

*Tony uses to extort money from Marny. Set upon revenge, Vivanti visits Marny's huge villa, meets the culprit, and almost strangles him. Marny shows him a scene through an open window – in a centered, mise-en-abîme-like shot similar to the famous open-window shot in Renoir's Partie de campagne – revealing Lydia and Marny's own son Robert in love with each other. Stella Dallas-like, Vivanti breaks down and sacrifices himself for the well-being of his daughter, leaving the house without revealing anything. Shortly after, the drunkard Tony takes revenge on Marny by sneaking into the cellar and setting fire to the villa, but the arsonist himself suffocates and dies. Robert manages to rescue Lydia, while Vivanti runs to the burning villa and at Lydia's plea climbs upstairs to save Marny from the blaze. He manages to save Marny, but the big staircase collapses, leaving Vivanti hanging from the top of the stairs, holding Marny with one arm. The fire brigade rescue team arrives only just in time. On his deathbed Marny vindicates Vivanti's reputation, and indicates him to Lydia as her father.*

*Padre not only contains interesting outdoor location scenes, including views of Turin from a hilltop, and a lavish set for Marny's villa with a grand staircase that really collapses during the climax of the film, but it is also a tour de force for leading actor Ermete Zacconi, who was already a monstre sacré of the Italian stage. Padre marked his film debut, and was comparable to Lyda Borelli's film launch with Ma l'amor mio non muore one year later. This is confirmed in the opening scene, with a curious long plan emblématique: Zacconi, who plays Vivanti, is dressed as a tramp, standing on a theatre stage. He first picks objects like any peddler, then comes forward and is cut off by the frame. He opens his mouth and rolls his eyes as if seeing something terrible (suggesting a flash-forward), then relaxes and talks to the audience, thus suggesting a passage from stage performance to film performance. Padre was greeted with wild enthusiasm on its release in 1912 by the European and American press, who praised Zacconi's acting as well as the spectacular pyrotechnical climax.*

Ivo BLOM

#### **PIÙ CHE LA MORTE (Erger dan de dood) (Cines, IT 1912)**

*Regia/dir: ?; cast: Gastone Monaldi (Pietro Mori), Amalia Cattaneo (sua moglie/his wife), Augusto Mastripietri (il commissario/chief commissioner); Ig. or./orig. l: 284 m.; 35mm, 263 m., 14' (17 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1912 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.*

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

*Film di sorprendente crudeltà, Più che la morte offre un'interessante mescolanza di soluzioni pittoriche e teatrali – mise-en-scène contro mise-en-cadre. Ambientato nei primi anni dell'800, narra la storia di un carbonaro indotto a tradire i suoi compagni dopo che la moglie viene arrestata dalla polizia e minacciata di torture. Per vendicarsi del tradimento, gli ex compagni lo legano a una trave e lo costringono a guardare da una finestra il rogo che viene appiccato alla casa di fronte – la sua – provocando la morte della moglie e della figlia. I carbonari*

*sollevano la tenda di una finestra e, gesticolando animatamente, fanno capire quali sono le loro intenzioni. Il povero genitore/marito è in piedi, sulla sinistra, in modo da consentirci una chiara visione della raccapricciante scena. Assistiamo così alla vendetta attraverso la contemporanea mise-en-cadre delle due finestre – paragonabile allo spazio profondo e alla fuga prospettica di certa pittura olandese del '600, dove si incontrano di frequente degli interni scuri in primo piano con sullo sfondo una porta aperta che conduce a una seconda stanza inondata di luce. Nel film, tuttavia, il fumo si fa via via più denso, di modo che il secondo "tableau" finisce con una "dissolvenza".*

*Dal punto di vista tecnico, il film offre già una notevole sofisticazione: vedendo questi cortometraggi italiani dei primi anni '10 ci rendiamo conto che le famose carrellate di Cabiria non nascevano dal nulla. Si veda ad esempio la straordinaria sequenza in cui la polizia fa irruzione nel covo dei carbonari: una serie di campi lunghi alternati a campi medi (piani americani) per definire il luogo, poi una serie di carrellate che segue l'azione dei carbonari nel loro covo e infine l'assalto della polizia. È altresì interessante notare come l'imbibizione (blu per gli esterni notturni; ambrata per il covo illuminato) venga usata con consapevole efficacia drammatica. – IVO BLOM*

*Startling in its ferocity, Più che la morte is a remarkable mixture of painterly and theatrical devices – mise-en-scène versus mise-en-cadre. Set in the early 19th century, it tells the story of a "carbonaro" (freedom-fighter) who betrays his comrades, to save his wife when the police arrest her and threaten to torture her. As punishment for his betrayal, his former comrades tie him to a beam, and force him to watch through an open window as his wife and child die in a fire across the street. The carbonari pull back the window curtain, and heavily gesticulate what they are going to do. The poor father/husband stands to the left in order to give us a clear view of the horrors of the scene. Thus we watch the "vendetta" through the double framing of the two windows – comparable to the deep-staging or see-throughs in Dutch 17th-century painting, where we frequently encounter a dark foreground with an open door leading into a brightly-lit second room. In the film, however, the smoke becomes heavier and heavier, so that the "tableau" on the other side "fades out".*

*Technically, the film has often remarkable sophistication: watching these Italian shorts from the early 1910s, we realize that the famous tracking shots of Cabiria did not come out of the blue. Most notable here is the sequence in which the police arrive to arrest the carbonari in their den. Series of long shots alternate with medium long shots (plans américains) as the location is established, and then tracking shots follow the action of the carbonari in their den and of the attacking police. It is notable too how tinting (blue for the exterior night; amber for the lighted den) is used with a conscious dramatic sense. – IVO BLOM*

#### **TRA LE PINETE DI RODI (In de bosschen van het eiland Rhodes) (Savoia, IT 1912)**

*Regia/dir: ?; 35mm, 124 m., 6' (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted)*

and toned); EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Una didascalia in olandese / *One intertitle, in Dutch.*

In molti dei film italiani non di fiction degli esordi si mostrano celebri località storiche, o vedute idilliache di fiumi come il Pescara, talvolta graziosamente incorniciate da mascherini semicircolari o circolari. In altri casi, sia le forme che i contenuti diventano più complessi. *Tra le pinete di Rodi*, ad esempio, inizia come un elegante documentario girato sull'isola greca di Rodi, per poi trasformarsi in un film di propaganda. Nella prima parte, il luogo viene descritto come il paradiso degli innamorati: un uomo e una donna in abiti alla moda passeggiano lungo la costa, circondati da un paesaggio idilliaco. Il romanticismo dello scenario viene accentuato dalle imbibizioni e dal viraggio in rosso e blu delle sequenze dei tramonti, ivi comprese svariate immagini delle onde che frangono la riva (un popolare leit-motiv di tutto il cinema degli esordi), e infine incorniciando la coppia sotto un arco roccioso che va a formare una sorta di mascherino naturale.

Sul finale, tuttavia, il film ha una svolta imprevista. Una didascalia legge: "Le grandi navi della marina italiana incrociano al largo dei nuovi possedimenti conquistati". Nella sequenza successiva, ripresa dalla spiaggia, la cinepresa fa una panoramica sul mare, mostrando un gruppo di navi da guerra italiane con le ciminiere fumanti. Se qualcuno si fosse distratto, non poteva comunque ignorare il messaggio successivo: una salva di cannone, e sullo schermo appare un tricolore italiano, colorato a mano, unito al blasone della Compagnia Cinematografica Savoia, il cui nome fa riferimento alla casata degli allora regnanti Savoia. Un innocente documentario diventa sfacciata propaganda; e anche le idilliache immagini iniziali assumono un significato diverso e "contaminato". Nel 1912, gli italiani cacciarono i turchi da Rodi e s'impadronirono dell'isola. Il film svolgeva la duplice funzione di legittimare la recente avventura imperialista e di promuovere il turismo italiano sull'isola. – IVO BLOM

*Many early Italian non-fiction films capture the scenery of famous historical towns, or idyllic views on rivers like the Pescara, sometimes nicely framed by semi-circular or circular mattes. In other cases, both the form and the content become more complex. Tra le pinete di Rodi, for instance, begins as an elegant travelogue shot on the Greek isle of Rhodes, and then turns into a propaganda film. At the beginning, the place is described as a lovers' paradise: a man and a woman in fashionable costumes are strolling around the coast, surrounded by an idyllic landscape. The romanticism of the scene is increased by tinting and toning the sunset shots in red and blue, by including several images of the waves breaking on the shore (a popular topic from the beginning of the cinema), and finally framing the couple under an arch of rocks as if to form a kind of natural matte.*

*In the end, however, the film has an unexpected twist. An intertitle reads: "The large vessels of the Italian navy cross the waters around the newly gained possession." In the following shot, taken from the beach,*

*the camera pans on the sea, showing a group of Italian battleships with their smoking funnels. Whoever may have missed this message cannot ignore what comes next: a cannon shoots, and a hand-painted Italian "tricolore" appears on the screen, together with the coat of arms of the Savoia Film Company, whose name hints at the House of Savoy (the ruling Italian royal family). An innocent travelogue becomes blatant propaganda; the previous idyllic images receive a different, "contaminated" meaning. In 1912 the Italians chased the Turks from Rhodes and occupied the island themselves. The film then poses both as a kind of legitimization for the recent imperialistic adventure and as an invitation to the Italian tourist. – IVO BLOM*

**LA RUPE DEL MALCONSIGLIO (De wraak van de veedrijver)** (Cines, IT 1913)

*Regia/dir. ?; cast:* Amleto Novelli (Giovanni), Enna Saredo (Nina); *lg. or./orig. l:* 797 m.; 35mm, 524 m., 28' (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). © 1913 Cines © 2003 RIPLEY'S FILM Srl. Tutti i diritti riservati.

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Straordinario esempio del cinema italiano degli esordi, *La rupe del Malconsiglio* è un film in 3 rulli con protagonisti Enna Saredo e Amleto Novelli. Novelli, famoso soprattutto per i suoi ruoli eroici in film epici quali *Quo vadis?* e *Cajus Julius Caesar*, in realtà interpretò ogni tipo di personaggio. In questo caso, egli è il mandriano Giovanni (Jean nell'edizione olandese), che si innamora della pastorella Nina. I due si giurano eterno amore presso la rupe del Malconsiglio. Nina si innamora però del loro ricco padrone, che la conquista facilmente con il lusso della sua dimora e i gioielli. Giovanni vuole riconquistare la sua amata, ma Nina ha paura di lui, e il padrone, come posseduto, lo scaccia brutalmente dalla sua casa. Dopo essere stato ingiustamente imprigionato, Giovanni viene liberato e attua i suoi propositi di vendetta. Legato il padrone a un albero in cima alla rupe, vi trascina Nina e da lì, sotto gli occhi del rivale, si getta con lei nell'abisso (la sequenza del salto purtroppo manca, forse per un taglio dei censori). Il film si apre con le immagini dei mandriani che conducono il bestiame attraverso un fiume, una sequenza che pare anticipare tutto l'immaginario classico del western americano. Le immagini realistiche di questo tipo rendono il film particolarmente vivo, compensando anche la recitazione melodrammatica. Il paesaggio richiama le descrizioni pittoriche della campagna italiana dell'800 e dei primi del '900, quali le vedute delle piane maremmane con gli armenti al pascolo di Giovanni Fattori. La sequenza dello scontro nel bosco tra Novelli e il padrone; la disparità di classe tra i proprietari terrieri (il padrone e la moglie) e i loro fittavoli, con i covoni di fieno dalle forme bizzarre che si stagliano sullo sfondo; la scena del colloquio tra Giovanni e il padrone che si svolge in cima a un colle, mentre giù in pianura Nina pascola le sue pecore (un fine esempio di *mise en espace* in un ambiente naturale) – tutte queste immagini ci danno una convincente rappresentazione della vita feudale delle campagne italiane agli inizi del '20 secolo, già rese a noi familiari dai dipinti di Fattori e da tanto cinema italiano

del dopoguerra, da Visconti a Bertolucci ai fratelli Taviani. Degna di particolare nota è una straordinaria panoramica orizzontale, in cui la cinepresa si muove verso destra mostrandoci quattro diverse stanze di una casa durante una festa, con il padrone di casa che le attraversa una dopo l'altra come elemento di connessione tra i quattro spazi. Questo per ricordare come, già prima degli exploit epici di *Cabiria*, tutte le principali tecniche cinematografiche fossero già in uso nel cinema italiano degli esordi, pur se in modo sperimentale e non come prassi consolidata. – IVO BLOM

*A remarkable example of early Italian cinema is La rupe del Malconsiglio, a 3-reeler starring Enna Saredo and Amleto Novelli. While Novelli is known as the hero of epic films such as Quo Vadis? and Cajus Julius Caesar, he apparently played all kinds of parts. In this case, Novelli is the cowboy Jean/Giovanni, who falls in love with shepherdess Nina. They swear eternal love at the rock of Malconsiglio [literal translation: ill advice]. Later on, however, Nina falls for their patron, a wealthy man, who easily conquers her with his luxurious house and jewellery. Giovanni wants his beloved back, but Nina is afraid of him and the patron, like a man possessed, wildly chases him from his mansion. After being wrongly imprisoned, Giovanni is released and executes his revenge. He ties the patron to a tree on top of the rock, drags Nina there, and before the eyes of his rival he jumps with her into the abyss (unfortunately the shot with the jump is missing, apparently cut by the censors).*

*The film opens with images of cowboys driving cattle through a river, a sequence that seems to anticipate all the classic imagery of the American western. Realist images like these make the film extremely vivid, and compensate for the melodramatic acting. The landscape closely resembles certain pictorial descriptions of the Italian countryside of the 19th and early 20th century, such as the paintings of cattle in the Maremma plains by Giovanni Fattori. The sequence of the fight in the woods between Novelli and the patron; the class distinction between the landowners (the patron and his wife) and their tenants, with strangely shaped haystacks in the background; the scene of Giovanni talking to his master on a hill, while down below Nina shepherds her animals (a fine example of deep-staging in nature) – all these images give us a convincing representation of feudal life in the countryside at the beginning of the 20th century, just as we know it from the works of Fattori and post-war Italian cinema from Visconti to Bertolucci and the Taviani brothers. Particularly remarkable is a lateral pan, when the camera moves to the right to show four different rooms of a house during a party, with the master of the house walking from one room to another as the connecting element between the four spaces. This reminds you that, before such epics as *Cabiria*, all kinds of techniques were apparently already in use in early Italian films, even if maybe more in an experimental than a consistent way.*

IVO BLOM

## Cinema georgiano / *Georgian Cinema*

Sostenere che il cinema appartenga alle grandi conquiste culturali della Georgia non è un'esagerazione. Crocevia tra Oriente e Occidente, dopo secoli di intrusioni e interferenze straniere, questa ricca cultura fu a lungo confinata all'interno del russocentrico stato zarista e poi del centralizzato e ideologicamente intollerante sistema sovietico, ma la nazione georgiana preservò la sua originalità culturale estendendola con entusiasmo anche al nuovo mezzo del cinema. Questo divenne presto una forma d'arte genuinamente nazionale, un modo per esprimere una visione nazionale del mondo e per reagire alle pressioni della storia.

Il cinema arrivò in Georgia il 3 maggio 1897, quando se ne tennero le prime dimostrazioni pubbliche nella capitale Tbilisi. Le prime sale cinematografiche vere e proprie cominciarono ad apparire nelle maggiori città del paese parecchi anni dopo e, sul finire degli anni '10 del '900, Aleksandr Digmelov – che con suo fratello era stato tra i primi organizzatori di proiezioni pubbliche in Georgia – produsse anche i primi documentari sulla vita e le usanze georgiane. Nel 1912, il documentarista Vasil Amashukeli, attivo fin dal 1908, usò l'insolito format del documentario per realizzare *Il viaggio di Akakii Tsereteli* nel Racha-Lechkhumi, descrivendo una visita di tre settimane del più famoso poeta georgiano in una regione montagnosa della Georgia e il suo incontro con la locale popolazione contadina. L'ambizioso *Viaggio*, trascendendo le aspirazioni del "travelogue" etnografico, divenne una sorta di film manifesto del nazionalismo culturale. Nella sua mescolanza di cultura "alta" e cultura popolare, il documentario di Amashukeli costituì anche un importante modello per il futuro cinema georgiano.

La produzione dei primi film georgiani di fiction iniziò nel 1916 con *Qristine*, di Aleksandre Tsutsunava, un regista di teatro e di opera lirica che aveva già fatto qualche esperienza come documentarista. *Qristine* era basato su una novella della letteratura classica georgiana, una scelta che evidenziava l'ulteriore evoluzione del cinema georgiano verso una forma d'arte nazionale.

L'effimera Repubblica Democratica della Georgia, succeduta nel 1918 al crollo dell'Impero russo, possedeva già una sua cultura cinematografica, di cui oggi resta testimonianza negli straordinari brani di cinegiornali girati durante i festeggiamenti per la celebrazione del nuovo stato, e anche nei titoli dei film a soggetto andati perduti. Data però l'insufficienza del materiale filmico sopravvissuto, la produzione di questo periodo è tuttora in attesa di uno studio sistematico.

L'espansione del potere sovietico in Georgia nei primi mesi del 1921 significò una drastica riduzione delle libertà coltivate dal governo precedente. Al contempo, aprì però un'importante fase di sviluppo nel cinema georgiano con l'inaugurazione di una sezione cinematografica presso il nuovo commissariato del popolo per l'istruzione. In conformità con la visione sovietica del cinema, questa iniziativa accentuò il legame tra cinema e educazione.

La nuova sezione cinematografica si trasformò nel 1923 nell'industria cinematografica di stato (Sakhkinmretsvi/Goskinprom della Georgia), una entità più grande e di maggiore indipendenza economica, in linea con i requisiti della più liberale "nuova politica economica" ideata da Mosca per aiutare le fragili repubbliche sovietiche ad uscire dalla terribile situazione economica creata dalla rivoluzione e dalla guerra civile. Il nuovo ente fu gestito da Amo Bek-Nazarov, un attore del cinema russo pre-rivoluzionario arrivato a Tbilisi nel 1920, e da Germane Gogitidze, il produttore di *Qristine*. Dalla Mosca sinistrata dalla rivoluzione giunse un altro veterano del cinema pre-rivoluzionario russo, Ivan Perestiani, destinato a diventare il capofila dei registi del nuovo studio.

Nel 1923, Perestiani aveva diretto *Krasnye d'javoljata* (I diavoletti rossi) un film d'avventura con tocchi comici destinato a diventare una pietra miliare nella storia del cinema sovietico. Lo straordinario successo popolare e il notevole consenso critico del film costituirono un grosso stimolo per lo sviluppo dell'ente cinematografico georgiano che scriverà, tra gli altri, Tsutsunava, il collega di Gogitidze; l'insigne regista teatrale Kote Marjanishvili; il meno illustre teatrante Vladimir Barsky, che aveva debuttato nel cinema durante il periodo della repubblica indipendente della Georgia e che diventerà il regista "commerciale" per eccellenza del nuovo studio; e, occasionalmente, alcuni stimati artisti radicali che venivano da Mosca per arrotondare le entrate e sperimentare le loro idee in nuovi campi di attività.

Malgrado la condanna del nazionalismo da parte del nuovo regime e il suo crescente bisogno del sostegno pratico del cinema per i suoi scopi e politiche, il nuovo cinema georgiano riuscì a mantenere vive alcune caratteristiche della cultura tradizionale georgiana, soprattutto grazie alla sua costante rivisitazione dei classici della letteratura nazionale. Le produzioni georgiane inclusero anche adattamenti, finalizzati all'elevazione sociale e all'ampliamento del mercato, da autori russi (Lermontov e Tolstoj, che scrissero entrambi del Caucaso), insieme con adattamenti da romanzi sovietici e, meno di frequente, anche da testi stranieri – di Zweig, O'Neill, Voynich e Berkovici.

Per poter ottenere l'avallo delle autorità sovietiche, l'industria cinematografica georgiana era costretta a produrre opere legate a temi rivoluzionari o ad argomenti riferibili alla costruzione del socialismo e alla vita sovietica di ogni giorno. Agli inizi, tuttavia, cercò spesso di sottrarsi a questo obbligo, trattando i temi imposti dalle autorità con superficialità o estrema leggerezza (ad esempio, con i molti sequel di *Krasnye d'javoljata*) o dando la preferenza a conflitti sociali – ed esotici – del "cupo" passato. Di conseguenza, il cinema georgiano fu tacciato di mercantilismo, di facile esotismo, di abuso dei cliché orientalisti e di falsità melodrammatica.

La situazione cominciò a mutare verso la seconda metà degli anni '20, con la comparsa di un gruppo di giovani cineasti georgiani la cui ideologia si era formata sotto il nuovo regime e che erano attivamente coinvolti nei movimenti artistici più radicali. Il principale esponente di questa nuova generazione fu sicuramente Mikheil Kalatozhishvili (Mikhail Kalatozov), uno dei grandi registi sovietici di fama internazionale, la cui produzione muta è stata presentata alle Giornate dell'anno scorso. Il

lavoro dei suoi compagni d'armi è molto meno conosciuto – ad eccezione, forse, di Mikheil Chiaureli, il famigerato creatore supremo del culto di Stalin nel cinema – e richiederebbe sicuramente una attenta rivalutazione.

La selezione dei film georgiani presentata quest'anno alle Giornate si concentra soprattutto su quello che avvenne nel cinema georgiano tra i tardi anni '20 e i primi anni '30, un periodo di alta produttività e di vivace sperimentazione.

Il primo per datazione tra i film del programma, *Tariel Mklavadzis mkvlelobis saqme* (Il caso Tariel Mklavadzis, 1925), è generalmente considerato dagli storici come un lavoro tradizionalista tipico del primo periodo sovietico della cinematografia georgiana. Il film colpisce invece per la sua complessità strutturale e la generale maturità formale, caratteristiche che gli consentono di non sfigurare affatto accanto alle più “avanzate” produzioni successive.

*Eliso*, un dramma storico revisionista diretto dall'artista radicale Nikoloz (Nikolai) Shengelaya e distribuito nel 1928 con grande successo, fece da apripista alla nuova generazione di cineasti georgiani. Il film, indubbiamente uno dei grandi classici del cinema georgiano e sovietico, mantiene intatta la sua dura potenza, e risulta perfino di grande attualità data l'instabile situazione politica che tuttora caratterizza il Caucaso.

Un'altra importante componente del cinema georgiano pre-sonoro è costituita da un piccolo gruppo di commedie satiriche, formalmente una risposta alla richiesta di satira “sovietica” ma anche un'espressione dell'ironia connotata alla psiche georgiana. Ne è un primo esempio *Khabarda* di Mikheil Chiaureli, un film con un messaggio politico estremamente controverso – e un altrettanto originale stile visivo, probabilmente escogitato come un antidoto contro il cinema parlato.

*Amerikanka* (L'americana) di Leo Esakya è un altro esempio chiave della reazione del cinema georgiano alla sfida del sonoro. Doverosamente menzionato nelle storie del cinema ma studiato poco e visto raramente, questo insolito dramma rivoluzionario d'avventura (la cui attitudine verso la rivoluzione non è affatto superficiale) si fa promotore della narrativa visiva, forse in modo ancora più radicale di *Khabarda*. La riapparizione del film alle Giornate di quest'anno, contribuirà, si spera, a riconoscerlo come un lavoro seminale dell'ultima stagione del muto.

Il “mercantilismo” attribuito dai critici sovietici – non solo da ideologi minori ma anche da seri analisti di cinema – a una significativa sezione della produzione cinematografica georgiana è qui esemplificato dai due ultimi film di Lev Push, la cui opera è stata rivalutata con successo alle Giornate del 2010. *Mzago da Gela* (Mzago e Gela) rappresenta una meticolosa versione “leggera” della quintessenziale storia sovietica di trasformazione personale, probabilmente troppo divertente per i gusti ideologici sovietici dell'epoca. La predisposizione verso un intrattenimento di buona lega è persino più pronunciata in *Gantsirulni* (I condannati), che cerca di mantenere un precario equilibrio tra l'interpretazione ideologica della storia e le convenzioni del melodramma epico.

La selezione dei film di quest'anno evidenzia le tradizionali qualità pittoriche del cinema georgiano, qualità cui dettero un contributo fondamentale la fotografia di Aleksandr Digmelov, personaggio chiave nella storia del cinema georgiano, e di Anton Polikevich, collaboratore di Chiaureli; e l'art direction di Davit Kakabadze, la cui esperienza teatrale seppe fondersi in modo intelligente con le specificità del cinema (in primis nel classico del 1930 *Dzim Suante/Sol Svanetii* di Mikheil Kalatozishvili), e di Lado Gudiashvili, uno dei grandi esponenti della tradizione artistica georgiana del XX secolo.

Il cinema georgiano muto fu un mondo traboccante di talento, intelligenza e integrità emozionale. Seppe articolare i problemi estetici, sociali e politici dell'epoca in maniera sorprendentemente originale, sostenendo una visione profondamente nazionale e adattandosi positivamente alle influenze esterne. Guardare e studiare i suoi lavori migliori è un vero piacere, che spero sia condiviso dal pubblico odierno e possa espandersi anche nel futuro. – SERGEI KAPTEREV

*Saying that film belongs to Georgia's supreme cultural achievements would hardly be an exaggeration. At the crossroads of the East and West, after centuries of foreign intrusions and influences, this rich culture was finally confined within the Russocentric tsarist state and then the centralized and ideologically intolerant Soviet system, but the Georgian nation preserved its cultural originality and extended it to the enthusiastically embraced medium of cinema. It was soon to become a genuinely national art form, a means of expressing the national worldview and responding to the pressures of history.*

*Cinema came to Georgia on 3 May 1897, when the first film demonstration was held in the capital city of Tiflis/Tbilisi. Regular film theatres began to appear in large Georgian cities several years later, and by the end of the first decade of the 1900s Aleksandr Digmelov – who together with his father had initiated film exhibition in Georgia – produced the first depictions of Georgian life and customs. In 1912, Vasil Amashukeli, a documentary filmmaker since 1908, used the unusual format of a documentary feature to produce The Journey of Akakii Tsereteli in Racha-Lechkhumi, a record of a two-week visit by the most famous Georgian poet to a mountainous region of Georgia and his meetings with the local peasant population. The Journey ambitiously exceeded the aims of ethnographic travelogue, and effectively became a nationalist cultural statement. By bringing together “high” culture and folk culture, it also provided an important model for future Georgian cinema.*

*The production of the first Georgian fiction film, Qristine, was started in 1916 by Aleqsandre Tsutsunava, a theatre and opera director who had already worked in documentary filmmaking. Qristine was based on a classic short story of Georgian literature, and thus signified Georgian cinema's further advance towards becoming a national art form.*

*The short-lived Democratic Republic of Georgia, which was established in 1918, after the breakdown of the Russian Empire, possessed a film culture which is exemplified today by some impressive newsreel material shot during celebrations of new state holidays, as well as the titles of lost fiction films. Because of insufficient surviving filmic material, the production of this period still awaits a systematic study.*

*The export of Soviet power to Georgia in the early months of 1921 spelled a curtailment of the freedoms cultivated by the previous government. At the same time, it opened an important stage in the development of the Georgian film industry, with the establishment of a film section at the new People's Commissariat for Enlightenment. In accordance with the Soviet vision of cinema, this move stressed the link between cinema and education.*

*This new film section was transformed in 1923 into the State Film Industry Corporation (Sakhkinmretsvi/Goskinprom of Georgia), a bigger, more economically independent entity that was to meet the requirements of the more liberal "New Economic Policy", devised in Moscow with the aim of bringing the fragile Soviet republics out of the dire economic situation created by the revolution and the civil war. The new company was led by Amo Bek-Nazarov, an actor of pre-revolutionary Russian cinema who moved to Tbilisi in 1920, and Germane Gogitidze, the producer of Qristine. Another veteran of pre-revolutionary Russian cinema, Ivan Perestiani, arrived from revolution-battered Moscow to become the new studio's leading director.*

*In 1923, Perestiani directed Red Imps, an adventure story with comedic touches which was destined to become a landmark in the history of Soviet cinema. Its huge popular and considerable critical success provided a strong stimulus for the developing Georgian film industry, which employed, among others, Gogitidze's colleague Tsutsunava; the outstanding theatrical director Kote Marjanishvili; a less prominent theatrical worker, Vladimir Barsky, who had started working in cinema during the time of the independent Georgian republic and who became the new studio's exemplary "commercial" director; and, temporarily, prominent radical artists who came from Moscow in search of additional earnings and new testing grounds for their ideas.*

*In spite of the new regime's condemnation of nationalism and its urgent need for practical cinematic support for its goals and policies, the new Georgian cinema managed to preserve quite a few characteristics of traditional Georgian culture, mostly through its consistent interpretation of national literary classics. Georgian productions also included status-raising and market-widening adaptations of Russian literature (Lermontov and Tolstoi, who both wrote about the Caucasus), as well as adaptations of Soviet and, more unusually, foreign fiction – by Zweig, O'Neill, Voynich, and Berkovici.*

*In order to maintain validation by the Soviet authorities, the Georgian film industry was obliged to turn out films dealing with revolutionary topics, issues of socialist construction, and Soviet everyday life. However, initially it largely managed to avoid this duty, treating the obligatory issues with superficiality or excessive lightness (for instance, in several sequels to Red Imps), or preferring to deal with social – and exotic – conflicts of the "dark" past. Consequently, Georgian cinema was frequently accused of commercialism, exoticism, the use of Orientalist clichés, and melodramatic falsehood.*

*This situation was changed by the appearance, in the second half of the 1920s, of a group of younger Georgian film workers whose ideology had been formed under the new regime and who were actively involved in radical art movements.*

*The most famous representative of this new generation is, undoubtedly, Mikheil Kalatozhishvili (Mikhail Kalatozov), one of the universally acclaimed Soviet filmmakers, whose silent work was reviewed by the Giornate last year. The work of his comrades-in-arms is much less known today – except, probably, for Mikheil Chiaureli, notorious as a premier engineer of Stalin's cult in the cinema – and definitely requires a major reassessment.*

*The selection of Georgian films offered for this year's Giornate aims to concentrate on what was happening in Georgian cinema in the late 1920s and 1930s, a period of high productivity and energetic experimentation.*

*The program's earliest film, The Case of Tariel Mklavadze (1925), commonly regarded as a traditionalist work typical of the earliest Soviet stage in the history of Georgian cinema, impresses by its structural complexity and the general maturity of its form, allowing it to be honorably presented alongside the more "advanced" later productions.*

*Eliso, a revisionist historical drama directed by the radical artist Nikoloz (Nikolai) Shengelaya and released in 1928 to great acclaim, was a breakthrough for the younger generation of Georgian filmmakers. One of the unquestionable classics of Georgian and Soviet cinema, it fully retains its rough power, and gains additional topicality in the volatile situation that characterizes the Caucasus in our time.*

*A prominent feature of Georgian cinema's pre-sound period was a small group of satirical comedies, formally an answer to the call for "Soviet" satire but also an expression of the irony inherent in the Georgian psyche. A prime example is Mikheil Chiaureli's Khabarda, a film with a highly controversial political message – and a highly original visual style, probably devised as an antidote to the talking cinema.*

*Leo Esakya's Amerikanka is another key example of how Georgian cinema reacted to the challenge of sound. Duly mentioned in film histories but little discussed and rarely seen, this unusual revolutionary adventure drama (whose attitude to the revolution is hardly superficial) promotes visual narrativity, arguably in an even more radical manner than Khabarda. The film's reappearance at this year's Giornate will, hopefully, help to position it as a seminal work of late silent cinema.*

*The "commercialism" ascribed by Soviet critics – not only minor ideologues but also serious analysts of cinema – to a significant section of Georgian film production is exemplified here by the last two films of Lev Push, whose reputation was successfully revised at the 2010 Giornate. Mzago and Gela represents a meticulously produced "soft" version of the quintessential Soviet story of personal transformation, most probably considered too entertaining for the Soviet ideological tastes of the time. The striving for high-quality entertainment is even more pronounced in The Doomed, which tries to keep a precarious balance between the ideological interpretation of history and the conventions of the epic melodrama.*

*This year's selection stresses Georgian cinema's traditionally strong pictorial qualities, established in these films by the cinematography of Aleksandr Digmelov, a*

key contributor to the history of Georgian cinema, and Chiaureli's collaborator Anton Polikevich, as well as by the art direction of Davit Kakabadze, whose theatrical experience merged with his understanding of the specificity of cinema (most notably, in Mikheil Kalatozishvili's classic *Salt* from Svanetia, 1930), and Lado Gudiashvili, one of the 20th century's most important exponents of the Georgian artistic tradition.

Georgian cinema of the silent era was a world brimming with talent, intelligence, and emotional integrity. It articulated the aesthetic, social, and political problems of the times in a strikingly original manner, bolstering a profoundly national vision and productively adapting external influences. Watching and discussing its best works is a pleasure which, hopefully, will be shared by today's audiences and expanded in the future. – SERGEI KAPTEREV

**TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME (Delo Tariela Mklavadze / Delo ob ubiistve kniazia Tariela Mklavadze / Geroi nashei strany)** [L'affare Taniel Mklavadze / The Case of Taniel Mklavadze; Il caso dell'assassinio del principe Taniel Mklavadze / The Case of Prince Taniel Mklavadze's Murder; Un eroe della nostra terra / A Hero of Our Land] (Sakhkinmretsvi/Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1925) *Regia/dir:* Ivan Perestiani; *scen:* Shalva Dadiani, Ivan Perestiani; *f./ph:* Aleksandr Digmelov; *scg./des:* Sergei [Semion] Gubin-Gun; *cast:* Kote Miqaberidze (Spiridon Mtsirishvili, insegnante/schoolteacher), Nato Vachnadze (Despine, sua moglie/his wife), Mito Qadagidze (Principe/Prince Taniel Mklavadze), Mikheil Kalatozishvili [Mikhail Kalatozov] (Samson [Samora], locandiere/innkeeper); 35mm, 2040 m., 98' (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo e georgiano / *Russian and Georgian intertitles.*

Nelle storie del cinema georgiano *Taniel Mklavadzis mkvlelobis saqme* si pone come una garbata e professionale trasposizione di un classico della letteratura che abbandonava alcune convenzioni antiquate ma che nel complesso apparteneva ancora al cinema della "vecchia scuola". Questa valutazione, per quanto storicamente valida e rispettosa, trascura in qualche modo i notevoli pregi artistici del film: la maturità della regia, la complessità delle dinamiche narrative e la concordanza esemplare di tono e di stile.

*Taniel Mklavadzis mkvlelobis saqme* fu diretto da Ivan Perestiani, uno dei registi che contribuirono maggiormente all'evoluzione del cinema georgiano in una straordinaria forza culturale. Perestiani era arrivato al cinema dal teatro russo, dapprima nelle vesti di attore – distinguendosi soprattutto nel melodramma di Yevgeni Bauer *Žizn' za žin'* (Vita per vita; 1916) – per poi fare esperienza come sceneggiatore e regista. Nel 1920, dopo un periodo di insegnamento presso la prima scuola statale di cinematografia di Mosca (dove ebbe come studente anche Vsevolod Pudovkin), si trasferì in Georgia, dove, dopo l'intervento sovietico negli affari pubblici georgiani, il cinema, un mezzo ideologicamente importante, stava avendo un forte lancio.

Il primo film diretto in Georgia da Perestiani, *Arsen Žorživašvili* (1921), fu anche la prima produzione del nuovo studio georgiano. In piena sintonia con la situazione politica, *Arsen* descriveva le gesta eroiche di un celebre rivoluzionario georgiano. Il successo popolare del film garantì a Perestiani future commissioni dal nuovo regime.

Nel 1923 diresse il suo film più famoso, *Krasnye d'javoljata* (I diavoletti rossi), vivace adattamento, in un clima da film western americano, di un romanzo d'avventura sulla guerra civile russa. Il clamoroso

successo di questa incursione nel cinema d'azione fu seguito da due parallele riduzioni di testi classici della letteratura georgiana, *Tri žizni* (Tre vite; finito nel 1924) e *Taniel Mklavadzis*, i cui forti temi sociali soddisfacevano sia i requisiti ideologici sovietici che la cultura nazional-popolare georgiana.

Malgrado la domanda di nuovi soggetti, oltre la metà dei primi film georgiani erano basati su classici della letteratura nazionale. *Taniel Mklavadzis* era un adattamento da "Un cavaliere della nostra terra", un racconto di Egnate Ninoshvili, illustre scrittore e pubblicista dell'800, la cui novella "Qristine" aveva fornito il soggetto per il primo film di finzione della cinematografia georgiana nel 1917. I racconti di Ninoshvili si fondavano sul contrasto tra il cinismo delle classi abbienti e la tragica vulnerabilità della povera gente. In *Taniel*, questo conflitto era reso attraverso una combinazione, peraltro insolitamente attenuata, di intonazioni satiriche e melodrammatiche.

Mentre in *Tri žizni* Perestiani aveva continuato a sperimentare sulla scia dell'improvvisazione estemporanea di *Krasnye d'javoljata* (entrambi i film erano stati girati senza sceneggiatura, direttamente dai testi letterari originali), in *Taniel* seguì una via diversa. Come se rammentasse il mondo disciplinato del cinema di Bauer, scelse una struttura drammatica rigidamente controllata, costruita su un uso innovativo dei flashback e sostenuta da una recitazione psicologicamente credibile. Quest'ultima fu affidata a un cast giovane, che includeva Nato Vachnadze, una futura stella del cinema georgiano che in seguito loderà Perestiani per la sua capacità di capire la disposizione psicologica degli attori; e i futuri registi Kote Miqaberidze e Mikheil Kalatozishvili (Mikhail Kalatozov).

In *Taniel*, Perestiani ebbe come co-sceneggiatore uno dei primi e più valenti teorici del cinema georgiano, Shalva Dadiani, uno stimato commediografo da tempo interessato alla scrittura di film e già co-sceneggiatore di *Arsen Žorživašvili*. Il talento letterario di Dadiani si rivela soprattutto nelle concise e introspettive didascalie, che evitano il dialogo e intensificano il coinvolgimento emotivo e ideologico del pubblico.

La raffinatezza drammatica di *Taniel Mklavadzis* trovò un sostegno fondamentale nella fotografia meticolosamente curata di Aleksandr Digmelov, uno dei primi cameraman a registrare momenti di vita georgiana in brevi documentari etnografici e cinegiornali – e tra i primi organizzatori di proiezioni pubbliche di film in Georgia. Il suo lavoro, che si distinse per la versatilità e per la qualità costante, incluse opere quali *Qristine*, *Krasnye d'javoljata* e altri importanti film georgiani delle

origini, ponendolo in assoluto tra i migliori direttori della fotografia del cinema georgiano.

Avvalendosi di materiale letterario collaudato e delle diverse esperienze personali maturate nel consolidamento dei valori del “vecchio” cinema, i realizzatori di *Tariel Mklavadze* crearono un emozionante capolavoro di straordinaria sapienza narrativa, fondamentale per la comprensione del cinema nazionale georgiano. – SERGEI KAPTEREV

*In histories of Georgian cinema, The Case of Tariel Mklavadze holds the position of a tactful and professional interpretation of a classic literary work, which discarded a few outdated conventions but generally belonged to the “old school” of filmmaking. This historically viable and respectful evaluation somehow neutralizes the film’s considerable artistic merits: directorial maturity, complex narrative logic, and tonal and stylistic consistency.*

The Case was directed by Ivan Perestiani, a major contributor to Georgian cinema’s development into a formidable cultural force. Perestiani moved to cinema from Russian theatre, starting as an actor – most prominently, he appeared in Yevgeni Bauer’s melodrama *A Life for a Life* (1916) – and then gaining experience in scriptwriting and directing. In 1920, after a teaching job at Moscow’s First State Cinema School (where his students included Vsevolod Pudovkin), Perestiani moved to Georgia, where, after the Soviet intervention in Georgian affairs, the ideologically important medium of cinema was being given a boost.

The first film directed by Perestiani in Georgia, *Arsen Jorjashvili* (1921), was also the first production of the new Georgian film establishment. In a tribute to the political situation, Arsen described heroic deeds of a famous Georgian revolutionary. The film’s popular success guaranteed Perestiani future commissions from the new regime.

In 1923 Perestiani produced his most-remembered work, a lively, Western-like adaptation of a Russian Civil War adventure novelette, *Red Imps*. This immensely successful foray into dynamic genre cinema was followed by the director’s parallel work on two adaptations of classic works of Georgian literature, *Three Lives* (finished in 1924) and *The Case of Tariel Mklavadze*, whose strong social motifs both met Soviet ideological requirements and popularized national Georgian culture.

In spite of the demand for new topics, more than a half of early Georgian films were based on national literary classics. The Case of Tariel Mklavadze was an adaptation of “*A Knight of Our Land*,” a story by Egnate Ninoshvili, a prominent 19th-century writer and publicist whose story “*Qristine*” became the basis for the first fiction work of Georgian cinema in 1917. Ninoshvili’s stories contrasted the cynicism of the moneyed classes with the tragic vulnerability of the poor. In *The Case*, this conflict was rendered through an unusually understated combination of satirical and melodramatic intonations.

While in *Three Lives* Perestiani continued experimenting with the improvisatory mode of *Red Imps* (both films were shot without scripts, directly from the literary originals), in *The Case* he took a different path. As if recalling the disciplined world of Bauer’s cinema, Perestiani

*chose a tightly controlled dramatic structure built upon an innovative use of flashbacks, supported by psychologically credible acting. The latter was entrusted to a young cast, which included Nato Vachnadze, a future star of Georgian cinema who later praised Perestiani for understanding actors’ psychological moods; and future film directors Kote Miqaberidze and Mikheil Kalatozishvili (Mikhail Kalatozov).*

*Perestiani’s co-contributor to the dramaturgy of The Case was Shalva Dadiani, one of the earliest Georgian champions and theorists of cinema, an influential playwright long interested in scriptwriting and responsible for the screenplay of Arsen Jorjashvili. Dadiani’s literary talent is revealed in the compact and reflexive intertitles, which avoid dialogue and enhance the audience’s involvement in the film’s emotions and ideology.*

*Dramatic sophistication was supported in The Case by the meticulously crafted cinematography of Aleksandr Digmelov, one of the first cameramen to record textures of Georgian life in ethnographic sketches and newsreels – and an organizer of Georgia’s first film shows. His versatile, consistently skillful work included *Qristine*, *Red Imps*, and other important early Georgian films, and put him in the ranks of the best Georgian cinematographers. Using time-tested literary material and their own diverse experience in the establishment of the solid values of “old” cinema, the makers of The Case of Tariel Mklavadze produced a masterwork of emotionally compelling narrative filmmaking, indispensable for the understanding of Georgian national cinema.* – SERGEI KAPTEREV

**ELISO** [Elisò / Eliso / Caucasian Love] (Sakhkinmretsvi/Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1928)

*Regia/dir:* Nikoloz [Nikolai] Shengelaya; *scen:* Sergei Tretyakov, Nikoloz [Nikolai] Shengelaya; *f./ph:* Vladimer Kereselidze; *scg./des:* Dimitri Shevardnadze; *aiuto regia/asst. dir:* Vasilii Dolenko; *cast:* Aleqsandre Imedashvili (Astamir), Kokhta Karalashvili (Vajia), Kira Andronikashvili (Eliso), Iliia Mamporia (Seidula), Tsetsilia Tsutsunava (Zazubika); 35mm, 2242 m., 97' (20 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Salutato come un’opera fondamentale del cinema georgiano e un instant classic del cinema sovietico, *Eliso* è tuttora una rivelazione. Lo script era un adattamento da una novella di Aleqsandre Kazbegi, uno scrittore georgiano del XIX secolo che aveva descritto la vita degli abitanti delle montagne del Caucaso con grande simpatia e cognizione di causa. Due qualità che furono accuratamente e abilmente trasferite nel film da Nikolai Shengelaya, un ex futurista e membro attivo del movimento georgiano di “sinistra” di arte e letteratura e da Sergei Tretyakov, che ebbe un ruolo chiave nella trasformazione del cinema georgiano in un’importante forza modernista, come consulente di sceneggiature altrui e come autore in proprio della sceneggiatura di tre film girati negli studi georgiani: oltre a *Eliso*, quello di Mikheil Kalatozishvili/Kalatozov *Džim Suante (Sol Svaneti)* (Il sale della Svanezia) e *Khabarda* di Mikheil Chiaureli. Nikolai Shengelaya diresse



*Eliso*, Nikoloz Shengelaya, 1928. (Gosfilmfond of Russia)

*Eliso* co-scrivendo la sceneggiatura. La sua precedente prova registica (a quattro mani con Lev Push), *Gjulli*, presentato alle Giornate 2010, anticipava alcune delle tematiche (le relazioni tra cristiani e musulmani, il potere delle tradizioni arcaiche) che furono poi riprese in *Eliso*, ma in maniera molto più radicale, sia sul piano formale che tematico.

La vicenda degli abitanti di un villaggio ceceno deportati per assecondare la politica espansionistica dell'Impero russo viene presentata in *Eliso* come una tragedia collettiva. Come è stato sottolineato in una delle storie del cinema sovietico, il film “mirava a mostrare il comportamento di un collettivo umano in giorni di tragiche prove” (in questo contesto di portata epica, la storia dei due innamorati sfortunati diventava molto meno significativa rispetto alla novella di Kazbegi). Al pari dell'aspro paesaggio montuoso, anche le azioni delle masse umane sono presentate in *Eliso* come manifestazioni del sublime che trovano il loro culmine espressivo nella tragica suspense delle epiche scene di massa.

L'uso di materiale locale d'archivio (quali i documenti originali d'epoca zarista) mirava alla precisione storica attualizzando il concetto di “fattografia” sviluppato dal LEF (Levyi front iskusstv/Fronte di sinistra delle arti), un movimento d'avanguardia in cui Trtyakov ebbe un ruolo da protagonista e che influenzò profondamente l'estetica di

Shengelaya. Tale concetto ripudiava la fiction narrativa privilegiando le storie basate su “incontrovertibili” fatti di storia, di politica di classe e di economia. Secondo Shengelaya, il lavoro con i materiali d'archivio aveva influenzato direttamente la forma della sceneggiatura: i due autori “cambiarono completamente il conflitto drammatico di *Eliso*, rafforzando l'azione delle masse e la descrizione della loro condizione e spostando il centro di gravità della storia sulla complessità sociale del fenomeno”.

*Eliso* siglò la nascita di una nuova estetica nazionale che combinava la tradizione nazionale georgiana con le innovazioni tecniche del cinema di montaggio. Il minimalismo espressivo rimpiazzò il decorativismo esotico del precedente “modello” di cinema georgiano. Il film è ricco di laconici ritratti e paesaggi; di dettagli eloquenti e di trame drammatiche; di repentini cambi, al contempo strutturali ed emotivi, di ritmo e di cadenza – dalle composizioni statiche, quasi da affresco, al montaggio delirante delle scene di grande sfogo emotivo, la più famosa delle quali è la danza spontanea dei deportati ceceni cadenzata sulle note di una danza tradizionale georgiana. *Eliso* mantiene il suo vigore e la sua rilevanza storica, soprattutto nel contesto degli eventi drammatici ancora in atto nelle regioni del Caucaso. – SERGEI KAPTEREV *Hailed as a breakthrough for Georgian cinema and an instant Soviet*

*classic, Eliso is still a revelation. It was adapted from a novelette by Aleksandre Kazbegi, a 19th-century Georgian writer who explored the life of peoples inhabiting the Caucasus Mountains with sympathy and understanding. These two qualities were transferred to the film solicitously and skillfully by Nikolai Shengelaya, a former futurist and an activist of the Georgian “left” movement in literature and art, and Sergei Tretyakov, who made a key contribution to the transformation of Georgian cinema into a major modernist force, as a screenwriting consultant and the author of three screenplays filmed by the Georgian Studios: Eliso, Mikheil Kalatozishvili/Kalatozov’s Salt for Svanetia, and Mikheil Chiaureli’s Khabarda.*

*Nikolai Shengelaya directed the film and co-wrote the script. His previous directorial effort (together with Lev Push), Giuli, shown at the Giornate in 2010, dealt with some of the issues raised in Eliso (the relationship between Christians and Moslems, the power of age-old traditions), but in Eliso these issues were confronted in a much more radical way, both thematically and formally.*

*The story of a Chechen village deported as a result of the expansionist policy of the Russian Empire is presented in Eliso as a collective tragedy. As was noted in one of the histories of Soviet cinema, the film “aimed at showing the behavior of a human collective in the days of tragic trials” (in comparison with this grand narrative, the story of star-crossed lovers became much less significant than in Kazbegi’s work). Just like the rough mountain terrain, the actions of the human masses are presented in Eliso as manifestations of the sublime, most strikingly embodied in the tragic suspense of epic mass scenes.*

*The use of local archival material (such as the original Tsarist documents) for the aims of historical precision actualized the concept of “factography” developed by the Left Front of the Arts (Levyi front iskusstv, LEF), an avant-garde association in which Tretyakov played a leading role and which profoundly influenced Shengelaya’s aesthetics. This concept negated fictional storytelling and promoted stories based on “hard” facts of history, class politics, and economy. According to Shengelaya, work with archival facts directly influenced the form of the screenplay: its authors “totally changed Eliso’s dramatic collision, reinforcing the action of the masses and the depiction of their situation; and shifting the plot’s center of gravity into the depth of social phenomena.”*

*Eliso marked the emergence of a new national aesthetic which combined Georgian national tradition with the achievements of montage cinema. Expressive minimalism replaced the exotic decorativeness of previous “model” Georgian films. The film is full of laconic portraits and landscapes; eloquent details and dramatic textures; and structurally and emotionally determined changes of rhythm and tempo – from static, fresco-like compositions to deliriously edited scenes of the release of emotional tension, the most famous scene being the spontaneous dance of the deported Chechens edited to the sounds of traditional Georgian dance music. Eliso retains its power and its historical relevance, especially in the context of the dramas unfolding in today’s Caucasus. – SERGEI KAPTEREV*

**AMERIKANKA** [L’americana/The Jobbing Press] (Sakhkinmretsvi/ Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1930)

*Regia/dir:* Leo Esakya; *scen:* Giorgi Mdivani, Viktor Shklovsky, Giorgi Sturua; *f./ph:* Mikhail Gal’per, Sergei Zabozaev; *scg./des:* Aleksei Utkin, Shalva Mamaladze; *aiuto regia/asst. dir:* Dimitri Abashidze, I. Shioshvili; *cast:* Zagaria Berishvili (proprietario della drogheria/grocery owner), Arkadi Khintibidze (tipografo/printer), Aleksandr Gromov (tipografo/printer), Giorgi Mdivani (tipografo/printer); 35mm, 2099 m., 76' (24 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

*Amerikanka* è uno di quei sorprendenti film conservati negli archivi che ancora attendono gli studiosi e gli appassionati di cinema. Ultimamente trascurato – forse perché appartiene al genere “rivoluzionario-storico”, che, salvo rare eccezioni quali *La corazzata Potëmkin*, è stato evitato in quanto parte integrante della ripudiata ideologia sovietica – questo film è molto più di un semi dimenticato monumento a un’epoca passata. È un esempio di cinema stilisticamente originale che merita di uno studio approfondito e che darà più di una soddisfazione.

Sottotitolato “Episodi della storia di una tipografia clandestina del Comitato Bolscevico Centrale”, *Amerikanka* narra le vicende di una tipografia clandestina che fu attiva a Mosca, con l’aiuto di operai transcaucasici, durante la prima Rivoluzione russa. La storica drogheria con annessa tipografia che si vede in *Amerikanka* è tuttora visitabile a Mosca: dopo un periodo di chiusura dovuto all’inerzia post-sovietica, è stata infatti riaperta come museo.

La sceneggiatura di *Amerikanka* fu scritta da Giorgi Mdivani (che 50 anni dopo ne scriverà un’altra basata sugli stessi eventi); da Giorgi Sturua, uno degli organizzatori della tipografia stessa, e da Viktor Šklovskij, uno dei primi luminari sovietici nel campo della teoria, della critica e della sceneggiatura cinematografica, che nelle vesti di consulente letterario partecipò alla rinascita dei tanto criticati studios georgiani.

Il regista del film, Leo Esakia, apparteneva alla nuova generazione di cineasti georgiani le cui idee e gusti si erano formati nel periodo sovietico. Aveva praticato la pittura e la poesia, tenendosi in stretto contatto con il LEF (Levyi front iskusstv/Fronte di sinistra delle arti). Dopo aver esordito come sceneggiatore, nel 1928 Esakia diresse il suo primo film, *Holtze*, che affrontava le complessità della politica agricola del Soviet, usando il modello del LEF per un cinema fondato su fatti reali, con un plot desunto da materiale giornalistico e attori non professionisti.

Le teorie del LEF sono ravvisabili anche negli elementi stilistici semi documentaristici di *Amerikanka*. Tuttavia, in questo secondo film di Esakya le ambizioni documentarie si mischiano efficacemente con gli esperimenti del cinema metaforico e le convenzioni dell’intrattenimento popolare. Eroina simbolica del film è la stampatrice, una piccola e piuttosto economica macchina tipografica nota in Russia nei primi anni del 20o secolo come “Amerikanka” (L’americana). La sua presenza nel titolo del film esemplifica l’importanza dell’uso sistematico di oggetti inanimati come spinta propulsiva per veicolare la narrazione

ideologica, storica e drammatica del film. Gli oggetti – giornali, volantini, insegne, macchine per scrivere e stampanti – sono selezionati ed esaltati proprio per la loro valenza simbolica. Gli oggetti riempiono il fotogramma, formano degli schemi narrativi propri, determinano il ritmo e diventano dei sostituti delle didascalie. Ma allo stesso tempo sono costantemente integrati alla narrazione. Questo stesso espediente rifletteva l'idea di Viktor Šklovskij che il cinema non dovrebbe mai farsi sconfiggere dalle “cose” – così come usciva sconfitto nelle sequenze “barocche” di *Oktjabr* (Ottobre) di Ejzenštejn.

Le scenografie di Aleksei Utkin (già collaboratore di Yevgeni Bauer e grande esperto di ricostruzioni storiche) e dell'esordiente Shalva Mamaladze, la mirabile fotografia del veterano del cinema georgiano Sergei Zabozaev (qui affiancato da Mikhail Gal'per, che in seguito lavorerà nel cinema documentario), contribuiscono a fare di *Amerikanka* un'opera di brillante concezione e accurata fattura, per certi aspetti, unica. – SERGEI KAPTEREV

*Amerikanka is one those archival surprises which still await film scholars and film fans. Lately neglected – maybe because it belongs to the genre of the “revolutionary-historical” film, which, with few notable exceptions such as The Battleship Potemkin, has been shunned as part of the discarded Soviet ideology – this film is much more than a half-forgotten monument to a bygone era. It is a stylistically original piece of filmmaking which invites a thorough study and holds more than one delight.*

*Subtitled “Episodes from the History of an Underground Printing House of the Bolshevik Central Committee,” Amerikanka tells the story of an underground print shop which operated in Moscow, with the help of Transcaucasian operatives, during the first Russian revolution. The historical grocery-cum-printing house seen in Amerikanka can still be visited in Moscow: after a period of closure caused by post-Soviet fatigue, it has been reopened as a museum.*

*Amerikanka's screenplay was written by Giorgi Mdivani, who, 50 years later, would write another screenplay based on the same events; Giorgi Sturua, one of the organizers of the underground print shop; and Viktor Shklovsky, a luminary of early Soviet film theory, criticism, and screenwriting, who participated in the revivification of the much-criticized Georgian Studios as literary consultant.*

*The film's director, Leo Esakya, belonged to the younger generation of Georgian film workers whose beliefs and tastes had been formed in the Soviet period. He was trained as a painter and a poet and maintained close contacts with the Left Front of the Arts (Levyi front iskusstv, LEF). Starting in cinema as a screenwriter, in 1928 Esakya directed his first film, On the Back of a Holt Tractor, in which he tackled the complexities of Soviet agricultural policy, using LEF's model of cinema grounded in actual facts, newspaper material as the basis for the narrative, and nonprofessional actors.*

*LEF's theories can also be traced in the quasi-documentary stylistic elements of Amerikanka. However, in Esakya's second film documentary pretensions are effectively blended with the experiments of metaphoric cinema and conventions of popular entertainment.*

*The symbolic hero of the film is the jobbing press – a small, cost-effective printing machine known in early-20th-century Russia as “Amerikanka” (“American Lady”). Its appearance in the title of the film stresses the significance of the systematic use of inanimate objects for the advancement of the film's ideological, historical, and dramatic narratives.*

*Objects – newspapers, leaflets, signboards, typewriters, printing presses – are singled out and magnified for emphatic and symbolic purposes. They fill the frame, form their own narrative patterns, determine the rhythm, and become substitutes for intertitles. At the same time, they are consistently integrated into the narrative. This device reflected Viktor Shklovsky's conviction that filmmaking should not be defeated by “things” – as it was defeated in the “baroque” sequences of Eisenstein's October.*

*The art direction by Aleksei Utkin, the past collaborator of Yevgeni Bauer and an expert in historical styles, and the debutant Shalva Mamaladze, as well as the expertise of the veteran of Georgian cinematography Sergei Zabozaev and Mikhail Gal'per, who would later work in documentary cinema, helped to shape Amerikanka into an ingeniously conceived, meticulously crafted, and, in some respects, unique cinematic work. – SERGEI KAPTEREV*

**GANTSIRULNI (Obrechennye / Russkie vo Frantsii)** [I condannati / The Doomed; Russi in Francia / Russians in France] (Sakhkinmretsvi / Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1930)

*Regia/dir:* Lev Push; *scen:* Aleksandr Gidon, Lev Push, Boris Sharanskii; *f./ph:* Vladimer Kereselidze; *scg./des:* Lado (Vladimer) Gudiasvili; *aiuto regia/asst. dir:* Davit Rondeli; *cast:* N. Kolomenskii (Chernov), Galina Egorova-Dolenko [Dolengo-Egorova] (Louise), Anton Martynov (il sergente maggiore, un nemico interno/sergeant major, an internal enemy), Shalva Khuskivadze (colonnello/Colonel Khrushchev), Iuli Maroti (Ribot); 35mm, 1933 m., 76' (22 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

La “ricomparsa”, dopo decenni di oblio, di due film di Lev Push alle Giornate dell'anno scorso ha notevolmente stimolato le ricerche sulla carriera di questo cineasta, la cui produzione georgiana risulta peraltro tutta conservata.

*Gantsirulni* (sottotitolo: “Soldati russi in Francia”) è il meno conosciuto e il più ambizioso dei film da lui diretti. Costruzione eclettica di proporzioni epiche, comprende elementi di storia romanizzata, di retorica antimilitarista, di spionaggio e d'avventura, di dramma carcerario, di melodramma romantico e di compilazione documentaria.

Il film narra uno degli episodi meno conosciuti della storia russa ed europea del XX secolo – l'ammutinamento del corpo di spedizione russo in Francia dopo la Rivoluzione russa dell'ottobre 1917. Non pretende di essere una precisa ricostruzione storica, ma opta per una storia incentrata su un unico protagonista. Il tema di *Gantsirulni* era strettamente legato allo spinoso problema che nel 1930 affliggeva

ancora il regime sovietico: la diffusa presenza in Europa e altrove di un vasto numero di esuli di estrazione militare che erano stati costretti a lasciare la Russia dopo la rivoluzione bolscevica e ora bramavano vendetta. L'eventualità che questi unissero le loro forze in un'armata antisovietica era avvertita come una terribile minaccia per la sopravvivenza stessa del regime sovietico, che si risolse ad indirizzare gran parte dei suoi sforzi propagandistici contro la comunità dei russi in esilio. In questo contesto, una storia di russi "buoni" che lottano per tornare nella loro patria mutata, e non come nemici ma come sinceri patrioti, era parso un soggetto più che appropriato. Lungi però dal dimostrarsi un efficace strumento di propaganda, *Gantsirulni* finì col diventare l'epitome di quei film che, agli occhi dell'establishment sovietico, mostravano "un eccessivo interesse per argomenti non nazionali ispirati dalla letteratura borghese".

Molto probabilmente le pesanti critiche rivolte a *Gantsirulni* furono strumentali all'estromissione di Push dal cinema georgiano – e quindi dal "grande" cinema. La succitata affermazione dell'influente critico Boris Alpers si inseriva nella sua polemica contro il film di Push, da lui definito "un mero pretesto del Goskinprom georgiano per ammannire un modesto dramma avventuroso dal fiacco contenuto socio-politico". Se il responso critico sovietico su *Gantsirulni* appartiene ormai alla storia, il film si lascia apprezzare per la sua specificità di ibrido stilistico di solido mestiere.

Uno dei suoi elementi di maggiore interesse è costituito dalla rispettosa ricostruzione ambientale della Francia da parte di Lado Gudiashvili, tra i più importanti artisti georgiani del XX secolo, che aveva trascorso nel milieu artistico parigino gli anni dal 1919 al 1925. Gudiashvili scelse set di grande semplicità e ambienti esterni di sottile suggestione atmosferica che rispecchiavano fedelmente le caratteristiche locali ma senza alcuna artificiosa e potenzialmente controproducente connotazione francese.

La versatilità stilistica di *Gantsirulni* si annuncia già nel prologo, dove un assemblaggio di materiale documentario sulla Grande Guerra illustra le cause remote dell'ammutinamento russo. Un altro valido esempio di versatilità/eclettismo emerge nella sequenza simbolista che fa da tramite tra il prologo e l'inizio del racconto e che reca reminescenze del montaggio semantico di *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo) di Vsevolod Pudovkin.

Insieme con *Boshuri siskhli* (Sangue zingaro) presentato a Pordenone l'anno scorso, *Gantsirulni* ci consente di approfondire ulteriormente la conoscenza dell'opera di Lev Push. Questi due film, entrambi interamente diretti da lui, rivelano un cineasta di mirabile eclettismo, pronto ad assorbire le influenze più disparate senza mai compromettere il suo temperamento e la sua professionalità. – SERGEI KAPTEREV

*The "reappearance," after decades of virtual oblivion, of two of Lev Push's films at last year's Giornate provided a strong stimulus for further exploration of this filmmaker's career, especially in view of the fact that, apparently, all of his directorial work in Georgia has been preserved.*

*The Doomed (subtitle: Russian Soldiers in France) is the least known and most ambitious of Push's films. An eclectic construction of epic proportions, it comprises elements of historical fiction, anti-militarist rhetoric, intrigue-and-adventure film, prison escape drama, romantic melodrama, and compilation documentary.*

*The film deals with one of the less-known events of 20th-century Russian and European history – the mutiny of the Russian expeditionary corps in France after the Russian Revolution of October 1917. It does not pretend to be a precise historical reconstruction, opting instead for a narrative centered on one protagonist.*

*Back in 1930, the theme of The Doomed was interconnected with a very painful problem confronted by the Soviets: the presence in Europe and elsewhere of very large numbers of military-trained émigrés who were forced to leave Russia after the Bolshevik Revolution and who craved revenge. The possibility of their unification into an anti-Bolshevik military force was regarded by the Soviet regime as a major threat to its existence, and a considerable part of the Soviet propaganda effort was spent on exposing the émigré community. In this context, the story of "good" Russians fighting for the opportunity to return to their changed country not as enemies but as true patriots represented a more than appropriate subject.*

*However, instead of turning into a powerful propaganda tool, The Doomed became to epitomize those films which, in the eyes of Soviet critical establishment, demonstrated "excessive attention to foreign topics inspired by bourgeois literature."*

*It is likely that the criticism targeted at The Doomed was instrumental in Lev Push's exit from Georgian – or, for that matter, "big" – cinema. The above-cited dictum by the prominent critic Boris Alpers was part of his diatribe against Push's film as "a simple pretext for Georgia's Goskinprom to construct a cheap adventure drama with emasculated socio-political content."*

*While Soviet critical responses to The Doomed now firmly belong to history, Lev Push's film can be enjoyed on its own, as a professionally presented stylistic hybrid.*

*One of the most appealing features of The Doomed is the tactful imitation of French reality under the guidance of Lado Gudiashvili, one of the most important 20th-century Georgian artists, who spent 1919-1925 among the artistic community of Paris. Gudiashvili chose simple sets and mildly atmospheric locations which successfully implied the distinctiveness of the represented environment without artificial and potentially counter-productive articulation of its "Frenchness."*

*The stylistic versatility of The Doomed is announced in the film's prologue, where an assemblage of World War I documentary footage narrates the prehistory of the Russian mutiny. Another instance of this versatility/eclecticism is provided by a symbolist sequence which serves as a transition from the prologue to the main narrative and is reminiscent of Vsevolod Pudovkin's semantic montage in The End of St. Petersburg.*

*Together with Gypsy Blood (shown in Pordenone last year), The Doomed represents Lev Push's work in the most profound way.*

*In these two films, directed entirely by himself, he is revealed as a fascinatingly eclectic filmmaker, ready to absorb diverse influences without compromising his temperament and professionalism.*

SERGEI KAPTEREV

**KHABARDA (Postoronis' / Zdes' padaiut kamni)** [Chabardà / Khabarda; Fuori dai piedi / Out of the Way!; Qui cadono pietre / Stones Fall Here] (Sakhkinmretsvi/Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1931)

*Regia/dir:* Mikheil Chiaureli; *scen:* Sergei Tretyakov, Mikheil Chiaureli; *f./ph:* Anton Polikevich; *scg./des:* Lado Gudiasvili, Davit Kakabadze; *aiuto regia/asst. dir:* Shalva Gedevanishvili; *cast:* Sergo Zavriev (Diamid), P. Chkonia (Luarsab), Sh. Asatiani (lavoratore/labourer), Siko Vachnadze (tecnico/technician), Niko Gotsiridze (poeta/poet), Mikheil Gelovani (poeta/poet); 35mm, 1785 m., 64' (24 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmfond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

*Khabarda* è una delle opere più controverse prodotte dal cinema georgiano del periodo muto – se non della sua intera storia. Da un lato, il film rappresenta una completa novità sul piano dello stile e un magnifico esempio di satira cinematografica. Dall'altro, costituisce un legame tra la prima avanguardia sovietica e l'estetica dello stalinismo, un documento della “rivoluzione culturale”, una campagna che alla fine degli anni '20 e nei primi anni '30 travolse la società sovietica con spiacevoli e spesso tragiche conseguenze. Nell'accezione sovietica della teoria marxiana, la rivoluzione culturale significava la graduale trasformazione ideologica di una società trasformata da una rivoluzione politica. In *Khabarda*, questa trasformazione avviene all'interno di un sistema estetico che combinava le radicali forme di sperimentazione artistica pre-stalinista con gli elementi classicisti che andavano caratterizzando sempre di più l'estetica stalinista.

*Khabarda* fu diretto da Mikheil Chiaureli, che aveva cominciato la sua carriera artistica come grafico, scultore e regista teatrale prima di diventare il capofila del cinema georgiano più radicale. In seguito, fu uno dei creatori supremi della mitologia staliniana, un privilegio che gli costerà la perdita del favore politico dopo la morte del dittatore. L'esperienza accumulata nelle arti “statiche” e la sua approfondita conoscenza e comprensione dell'eredità visiva georgiana spinsero Chiaureli a cercare la chiarezza e la compressione tramite l'astrazione delle qualità scultoree e simili all'affresco dell'immagine in movimento. Questa caratteristica del lavoro di Chiaureli sarà portata al culmine della grandiosità nel suo film più famoso – e famigerato – *Padenic Berlina* (La caduta di Berlino, 1950) un monumento al “culto della personalità” di Stalin, costruito su convenzioni pseudo-classiciste espresse in forme enfaticamente misurate, simili a tableaux. Quasi a voler anticipare questi sviluppi, in *Khabarda* usò composizioni statiche e scultoree, prevalentemente primi piani, al fine di accentuare le caratteristiche grottesche della quasi-intelligentsia che satireggiava e a cui contrapponeva le caratteristiche eroiche dei propugnatori della nuova causa.

Chiaureli fu anche co-sceneggiatore di *Khabarda*, insieme con Sergei Tretyakov, una delle figure chiave della cultura rivoluzionaria sovietica. Tretyakov, che viveva a Mosca, si recò in Georgia per convertire a nuovi temi e nuove forme il cinema georgiano, le cui produzioni erano spesso accusate di venir meno ai requisiti sollecitati dal momento storico. Cominciò con l'indirizzare il cinema georgiano verso il documentario: tramite l'enfasi sull'autenticità storica in *Eliso* (1928) e l'osservazione espressiva in *Salt for Svanetia* (1930).

In certo qual modo, l'ultimo progetto georgiano di Tretyakov continuò la sua ricerca dell'espressione attraverso la rigidità formale. Tuttavia, in *Khabarda*, Tretyakov si rivolse al più tradizionale e classico genere della satira, adatto a smascherare i soliti spettri di nazionalismo, religione, “falsificazione della storia” e altri ostacoli posti sul cammino del socialismo. In *Khabarda* la “ricostruzione socialista” era raffigurata con l'aggressiva schiettezza di un poster d'epoca stalinista. Questo era compendiato dal vivace titolo del film (che suona come: Fuori dai piedi!) così come da una citazione epigrafica di Stalin. Sia Tretyakov che Chiaureli avevano lavorato nel teatro agit-prop, e quella esperienza evidentemente influenzò anche l'impostazione stilistica del film.

Insieme con i motivi classicisti, *Khabarda* adottava anche immagini dell'assurdismo e surreali. Chiaureli lo aveva già fatto, ma in un contesto drammatico, nel suo film precedente, *Saba* (1929), che affrontava il tema della lotta contro l'alcolismo. Nell'episodio del funerale immaginario in *Khabarda*, la stessa tipologia di immagini è usata con un effetto satirico, di cui si può rintracciare la fonte nella parodia dei rituali borghesi in *Entr'acte* di René Clair (1924).

Le controversie su *Khabarda* insorsero subito dopo la prima. La critica al nazionalismo manifestata nel film fu tacciata di insensibilità verso la cultura georgiana. Né fu meno controproducente per il film il fatto che il progresso fosse rappresentato tramite una serie di icone superficiali, mentre la parata dei tradizionalisti retrivi poteva anche essere interpretata come un attacco indiscriminato alla intelligenza di tutta la nazione. Ma il proclamato bisogno sovietico di satira “socialista” fece di *Khabarda* una gradita appendice alla emergente estetica stalinista.

Nel periodo sovietico, *Khabarda* fu considerato, pur se la critica del dopo Stalin aveva preso le distanze dallo stalinismo, come un classico del cinema socialista e un modello di satira marxiana. Alcune revisioni più recenti sulle conquiste culturali del Soviet hanno sottolineato lo schematismo e la perentorietà del film, pur senza mettere in discussione le sue notevoli qualità pittoriche e satiriche, che continuano a prevalere sulle sue pecche ideologiche. – SERGEI KAPTEREV

*Khabarda is one of the most controversial works produced by Georgian cinema in the silent period – or, for that matter, in its entire history. On the one hand, this film represents a complete stylistic statement and a supreme example of the use of the satirical genre in cinema. On the other, it provides a link between the early Soviet avant-garde and the aesthetics of Stalinism, a document of the “cultural revolution,” a campaign which swept Soviet society at the end of the 1920s and in the early 1930s with ugly and often tragic consequences.*

In accordance with the Soviet version of Marxist theory, cultural revolution signified gradual ideological transformation of a society transformed by a political revolution. In Khabarda, this transformation is represented within the framework of an aesthetic system combining radical formal experimentation of pre-Stalinist art with the classicist elements increasingly characteristic of the Stalinist aesthetic.

Khabarda was directed by Mikheil Chiaureli, who started his artistic career as a graphic artist, sculptor, and theatrical director and became a leader of radical Georgian cinema. Later, he occupied the position of a supreme creator of Stalinist mythology, which resulted in his fall from political grace after Stalin's death.

Chiaureli's experience in the field of "static" arts and his knowledge and understanding of Georgian visual heritage led him to seek clarity and compression through the abstraction of the sculptural and fresco-like qualities of the moving image. This characteristic of Chiaureli's work was to be brought to grandiose extremes in his most famous – and notorious – film, the late Stalinist epic *The Fall of Berlin* (1950), a monument to Stalin's "personality cult" built upon pseudo-classicist conventions expressed in emphatically measured, tableau-like forms. As if in anticipation of this development, Khabarda used static sculptural compositions, primarily close-ups, with the aim of accentuating grotesque features of the satirized quasi-intelligentsia and juxtaposing them with the similarly fixated heroic features of the proponents of the new cause.

Chiaureli also co-wrote Khabarda's screenplay, with Sergei Tretyakov, one of the central figures in Soviet revolutionary culture. Moscow-based Tretyakov visited Georgia in order to help convert Georgian cinema, whose output was often criticized as failing to meet the requirements of the historical moment, to new themes and forms. His earlier efforts were mostly aimed at bringing Georgian filmmaking closer to the documentary mode: via the emphasis on authentic historicity in *Eliso* (1928) and via expressive observation in *Salt for Svanetia* (1930).

In a certain way, Tretyakov's last Georgian project continued his search for expression through formal rigidity. However, in Khabarda, Tretyakov turned to the more traditional, classical genre of satire, which was to unmask the usual spectres of nationalism, religion, "falsification of history" and other obstacles on the path to socialism. "Socialist reconstruction" was represented in Khabarda with the aggressive straightforwardness of a Stalinist poster. This was epitomized by the film's brisk title, which translates as "Out of the way!", as well as by an epigraphic quotation from Stalin. Both Tretyakov and Chiaureli had worked in agitprop theater, and this experience evidently influenced the film's stylistic setup.

Besides classicist motifs, Khabarda embraced absurdist and surreal images. This had already been dramatically employed in Chiaureli's previous film, *Saba* (1929), which tackled the theme of struggle against alcoholism. In Khabarda's episode of the imaginary funeral, such imagery is used for satirical effect, and can possibly be traced to the mockery of bourgeois rituals in René Clair's *Entr'acte* (1924).

The controversy around Khabarda developed right after its premiere. The film's attack on nationalism was deemed to be insensitive towards Georgian culture. The fact that progress was presented in the film through a series of superficial icons was definitely counterproductive, and the film's parade of obstructive traditionalists could be interpreted as an indiscriminate attack on all the nation's intelligentsia. However, the proclaimed Soviet need for "socialist" satire made Khabarda a welcome addition to the emerging Stalinist aesthetic.

In the Soviet period, Khabarda was regarded, in spite of reservations generated by the post-Stalin critique of Stalinism, as a classic of socialist cinema, a model of Marxist satire. More recent revisions of Soviet cultural achievements accentuated this film's schematism and aggressiveness, but could hardly question its remarkable pictorial and satirical qualities, which continue to prevail over its ideological blunders. – SERGEI KAPTEREV

**MZAGO DA GELA (Mzago i Gela / Na volne 900 metrov / Devushka s gor / Radio v gorakh)** [Mzago e Gela / Mzago and Gela; Sulla lunghezza d'onda di 900 metri / At the Wavelength of 900 Metres; La ragazza delle montagne / Girl of the Mountains; Una radio sulle montagne / Radio in the Mountains] (Sakhkinmretsvi/Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1934)

*Regia/dir.*: Shalva Khuskivadze, Lev Push; *scen.*: Shalva Khuskivadze, Lev Push; *f./ph.*: Vladimir Polikarpov, Vladimir Poznan'; *scg./des.*: Valerian Sidamon-Eristavi; *aiuto regia/asst. dir.*: Aleqsandre Lortqipanidze; *cast*: Rimma Mkheidze (Mzago), Levan Khotivari (Gela), Aleqsandre Tsitlidze (turista/tourist), Siko Vachnadze (Khevsur), Olga Kejeradze (la madre di Mzago/Mzago's mother); *riprese/filmed*: 1930; *data uscita/released*: 10.1934; 35mm, 1658 m., 60' (24 fps); *fonte copia/print source*: Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

*Mzago da Gela* completa l'esplorazione del limitato ma nondimeno affascinante contributo di Lev Push al progresso del cinema. Questo fu anche l'ultimo film da lui diretto per gli studi georgiani ad apparire sugli schermi sovietici. Prodotto nel 1930, uscì soltanto nell'ottobre del 1934, in un'atmosfera notevolmente mutata dall'epoca della sua produzione: la première del film avvenne esattamente due mesi prima dell'assassinio del leader bolscevico Sergei Kirov, un evento che sfociò in quello che venne chiamato il "grande terrore"; e a breve distanza dalla fine ufficiale del cinema muto sovietico (gli ultimi film muti furono prodotti dagli studi sovietici nel 1935).

I titoli di testa citano Lev Push come unico regista di *Mzago da Gela*, ma in realtà il film fu da lui co-diretto con Shalva Khuskivadze, un versatile attore che era apparso in *Boshuri siskhli* (Sangue zingaro) dello stesso Push.

Il titolo esplicativo di *Mzago da Gela* – "Una storia khevsura riprodotta tramite la fotoregistrazione" – definisce l'attitudine sempre bonariamente ironica nei confronti degli avvenimenti descritti e dei personaggi che vi figurano, un'attitudine ben simboleggiata dall'incontro del protagonista del film, nelle strade di Tbilisi, con la

gigantesca sagoma in compensato di un eroico khevsur, una pubblicità per il già famoso *Eliso*.

La leggerezza di tocco che caratterizza il film (e che mette in discussione la sua definizione di “dramma”) ci consente di guardare all’opera di Push da una nuova prospettiva: qui siamo di fronte all’autore di una commedia romantica appena guastata dall’obbligatorio didatticismo sovietico. Difficile stabilire oggi in quale misura questo sviluppo fosse legato alla sua collaborazione con Shalva Khuskivadze. Ma il fatto che nei suoi lavori precedenti Push avesse già attivamente esplorato il potenziale del genere “borghese” del melodramma può spiegare il suo interesse per un’altra, più leggera forma di cinema tradizionale.

*Mzago da Gela* è un film di notevole pregio sia dal punto di vista pittorico che etnografico: le fisionomie esotiche, i costumi e le tradizioni dei Khevsur, gli abitanti degli altipiani della Georgia settentrionale, sono raffigurati con competenza e gusto. Il film conferma l’interesse di Push per gli effetti pittorici e la sua fascinazione per le qualità decorative del movimento. Né questa sua sensibilità “decorativa” va a discapito della profondità di pensiero – come ben si rileva negli episodi della prima esperienza di Mzago con la radiotrasmissione e il suo sognare ad occhi aperti durante il racconto dell’uomo di città sui piaceri della vita metropolitana, dove alcune brevi scene in rapida sequenza offrono argute rappresentazioni della sua scoperta della modernità. È stato di recente appurato che Push aveva diretto il reparto di montaggio degli studi georgiani, e questa esperienza si mostra evidente sia nell’armoniosa omogeneità del suo stile di montaggio che nell’abile scansione metrica delle sequenze simboliche. Push è rientrato nella storia del cinema grazie al solido gusto decorativo, al salutare eclettismo, al parco ma abile uso dei trucchi cinematografici, al particolare riguardo per la grandeur produttiva, ma, soprattutto, per la sua gioiosa immersione nella pratica del cinema. – SERGEI KAPTEREV

*Mzago and Gela completes the exploration of Lev Push’s limited but fascinating contribution to cinema. This film was his last directorial assignment for the Georgian Studios to appear on Soviet screens. It was produced in 1930 but released only in October 1934, in an atmosphere significantly different from the time of its production: the film’s premiere took place exactly two months before the assassination of the Bolshevik leader Sergei Kirov, an event which led to what became known as “the Great Terror”; and close to the*

*official end of the silent era in Soviet cinema: the last silent films were produced by Soviet studios in 1935.*

*Although the opening credits cite Push as Mzago and Gela’s sole director, the film was directed by him in collaboration with Shalva Khuskivadze, a versatile actor who had appeared in Push’s Gypsy Blood. Mzago and Gela’s explanatory title, “A Khevsur’s story reproduced by photorecording,” establishes an overall tonality of ironic but positive attitude to the described events and their participants, an attitude emblemized by the hero’s encounter, in the streets of Tiflis/Tbilisi, with a giant plywood figure of a heroic Khevsur, an advertisement for the already-famous film Eliso.*

*The lightness of touch which characterizes the film (and definitely makes one question its past categorization as “drama”) makes us look at Lev Push’s work from a new angle: here we deal with the author of a romantic comedy only slightly marred by the obligatory Soviet didacticism. One can only guess how this development was linked to his directorial collaboration with Shalva Khuskivadze. However, the fact that in his other films Push actively explored the potential of the “bourgeois” genre of melodrama may explain his interest in another, lighter form of traditional cinema.*

*Mzago and Gela is a film of considerable pictorial and ethnographic value: the exotic physical types, costumes, and traditions of the Khevsurs, highlanders inhabiting the mountains of Northern Georgia, are displayed with expertise and gusto. The film confirms Lev Push’s interest in pictorialist patterns and his fascination with decorative qualities of movement. However, his “decorative” mind did not exclude profundity – as in the episodes of Mzago’s first experience of radio transmission and her daydreaming during the urbanite’s recounting of the pleasures of urban life, where short montage sequences provide acute representations of her discovery of modernity. Recently it has been established that Push headed the editing department of the Georgian Studios, and this experience is evident both in the general smoothness of his editorial style and in his skillful application of symbolic montage sequences.*

*Push has re-entered the history of cinema because of his consistent decorative style, healthy eclecticism, spare but skillful use of cinematic tricks, respect for high production values, and, above all, joyful immersion in the practice of cinema. – SERGEI KAPTEREV*

## Kertész prima di Curtiz / Kertész before Curtiz

“Un bravo regista di cinema non deve solo saper curare la mise en scène, ma anche convertire il tema trattato in azione, e, soprattutto, trasformare l'azione in emozione, in modo che lo spettatore non smarrisca per un solo istante la sensazione che ciò che sta vedendo non è un'illusione ottica ma la concretezza della vita reale. Il regista deve conoscere tutte le sottigliezze della tecnica.” Queste non sono le parole di un critico francese degli anni '60, bensì di un giovane cineasta ungherese, che le scrisse nel 1916, quando era già da 4 anni il numero uno dell'industria cinematografica nazionale. Il suo nome era Mihály Kertész, prima di diventare famoso in America come Michael Curtiz, uno dei registi di punta della Warner, che realizzò oltre 100 film a Hollywood, dove morirà, nel 1962. Probabilmente, proprio in ragione di questa imponente seconda fase della sua carriera, la altrettanto importante produzione europea – 66 titoli in soli 13 anni – col passare del tempo è caduta nel dimenticatoio. Benché sia solo un piccolo assaggio, ci auguriamo che questo programma possa contribuire a ristabilirne la reale portata.

Mihály Kertész era nato Emmanuel Kaminer, nel 1886 in un quartiere popolare di Budapest, da una delle innumerevoli famiglie ebraiche che vivevano nell'Europa Centrale dell'800. Lui sosteneva di essere scappato di casa a 17 anni per unirsi a un circo di zingari. In seguito frequentò la Reale Accademia di Arte e Teatro e, a partire dal 1911, entrò nella cerchia dei registi del Teatro Nazionale. L'occasione di entrare a far parte della nascente industria cinematografica si presentò quando la Projectograph, la principale società di distribuzione ungherese, decise di lanciarsi nella produzione. Ingaggiato come attore per *Ma és holnap* (Oggi e domani, 1912) il primo lungometraggio di produzione ungherese, Kertész subentrò alla regia del film quando il regista francese designato si ritirò dal progetto. Nel 1913 andò a perfezionare la tecnica in Danimarca, dove, oltre a interpretare un piccolo ruolo pare aver fatto da assistente per August Blom in *Atlantis* (1913). Dalla Danimarca ritornò con idee molto precise sulla regia cinematografica, che si rifletteranno nella lunga serie di film di ininterrotto successo girati in Ungheria.

L'industria cinematografica si sviluppò in fretta in Ungheria: a partire dal 1914 erano in attività oltre 20 società di produzione e circa 300 cinema; e Kertész era già emerso come uno dei maggiori talenti creativi sulla piazza. La prima guerra mondiale interruppe la sua febbrile attività: fu ferito due volte sul fronte orientale, pur proseguendo, non appena se ne offrì l'occasione, la sua attività di regista. Nel 1916, il bando esteso ai film delle nazioni schierate nel campo avverso spinse la produzione nazionale a livelli mai raggiunti fino ad allora. Nel 1917 furono girati in Ungheria ben 88 film, raddoppiando il numero dell'anno precedente; e 10 di questi furono diretti da Kertész. Oltre che direttore generale della Phönix-Film, egli era diventato anche il beniamino del pubblico e dei critici, come si evidenzia da questo florilegio di commenti stampa: su *Az ezüst kecske* (La capra d'argento, 1916): “La difficoltà e la complessità del film mettono alla prova persino il talento di Kertész”; su *A farkas* (Il lupo, 1916): “Un capitolo a parte andrebbe dedicato al regista, ma sarà il pubblico, e forse le generazioni future, a rendere il dovuto omaggio a Kertész per questo suo nuovo successo”; su *A vörös Sámson* (Il Sansone rosso, 1917): “Si avvicina molto all'ideale di cinema che è nella mente di tutti gli appassionati”.

Kertész ebbe un'annata perfino migliore nel 1918, girando lo strabiliante numero di 14 titoli – tra cui i magnifici *Tavaszi télben* (Primavera in inverno), *Az ördög* (Il diavolo) e *A skorpió* (Lo scorpione) – grazie alla sua infaticabile energia e alla meticolosità organizzativa e tecnica delle produzioni che gli consentivano di girare svariati film in contemporanea. Ma il suo periodo ungherese stava volgendo al termine. Il suo ideale di “film artisticamente e tecnicamente perfetto” non era più raggiungibile a Budapest dopo la sconfitta dell'Impero austro-ungarico e l'avvento della Repubblica dei Soviet ungheresi.

Kertész trovò rifugio a Vienna, dove si offrivano maggiori opportunità di sviluppo. Sotto gli auspici di Alexander Kolowrat, proprietario e mente direttiva della potente Sascha-Film, egli diresse con crescente successo 17 film di eccellente fattura: commedie come *Mrs. Tutti Frutti* (*Mademoiselle Boncœur*, 1920); melodrammi come *Die Lawine* (*La valanga*), 1923; spettacolari pellicole edificanti come *Sodom und Gomorra*, 1922; moderni musical (muti) come *Der goldene Schmetterling* (*Farfalla d'oro*), 1926. In buona parte di questi film, Kertész seppe delineare la profondità delle passioni umane, esplorando ulteriormente la sua ossessione favorita: la redenzione attraverso il sacrificio per amore. Al contempo, esplorò e assorbì anche i principi dell'espressionismo e del realismo sociale, con un particolare riguardo per gli aspetti visivi dell'arte, pur sviluppando uno stile assolutamente personale. Quando nell'estate del 1925 partì per Hollywood, nella sua produzione austriaca spiccavano autentici capolavori quali *Der junge Medardus* (1923), *Die Sklavenkönigin* (*Schiava regina*; 1924), *Das Spielzeug von Paris* (*Célimène, la poupée di Parigi*; 1925), e *Fiaker Nr. 13* (*Colette, ballerina dell'Opera*; 1925), tutti inclusi in questo programma delle Giornate.

Il periodo europeo di Michael Curtiz non va trascurato – non solo per lo straordinario valore intrinseco dei film, ma anche per ciò che essi significarono per il Curtiz americano. *Casablanca* (1942) è ciò che è grazie alla fascinazione di lunga data del suo regista per i temi del sacrificio e dell'espiazione. Ma anche *Captain Blood* (*Capitan Blood*; 1935) o *The Sea Wolf* (*Il lupo dei mari*; 1941) non sarebbero stati gli stessi senza *Wege des Schreckens* (1921). I tratti distintivi del migliore Curtiz americano, sia visivi che emozionali, sono già tutti presenti nei suoi film europei. Godiamoceli. – MIGUEL A. FIDALGO

“A good director must be able to stage the plot, must be able to convert the theme into action, and must be able to transform the action into thrills, so that the spectator will not lose for a moment the feeling that what he sees is not an optical illusion but the serious reality of life itself. The director must know all the subtleties of technique.” These are not the words of a French critic of the 1960s, but of a young Hungarian filmmaker, writing in 1916, when he had already been at the top of his country's film industry for 4 years. His name was Mihály Kertész, later to become famous as Michael Curtiz in America, a star director at Warners, making more than 100

pictures in Hollywood, before he died in 1962. Maybe because of this prominent later career, his impressive European output – 66 titles in just 13 years – has been neglected over the years. Though only a small sample, we hope that this programme of “Kertész before Curtiz” will begin to set the record straight.

Mihály Kertész was born Emmanuel Kaminer, in 1886 in a modest Budapest neighbourhood, one of innumerable Jewish families living in 19th-century Central Europe. He claimed to have run away from home to join a circus at 17. Later he attended the Royal Academy of Theatre and Art, and by 1911 was under contract with the National Theatre. His chance to enter the incipient film industry came when Projectograph, the first Hungarian film distributor, decided to go into production. Hired as an actor for *Ma és holnap* (*Today and Tomorrow*), the first Hungarian feature film, Kertész took over direction when the intended French director withdrew. In 1913 he went to Denmark to study the craft, and besides having a small acting role seems to have been assistant to August Blom on *Atlantis*. He returned with clear ideas about movie-making, which were reflected in the mounting success of his prolific work in Hungary.

The film industry developed fast in Hungary: by 1914 there were over 20 production companies and almost 300 cinemas; and Kertész was marked out as one of the most prominent creative figures. The First World War interrupted his feverish progress: he was twice wounded on the Eastern Front, although he continued to return to movies whenever possible. In 1916, the prohibition of films from countries on the other side of the conflict sent national production to unprecedented levels. In 1917 a total of 88 movies were shot in Hungary, doubling the number of the previous year; 10 of these were directed by Kertész himself. By this time he was General Manager of Phönix-Film, and had become the favourite of critics and audiences alike, as reflected in these typical press comments: of *Az ezüst kecske* (*The Silver Goat*, 1916): “The difficulty and complexity of the film even put Kertész himself to the test”; of *A farkas* (*The Wolf*, 1916): “We will have to dedicate a separate chapter to the director, but it will be the public, and maybe future generations, who will be aware of how much they will need to thank Kertész for this new success, which crowns all the previous ones”; of *A vörös Sámson* (*The Crimson Samson*, 1917): “It is very close to the ideal that all film-lovers had in mind.”

Kertész had an even better year in 1918, shooting the astonishing number of 14 titles – among them the outstanding *Tavaszi télben* (*Spring in Winter*), *Az ördög* (*The Devil*), and *A skorpió* (*The Scorpion*) – thanks to his indefatigable energy and the precise organization and technique which allowed him to shoot several films at once. But time had run out for him in Hungary. His ideal of “the technically and artistically perfect film” would no longer be possible in Budapest after the defeat of the Austro-Hungarian Empire and the subsequent soviet-oriented Republic of Councils.

Vienna was to be his refuge, and the place where he was best able to evolve. Under the auspices of Alexander Kolowrat, the owner and mastermind of the powerful Sascha-Film, Kertész shot 17 progressively excellent movies that ranged from comedies (*Mrs. Tutti Frutti*, 1920) to melodramas (*Die Lawine*, 1923) to moral spectacles (*Sodom und Gomorrha*, 1922) and modern (silent) musicals (*Der goldene Schmetterling*, 1926). In almost all of them he delineated the depths of human passions, further exploring his favourite obsession, redemption through sacrifice for love. In between he explored and absorbed the principles of Expressionism and Social Realism, particularly in terms of the visual aspects of art, and developed an increasingly pure personal style. When he left for Hollywood in the summer of 1925, his Austrian output had seen masterworks like *Der junge Medardus* (1923), *Die Sklavenkönigin* (1924), *Das Spielzeug von Paris* (1925), and *Fiaker Nr. 13* (1925), all of which are included in this *Giornate* programme.

The European period of Michael Curtiz should not be neglected – not only because it offers films that are outstanding in their own right, but for what those films meant for the American Curtiz. *Casablanca* (1942) is what it is because of its director’s long fascination with the themes of sacrifice and atonement. *Captain Blood* (1935) or *The Sea Wolf* (1941) could have not been the same without *Wege des Schreckens* (1921). Every touch that defines the American Curtiz at his best, whether visual or emotional, can be seen in his European films. Let’s enjoy them. – MIGUEL A. FIDALGO



Fiaker Nr. 13, 1926. (EYE Film Instituut Nederland)

**A TOLONC (The Undesirable)** [Il vagabondo] (Proja, HU 1915)  
*Regia/dir:* Mihály Kertész [Michael Curtiz]; *prod:* Jenő Janovics;  
*scen:* Jenő Janovics, Tamás Emőd, *dalla pièce/from the play* "A Tolonc"  
(1876) *di/by* Ede Tóth; *f./ph:* László Fekete; *cast:* Lili Berky (Liszka Angyel), Mihály Várkonyi (Miklós), Mari Jászai (Sára Ördög), István Szentgyörgyi (Mrawcsák), Gyula Nagy (Fridolin Kontra), Mariska Simon (sua moglie/*His wife*), Andor Szakács (Pál Angyal), Elemér Hetényi (rappresentante lavorator/*Work representative*), Alajos Mészáros (un signore/*A gentleman*), Katalin Berky (sua moglie/*His wife*), Zoltán Gálósi (Ábris, un domestico/*a servant*), Endre Kertész (Lórinz, un giovane ebreo/*a young Jew*), Fülöp Erdős (rappresentante lavorator/*Work representative*), Adorján Nagy (poliziotto/*Policeman*), Mihály Fekete (governatore/*Warden*), József Berky (notaio/*Notary*); *riprese/filmed:* 6.1914-15.7.1914; *première:* 15.2.1915; *data uscita/released:* 25.2.1915 (Wien), 1.3.1915 (Budapest), 5.2.1915 (Kolozsvár); 35mm, 1400 m., 67' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.  
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Restauro effettuato dall'EYE nel 2009, da un nitrato originale del Magyar Nemzeti Filmarchívum / *Restoration work print, 2009, from an original nitrate print held by the Hungarian National Film Archive, Budapest.*

Delimitata a oriente e meridione dalla catena montuosa dei Carpazi, la Transilvania è una regione multi-etnica ricca di tradizioni popolari. Il capoluogo Kolozsvár (oggi Cluj Napoca), dominato per secoli dagli ungheresi e sito in posizione strategica al centro della regione, prosperò lungo tutto l'arco del diciannovesimo secolo e raggiunse il massimo sviluppo nel primo decennio del ventesimo. Il trentenne Jenő Janovics vi giunse nel 1905, per assumere la direzione del Nemzeti Színház (Teatro nazionale) e iniziare una carriera di regista teatrale d'avanguardia. Questi primi anni coincidevano con gli albori e lo sviluppo dell'industria cinematografica ungherese, e Janovics, attratto dalla nuova forma d'arte, decise di cimentarvisi, considerandola una naturale evoluzione del teatro. Egli pensò di poter conquistare il mercato dedicandosi a soggetti e ambientazioni locali; diede perciò la preferenza ai classici del teatro ungherese, pur senza trascurare gli adattamenti di celebri autori stranieri prediletti dalle produzioni cinematografiche ungheresi dell'epoca.

Per il suo primo film, *Sárga csikó* (Il puledro giallo, 1913), basato su un dramma popolare di ambientazione rurale, Janovics ottenne un finanziamento dal produttore francese Pathé. Si trattò del primo film ungherese a fruire con successo di una vasta distribuzione internazionale, con 137 copie distribuite in paesi remoti come il Giappone. La morte accidentale (per annegamento) dell'attrice Erszi Imre scoraggiò tuttavia la Pathé dal finanziare future produzioni. Di conseguenza, da allora Janovics divenne organizzatore e produttore dei propri film; a tale scopo, nel 1914 allestì lo studio Proja in un magazzino accanto al Nemzeti Színház, e strinse un accordo di

distribuzione per i propri titoli con un'altra nuova società, Kino-Riport. Ansioso di dirigere i propri film, ma senza idee chiare su come si dovesse fare, Janovics ingaggiò Mihály Kertész [Curtiz]: l'ambiziosa sfida e l'opportunità di far carriera corrispondevano perfettamente ai desideri del giovane cineasta.

Nella primavera del 1914 Curtiz giunse così a Kolosvár, dove Janovics lo attendeva con una compagnia di attori riservata a lui e alcuni impianti, limitati ma pratici. Gli interni si dovevano girare all'aperto, nel cortile del teatro; il cortile era stato dotato di un soffitto di vetro, ma il vento costituiva un rischio e le condizioni del tempo limitavano di solito all'estate la possibilità di girare. Per le scene in esterno, Janovics poteva offrire a Kertész non solo gli spettacolari paesaggi della regione, ma anche le strade e le case di Kolozsvár e dei dintorni, dove non mancavano gli scenari singolari e suggestivi. Per Curtiz queste non erano proprio le condizioni di lavoro ottimali ma, come spesso sarebbe avvenuto nel corso della sua carriera, le difficoltà stimolarono il suo istinto creativo. Le sceneggiature vennero scritte in gran parte dallo stesso Janovics, che grazie all'esperienza teatrale era in grado di strutturare adeguatamente il materiale. Curtiz avrebbe realizzato tre film per Proja, girandoli consecutivamente e preparandoli insieme, con una prassi che sarebbe divenuta usuale nel suo periodo europeo. Non si trattava solo di evitare le spese superflue e sfruttare al massimo le condizioni meteorologiche favorevoli; era anche un'interessante metodologia di lavoro, che richiedeva l'intervento di una mente di grandi capacità tecniche e organizzative.

Il primo film realizzato da Curtiz per Proja, *A kölcsönkért csecsemők* (I bambini presi a prestito), fu una commedia farsesca su sceneggiatura originale di Janovics, ispirata a un articolo di un giornale americano. Il secondo fu *A tolonc*, tratto dal capolavoro postumo dello scrittore Ede Tóth (1844-1876). Janovics scrisse la sceneggiatura anche per questo dramma popolare, curando la produzione con il bilancio più cospicuo che poté permettersi: un folto numero di comparse, riprese in esterni in varie località, costumi costosi e attrici e attori tra i più celebri dell'epoca. Tra questi figurava Mari Jászai (1850-1928), la *grande dame* del teatro ungherese, oltre al giovane e promettente Mihály Várkonyi (che in seguito avrebbe preso il nome di Victor Varconi, 1891-1976), con cui Curtiz avrebbe collaborato assai spesso, trasformandolo praticamente nel proprio alter ego davanti alla cinepresa. Un incidente non gravissimo avvenuto durante le riprese del film sarebbe stato ricordato come il primo episodio di una "serie nera" associata, forse ingiustamente, al nome di Curtiz: Mari Jászai si fratturò una costola girando una scena in cui avrebbe dovuto fermare un carro e accusò il regista di aver dato inizio alla ripresa prima del previsto. È vero che in molti paesi gli esordi del cinema furono segnati da numerosissimi incidenti ben più gravi di questo – lo stesso Janovics fu giudicato responsabile della morte di Erszi Imre – ma quest'immagine in qualche modo "cruel" di Curtiz riflette non tanto le infondate e semplicistiche accuse di sadismo che gli sarebbero state rivolte in anni successivi, quanto l'intensità dell'impegno con cui egli si sforzava di ottenere la perfezione e il realismo. Queste due qualità

spiccano particolarmente in *A tolonc*, film davvero commovente e girato con ritmo ed eleganza, anche se non mancano le tracce di una teatralità antiquata e un po' istrionica. – MIGUEL A. FIDALGO

*Transylvania, bounded on the East and South by the Carpathian Mountains, is a multi-ethnic region, rich in folk traditions. Hungarian-dominated for centuries, its capital Kolozsvár (today Cluj Napoca), located strategically in the centre of the region, flourished throughout the 19th century, to reach its zenith during the first decade of the 20th. The 30-year-old Jenő Janovics arrived there in 1905, to become director of the Nemzeti Színház (National Theatre) and a progressive stage director. These first years coincided with the beginnings and growth of the Hungarian film industry, and Janovics, attracted by the new art form, decided to try his hand at it, as a logical evolution from the theatre. He planned to conquer the market by concentrating on local subject matter and settings. Consequently he showed a preference for classic Hungarian plays, while not completely abandoning the literary adaptations of celebrated foreign authors favoured by Hungarian film productions of the period.*

*For his first film, Sárga csikó (The Yellow Colt, 1913), based on a popular rural drama, Janovics obtained financing from the French producer Pathé. This proved to be the first Hungarian movie to achieve successful international distribution, with 137 copies, shown in countries as distant as Japan. However, the accidental death by drowning of the actress Erszi Imre during the shooting discouraged Pathé from financing future productions. Consequently, for the future Janovics became organizer and producer of his own movies. To that purpose, in 1914 he constructed the Proja studio, in a warehouse beside the Nemzeti Színház, and formed a distribution agreement for his titles with another new company, Kino-Riport. Keen to become the director of his own films but not knowing how, Janovics hired Mihály Kertész [Curtiz]: the ambitious challenge and the opportunity to advance his career were totally in line with the young filmmaker's wishes.*

*Thus it was that in the spring of 1914 Curtiz arrived in Kolosvár, where Janovics was waiting with a dedicated team of actors and a few limited though practical facilities. Interior scenes had to be shot outdoors, in the courtyard of the theatre. The roof of the courtyard was covered with glass, but wind was a hazard and the weather generally limited filming to the summer months. For location scenes Janovics could offer Kertész not only the region's spectacular landscapes, but also the streets and houses of Kolozsvár and its surroundings, which provided unexpected and arresting settings. For Curtiz these were truly not the best working conditions, but, as would happen on a multitude of occasions in his career, difficulties stimulated his creativity. For the most part the scripts were written by Janovics himself, whose theatrical expertise allowed him to structure the material adequately. Curtiz was to make three films for Proja, shot in sequence and prepared together, a practice that would be common during his European period. This was not just a matter of saving needless expense and maximizing use*

*of favourable weather, but proved an interesting work methodology, demanding an exceptionally organized and capable mind.*

*Curtiz's first film for Proja, A kölcsönkért csecsemők (The Borrowed Babies), was a burlesque comedy from an original script by Janovics, inspired by an item in an American newspaper. The second was A tolonc (The Undesirable), based on the posthumous masterpiece of writer Ede Tóth (1844-1876). Janovics also wrote the script of this popular drama, and produced the movie with as large a budget as he could afford, including a good number of extras, sets in varied locations, a costly wardrobe, and some of the best-known actors and actresses of the moment. Among them was Mari Jászai (1850-1928), the grande dame of the Hungarian stage, and the promising young Mihály Várkonyi (later Victor Varconi, 1891-1976), with whom Curtiz would work profusely, practically turning him into his alter ego in front of the camera. A minor incident during the shooting of this film would be remembered as the first on a "black list" of accidents associated, maybe somewhat unjustly, with Curtiz's name: Jászai broke a rib filming a scene in which she had to stop a wagon, and blamed the director for starting the action before the expected moment. It is true that the first steps of the cinema in many countries were full of incidents much more serious than this – Janovics himself was found culpable for the death of Erszi Imre – but this somewhat "fierce" portrait of Curtiz suggests, rather than the later groundless and simplistic charges of sadism that he would attract in later years, the limits to which he would go to in his dedication and efforts to achieve perfection and realism. These two qualities stand above the rest in A tolonc, a genuinely moving film shot with grace and rhythm, even when affected by some old-fashioned histrionics. – MIGUEL A. FIDALGO*

**AZ UTOLSÓ HAJNAL (Het leven een spel)** [L'ultima alba/The Last Dawn] (Phönix-Film, HU 1917)

*Regia/dir., prod: Mihály Kertész [Michael Kertész]; scen: László Vajda, Iván Siklósi, dal romanzo di/from the novel by Alfred Deutsch-German; f./ph: József Bécsi; cast: Leopold Kramer (Harry Kernett), Erzsébet Marton (Mary; principessa/Princess Halasdane), Jenő Balassa (Lord Harding), Klára Lotto (sua figlia/his daughter Hella), Andor Kados (colonnello/Colonel Douglas), Kálmán Ujj (Edward / Hyttara Sahib); riprese/filmed: 7.1917-8.1917; première: 21.8.1917 (Budapest); data uscita/released: 1.10.1917 (Budapest); 35mm, 1470 m., c.71' (18 fps), col. (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam. Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Copia restaurata e stampata nel 2009, ricostruzione effettuata usando frammenti di un nitrato originale conservato dal Filmarchiv Austria. / Restored and printed 2009, reconstructed using fragments from an original nitrate print held by Filmarchiv Austria, Wien.

Nel corso del 1917 la Grande guerra produsse grandi trasformazioni all'interno e all'esterno dell'Ungheria. In marzo la rivoluzione operaia

tanto temuta dai conservatori europei trionfò a Pietrogrado, costringendo lo zar Nicola II ad abdicare e la Russia ad abbandonare il conflitto. Gli Stati Uniti, il cui potenziale umano e militare era ancora intatto, dichiararono guerra agli Imperi centrali, minacciando di spostare definitivamente gli equilibri del conflitto a sfavore degli interessi ungheresi. Paradossalmente, l'entrata in guerra del gigante nordamericano rafforzò la produzione cinematografica ungherese, poiché la proiezione di film americani venne vietata. Questa congiuntura propizia per il cinema nazionale fu colta al volo dalla casa di produzione e distribuzione Projectograph, che il 6 aprile 1917 – lo stesso giorno in cui gli Stati Uniti entrarono in guerra – fondò una filiale, la Phönix-Film, per realizzare opere di levatura internazionale dal punto di vista artistico e professionale, valendosi di cospicui bilanci che permettessero la distribuzione al di là dei confini dell'Impero. Kertész fu nominato direttore generale, con una completa autonomia sugli aspetti artistici di tutte le produzioni: proprio il salto di qualità cui egli aspirava. Nel giro di due anni, con l'appoggio incondizionato di media e critici che seguivano il suo lavoro di regista con entusiasmo e partecipazione, l'instancabile Kertész diresse in totale 19 film, tutti di eccellente fattura, riscuotendo un lusinghiero successo di critica. Quando non girava era intento a progettare nuove produzioni oppure a trattare l'acquisto di proprietà intellettuali: divenne così uno dei principali artefici della breve età dell'oro del cinema muto ungherese – e insieme della propria ascesa artistica.

Sempre nell'aprile del 1917, Sándor [Alexander] Korda e Miklós Pasztory acquistarono la società Corvin da Jenő Janovics, che l'aveva fondata l'anno precedente dopo aver rescisso l'accordo di distribuzione tra Proja e Projectograph. Korda, che fino a quel momento aveva unito alla produzione di film la direzione della rivista cinematografica *Mozihét* (La settimana del cinema), varò una serie di produzioni che si ponevano obiettivi analoghi a quelli di Phönix, ma a partire da una filosofia cinematografica completamente opposta a quella di Kertész. Per Kertész era fondamentale accedere al pubblico più vasto possibile, sfruttando una varietà di generi e di miglioramenti tecnici; il cinema di Korda mirava invece a particolari classi sociali, e vi prevalevano i film "letterari". Benché personalmente fossero buoni amici, Korda e Kertész non concordavano professionalmente su alcun progetto – tranne qualche caso sporadico durante l'esilio a Vienna – e le loro carriere cinematografiche procedettero su binari sempre più divergenti.

I loro film più recenti vennero comunque proiettate insieme nelle sale di Budapest per una settimana, alla fine di agosto, allorché Corvin e Phönix decisero di presentare alla stampa le produzioni che avevano realizzato per la stagione 1917-1918. Il 21 e 22 agosto, alla presenza di mille spettatori, la Phönix proiettò al Royal Apollo quattro diversi film di Kertész, che riscossero favore e ammirazione generali. Erano il dramma *A kuruzsló* (Il ciarlatano), basato su un lavoro teatrale di Imre Földes, tanto caro a Kertész da spingerlo a trarne altri due film – *Namenlos* (1923) in Austria, e *Alias the Doctor* (1931) a Hollywood; la commedia romantica *A senki fia* (Signor Nessuno); il

dramma poliziesco *A szentjóni erdő titka* (Il segreto della foresta di san Giobbe); e l'esotico *Az utolsó hajnal* (L'ultima alba).

Tratto da un romanzo di Alfred Deutsch-Germain (1876-1941), scrittore che si sarebbe poi dato alla regia cinematografica, *Az utolsó hajnal* contiene numerosi motivi ed elementi allora popolari in Ungheria. Tormentato dai debiti e dalle delusioni amorose, Harry, ultimo erede dei Kernett, "famiglia abituata solo a vivere nel lusso e a morire con nobiltà", viene salvato dal suicidio da Lord Harding, che gli restituisce la voglia di vivere e lo assume in qualità di segretario personale. Harry assiste alla storia d'amore tra Edward, suo vecchio compagno di università, e Hella, una delle figlie di Harding, ma anche alla rovina finanziaria dello stesso Harding, che ha sperperato il patrimonio dell'altra figlia Mary, e deve restituire a tutti i costi il denaro entro un anno. Per non costringere Hella a sposare un ricco colonnello all'unico scopo di salvare il padre, Harry si offre di stipulare un'adeguata assicurazione sulla propria vita e quindi morire al momento opportuno. Si reca poi in India, ove si innamora di un'affascinante principessa – la quale altri non è che Mary travestita e perfettamente informata dei piani suicidi di Harry. All'ultimo momento Harding confessa i propri misfatti alla figlia, e questa non solo lo perdona ma decide di sposare Harry. In tal modo il lieto fine corona una trama che utilizza il suicidio come motivo ricorrente oltre che come unica via d'uscita – in una prospettiva assai frequente a quell'epoca – e riflette anche temi come il cambio di identità, il tormento amoroso, il sacrificio e l'espiazione, che sarebbero rimasti elementi fondamentali del cinema di Kertész. *Az utolsó hajnal*, da cui traspare la predilezione del regista per il montaggio a catena dei volti come tecnica per costruire la tensione delle scene, fu accolto con entusiasmo grazie al robusto e trascinante impianto narrativo, nonostante alcuni aspetti convenzionali e l'età palesemente poco adatta del protagonista, il quarantottenne attore ceco Leopold Kramer. – MIGUEL A. FIDALGO

*Throughout 1917 the Great War brought changes within and outside Hungary. In March the workers' revolution so feared by the European conservatives succeeded in Petrograd, forcing Tsar Nicholas II to abdicate and Russia to abandon the conflict. The United States, with all its weapons and human potential untouched, declared war on the Central Powers, threatening definitively to balance the scales against Hungarian interests. Paradoxically, the entry of the North American giant into the war served to strengthen Hungarian film production, since the showing of American films was now banned. This happy moment for the national cinema was seized upon by the producer-distributor Projectograph for the creation – on 6 April 1917, the day the USA entered the war – of its subsidiary Phönix-Film, which aspired to an international professional and artistic level, using large budgets to ensure distribution beyond the borders of the Empire. Kertész was appointed General Manager with absolute autonomy over artistic aspects of all productions – the quantum leap which he had been seeking. In two years, with the unconditional support of the media and critics, who were especially responsive and excited by his work*

as director, Kertész tirelessly directed a total of 19 films, of excellent craftsmanship and critical success. When not shooting, he was planning new productions or negotiating the purchase of intellectual properties, a central figure in shaping the brief Golden Age of silent films in Hungary – and with it his own.

Also in April 1917, Sándor [Alexander] Korda and Miklós Pasztory bought the Corvin company from Jenő Janovics, who had created it the year before, after dissolving Proja's distribution agreement with Projectograph. Korda, who until then had combined film production with management of the cinema magazine *Mozihét* (Film Week), launched a series of productions with an eye to the same goals as Phönix, though with a film philosophy completely opposed to that of Kertész. For Kertész, the priority was access to as wide an audience as possible, through a variety of genres and technical improvements; Korda's cinema was aimed at particular social classes, and the "literary" films prevailed. Though good friends personally, Korda and Kertész did not coincide professionally on any project – except tangentially in their exile in Vienna – and their film careers diverged greatly.

Their newest films appeared together however for a week in late August, in theatres in Budapest, as Corvin and Phönix decided to screen for the press their productions for the 1917-1918 season. On the 21st and 22nd, at the Royal Apollo, before a thousand guests, Phönix showed a diverse quartet of films directed by Kertész that were universally liked and admired. They were the drama *A kuruzsló* (The Charlatan), from a play by Imre Földes that interested him enough to shoot it two more times – as *Namenlos* (1923) in Austria, and as *Alias the Doctor* (1931) in Hollywood; the romantic comedy *A senki fia* (Mister Nobody); the police melodrama *A szentjóni erdő titka* (The Secret of St. Job's Forest); and the exotic *Az utolsó hajnal* (The Last Dawn).

Based on a novel by Alfred Deutsch-Germain (1876-1941), a writer who subsequently made the leap to film direction, *Az utolsó hajnal* incorporated a number of elements and themes popular in Hungary at that time. Tortured by debts and betrayed loves, Harry, the last heir of the Kernetts, "a family only prepared to live well and die beautifully", is saved from suicide by Lord Harding, who gives him back his will to live and makes him his personal secretary. He witnesses the love of Edward, an old university friend, for Hella, one of Harding's daughters, as well the bankruptcy of Harding himself, who has embezzled the fortune of his other daughter, Mary, and must restore the money by any means within one year. Harry, to prevent Hella marrying a rich colonel to save her father, offers to have his life insured for the necessary amount, and then to die at the opportune moment. He travels to India, where he falls in love with a captivating princess – who is none other than the eccentric Mary, disguised and aware of Harry's plan to die. At the last moment Harding confesses his crime to his daughter, who not only excuses him but decides to marry Harry. Thus a happy end is negotiated for a plot that uses suicide as a recurrent motive and the only escape route – a frequent topic at that time – as well as the themes of impersonation, romantic torment, sacrifice

and atonement, which were to remain capital themes in Kertész's cinema. *Az utolsó hajnal*, which shows its director's predilection for building the tension of a scene by composing and chain-editing faces, was received enthusiastically, thanks to its strong narrative drive, and despite some conventional elements and the inappropriate age of its main protagonist, the Czech Leopold Kramer, then 48.

MIGUEL A. FIDALGO

**JÖN AZ ÖCSÉM** [Il cadetto Jön / My Brother Is Coming] (HU 1919)  
*Regia/dir:* Mihály Kertész [Michael Curtiz]; *scen:* Iván Siklósi, *dalla poesia/*from the poem "Jön az öcsém" (1919) *di/by* Antal Farkas; *cast:* Oszkár Beregi (il fratello/The Brother), József Kürthy (l'uomo/The Man), Ilonka Kovács [Lucy Doraine] (la donna/the Woman), Ferkó Szécsi (il bambino/The Child); *riprese/filmed:* 3.1919; *data uscita/*released: 3.4.1919 (Budapest); 35mm, 235 m., 11' (18 fps); *fonte copia/*print source: Magyar Nemzeti Filmarchívum / Hungarian National Film Archive, Budapest.

Didascalie in ungherese / Hungarian intertitles.

Il 21 marzo 1919 Béla Kun prese il potere e fece dell'Ungheria la seconda repubblica comunista nella storia del mondo. La nazione magiara dal nobile e fiero passato, vastissimo regno retto da un monarca austriaco, si trasformò così in un rigido e brutale regime filosovietico fondato sul collettivismo. La "Repubblica dei Consigli" si protrasse per 133 oscuri giorni; alla sua caduta, quasi tutti i cineasti che avevano innalzato il cinema ungherese a vette inconcepibili appena sette anni prima – quando Kertész aveva realizzato *Ma és holnap* (Oggi e domani), considerato la prima opera della cinematografia magiara – si erano rifugiati in esilio o si erano ridotti a meri ingranaggi del successivo ordine politico. Molti, tra cui Korda e Béla Lugosi, furono costretti a emigrare per la loro entusiastica adesione alla linea culturale di Kun, che li aveva portati ad accettare ruoli ufficiali nel nuovo apparato di potere.

Il nuovo Stato comunista impose la nazionalizzazione sia della produzione che delle sale di proiezione, esigendo un cinema dotato di "una direzione unica e comune". Kertész rimase insensibile ai tumulti esplosi nelle prime settimane, adeguandosi completamente alle idee propagandistiche del nuovo regime. Un'inflessibile applicazione delle teorie bolsceviche condusse ad abbandonare tutti i film che non rientrassero nell'ideologia populistica propugnata dai comunisti, e tutte le riviste cinematografiche vennero costrette a cessare le pubblicazioni. Attratto con le lusinghe nel meccanismo del sistema, Kertész fu nominato membro dell'organismo preposto all'esame degli attori. In breve gli fu affidata la realizzazione di *Jon az öcsém*, cortometraggio dall'intransigente taglio ideologico comunista che adattava per lo schermo un'incendiaria poesia propagandistica di Antal Farkas, apparsa sul numero del 26 marzo della rivista *Népszava* (La voce del popolo). Le riprese furono portate a termine con grande rapidità nel giro di alcuni giorni, con razionale economia di mezzi ma anche con tutti gli elementi necessari per un obiettivo così ambizioso.

Oszkár Beregi e József Kürthy, con cui Kertész aveva già collaborato in precedenza, interpretano i due fratelli su cui si impernia la trama, mentre la moglie del regista, Ilonka (la futura Lucy Doraine, che fino a questo momento aveva già partecipato discretamente ai film del marito) è la moglie dell'operaio che assiste al trionfale ritorno del cognato rivoluzionario.

*Jön az öcsém* è un esempio affascinante delle possibilità didattiche del cinema e della rapidità con cui i nuovi regimi totalitari le hanno scoperte e individuate. Il soggetto, semplice e lineare, narra una vicenda non lontana dalla parabola personale di Bela Kun: vediamo l'eroe, ferito al fronte e catturato dal nemico, apprendere in prigionia la realtà del proletariato che gli consente, dopo la fuga, di incitare le masse e guidare la rivoluzione. La famiglia che lo attende viene ricompensata con il passaggio dall'umile casetta in cui vive all'inizio, alla lussuosa dimora dalle cui finestre, alla fine, assiste al trionfale corteo proletario. L'intento politico e propagandistico del film è innegabile, e Kertész lo sottolinea senza mezzi termini, con ripetute didascalie che riproducono il testo della poesia: "Odi la sua voce? È come il tuono! / Guardalo negli occhi scintillanti di furore! / Guarda, il suo braccio smuove le rocce - / E questa forza è stata ferita e calpestata?" Articolato su 26 inquadrature e 10 didascalie, il film si distingue per la semplicità e l'economia della messa in scena (inevitabile conseguenza della rapidità con cui fu realizzato) e ricorre a inquadrature fisse di marcata valenza iconografica: *silhouette* che si stagliano contro un cielo puro e luminoso, bandiere al vento, linee diagonali che indicano la direzione in cui si muove l'inquadratura e un'intensa volontà di coinvolgere lo spettatore nel messaggio. L'efficacia propagandistica dell'opera è indiscutibile, così come la perizia con cui Kertész coglie l'obiettivo desiderato.

*Jön az öcsém* uscì il 3 aprile, appena due settimane dopo la presa di potere da parte dei bolscevichi. In seguito, a Kertész fu affidata la supervisione dei cinegiornali dedicati ai cortei del Primo maggio, ed egli partecipò inoltre a programmi propagandistici. Il regime comunista iniziò tuttavia a disintegrarsi prima ancora di essersi saldamente insediato: il 1° agosto Bela Kun dovette fuggire e il 6 agosto truppe romene occuparono Budapest. A novembre i reparti romeni erano stati sostituiti dall'esercito nazionale guidato dal reazionario Miklós Horthy, che fu nominato reggente nel 1920 e sarebbe stato poi alleato di Hitler. Kertész non assistette però a questi drammatici sviluppi: radicalmente estraneo all'ideologia comunista e spinto da una forte ambizione artistica e personale, accettò senza esitazioni l'offerta di Alexander Kolowrat, proprietario della Sascha-Film, e insieme a Ilonka e alla figlia di lei, Katalin, lasciò repentinamente il proprio paese per stabilirsi a Vienna e iniziare una nuova vita. Non sarebbe più tornato.

MIGUEL A. FIDALGO

*On 21 March 1919 Béla Kun seized power, to transform Hungary into the world's second communist republic. The once-proud Magyar nation, a huge kingdom ruled by an Austrian monarch, was transformed to a strict and brutal pro-Soviet regime based on collectivism. This*

*"Republic of Councils" lasted 133 dark days. When it ended, virtually every one of the filmmakers who had raised Hungarian cinema to a level unthinkable only seven years before – when Kertész had released *Ma és holnap* (Today and Tomorrow), regarded as the first movie of its history – had gone into exile or been reduced to a mere cog in the subsequent political order. Many – including Korda and Béla Lugosi – were obliged to emigrate since they had enthusiastically embraced Kun's cultural guidelines and accepted official roles in the new power apparatus.*

*The new communist state forced the nationalization of production and exhibition, demanding a cinema with "a unique and common direction". Kertész remained oblivious to the turmoil that erupted in the early weeks, while conforming unflinchingly to the propaganda ideas of the new regime. Strictly applying Bolshevik theories, films whose themes were not consistent with their populist ideas were cancelled, and all film magazines were closed down. Lured into the gears of the system, Kertész was appointed member of the Actors' Examiner Jury. Soon he was at the reins of *Jön az öcsém*, a short film of uncompromising communist ideology which adapted an incendiary propaganda poem by Antal Farkas which had appeared in the March 26th issue of the journal *Népszava* (People's Voice). The filming was completed very quickly, within days, with a rational economy of means, but also with everything necessary for so great a goal. Oszkár Beregi and József Kürthy, with whom he had previously collaborated, played the two brothers of the story, while Kertész's own wife Ilonka (the future Lucy Doraine, who had till now had a discreet involvement in his films) was the worker's wife who witnesses the triumphant return of her revolutionary brother-in-law.*

*Jön az öcsém* is a fascinating example of the didactic possibilities of cinema and how swiftly the new totalitarian regimes discovered them. The simple script relates a story not far removed from Kun's own, showing the hero wounded at the battlefield, taken prisoner, and learning in prison the proletarian reality that allows him, once escaped, to return to harangue the masses and lead the revolution. His waiting family is rewarded with the rise from the modest house they inhabit at the beginning of the story to the luxurious mansion at the end, from whose windows they watch the triumphant proletarian parade. The political and propaganda intent of the film is undeniable, and Kertész emphasizes it without subtlety, using a profusion of intertitles for the text of the poem: "Do you hear his voice? Like thunder! / See his eyes glittering with rage! / Look, his arm moves rocks - / And this strength was trampled and injured?" Built on 26 shots and 10 intertitles, the simplicity and economy of its staging (an inevitable consequence of the speed with which it was filmed) makes use of static shots of heightened iconography: *silhouettes* against a bright and pristine sky, with waving flags, diagonal lines that depict the direction of movement of the shot, and a very strong intent to engage the viewer in the message. Its propaganda effectiveness is undeniable, as well as Kertész's skill in fulfilling the required objective.

*Jön az öcsém* was released on April 3rd, barely two weeks after

*the Bolshevik seizure of power. After that Kertész supervised the newsreels of the May Day parades, and participated in propaganda programs. But the communist regime began to disintegrate even before it was established. On 1 August Kun fled, and on 6 August Romanian troops occupied Budapest. By November the Romanians had been replaced by the National Army under the rightist Miklós Horthy, who was declared regent in 1920 and would subsequently be the ally of Hitler. None of this was witnessed by Kertész. Completely alien to the communist ideology, personally and artistically ambitious, he had not hesitated to accept the offer of Alexander Kolowrat, owner of Sascha-Film, and, with Ilonka and her daughter Katalin, left his homeland overnight for Vienna and a new life. He never returned.*

MIGUEL A. FIDALGO

### **DER JUNGE MEDARDUS** (Sascha-Filmindustrie AG, AT, 1923)

*Regia/dir:* Michael Kertesz [Michael Curtiz]; *prod:* Alexander Kolowrat; *scen:* László Vajda, Arthur Schnitzler, *dalla pièce/*from the play “Der junge Medardus” (1910) *di/by* Arthur Schnitzler; *f./ph:* Gustav Ucicky, Eduard von Borsody; *scg./des:* Artur Berger, Julius von Borsody; *cast:* Mihály Várkonyi (Medardus Klähr), Anny Hornik (Agathe Klähr), Maria Hegyesi (Frau Klähr), Egon von Jordan (Etzel), Mary Stone (Anna), Franz Glawatsch (Berger), Julius Szöregy (Eschenbacher), Josef König (Wachshuber), Ludwig Rethey (Duc de Valois), Agnes d’Ester (Hélène de Valois), Carl Lamac (François de Valois), Ferdinand Onno (Marquis Albert de Valois), Mihail Xantho (Napoleon Bonaparte); *riprese/filmed:* 1.1923-5.1923; *première:* 29.8.1923 (Wien); *data uscita/*released: 5.10.1923 (Wien); 35mm, 2010 m., 79' (22 fps); *fonte copia/*print source: Filmarchiv Austria, Wien.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Lento a darsi un’organizzazione stabile e definitiva, il cinema austriaco entrò in un’età d’oro nel 1919, con l’arrivo a Vienna di esuli provenienti da ogni parte del dissolto impero. Kertész giunse su invito personale del conte Alexander “Sascha” Kolowrat (1886-1927), un personaggio non meno visionario, appassionato e viscerale dello stesso Kertész. Nato a New York da un ricco aristocratico boemo e dalla figlia di un magnate del tabacco, affascinato dalla tecnologia, Kolowrat fondò il suo primo studio nel 1910 in Boemia. Nel 1918 la sua Sascha-Filmindustrie AG era divenuta la maggiore impresa cinematografica austriaca, impegnata sia nella produzione che nella distribuzione e provvista anche di estese connessioni internazionali, tra cui sarebbero presto rientrati anche i diritti esclusivi di distribuzione dei film Paramount in gran parte d’Europa.

Kertész allacciò immediatamente un saldo rapporto con Kolowrat e si adattò subito al nuovo ambiente, grazie alla presenza di molti vecchi colleghi di Budapest nonché all’impegno e all’autonomia del suo produttore, che riuscivano ad agevolare qualsiasi produzione: Mihály Kertész divenne ora Michael Kertesz. Al primo film da lui girato per Kolowrat, *Die Dame mit dem schwarzen Handschuh* (La signora dal guanto nero, 1919), fecero seguito altre otto pellicole di interesse

e qualità sempre più elevati, prima che lo spettacolare *Sodom und Gomorrah* (1922) gli garantisse reputazione internazionale.

Kertész vagliò numerosi progetti prima di scegliere, come sua opera successiva, *Der junge Medardus* (Il giovane Medardo), tragedia basata sul monumentale lavoro teatrale scritto nel 1910 da Arthur Schnitzler, che Kolowrat desiderava adattare per il cinema sin dal 1919. Autore relativamente prolifico di drammi, romanzi e racconti, il viennese Schnitzler era amico e discepolo di Freud, e le trame e i personaggi da lui ideati rivelano un profondo interesse per la psicologia e la linea sottile che separa l’illusione dalla realtà – tema affine ai gusti artistici dello stesso Kertész. Il primo problema dell’adattamento era quello di ridurre un testo teatrale di cinque ore a una lunghezza accettabile per un film. In quest’ardua impresa il sessantenne autore, solitario, introverso e privo di esperienza cinematografica, ricevette l’aiuto di un altro esule ungherese, László Vajda.

Le riprese iniziarono a Vienna nei primi mesi del 1923. Gli enormi set, progettati da Artur Berger e Julius von Borsody per ricreare l’aspetto della città all’inizio del diciannovesimo secolo, furono allestiti a Laärberg, dove erano stati girati gli esterni di *Sodom und Gomorrah* mentre altre riprese in esterni furono realizzate presso i palazzi di Schönbrunn e Wagram. Dato il costo elevatissimo – oltre tre miliardi di corone – il film costituì una decisione azzardata in un momento critico per la produzione austriaca.

Ambientata nella Vienna occupata dalle armate napoleoniche fra l’aprile e l’ottobre del 1809, la vicenda si impernia sulla tormentata figura di Medardus Klähr, studente viennese il cui padre è stato ucciso dai francesi nella battaglia di Austerlitz del 1805, lacerato dal contrasto fra la passione romantica per un’esule realista francese e l’odio per gli occupanti. Intorno a lui, come in una tragedia greca, si intreccia una serie di storie parallele, che incidono sul destino del protagonista ma anche su quello dell’Austria intera. Kertész affidò a due suoi compagni d’esilio – Mihály Várkonyi e l’aristocratica Agnes d’Ester (Esterhazy) – i ruoli del travagliato Medardus e della donna da lui amata.

A Kertész non sfugge che le azioni di Medardus si possono comprendere solo dal punto di vista della sua giovinezza. La ripugnanza del giovane verso tutto ciò che è francese, insieme all’inflessibilità dei realisti gallici, provocano il suicidio di sua sorella Agathe e dell’amante di lei, François. Medardus respinge dapprima Hélène, la sorella di François che ritiene responsabile della morte di Agathe, poi il suo sentimento si muta in un amore adolescenziale, ma alla fine sfocia nella gelosia e nell’assassinio. Egli si trasforma da patriota in amante, e da amante in inatteso salvatore di Napoleone. Várkonyi è più anziano del suo personaggio, ma ne esprime mirabilmente il dolore per la morte della sorella, nonché la nobiltà con cui affronta la morte davanti al plotone d’esecuzione. Medardus rappresenta però uno solo dei lati del triangolo di passioni che costituisce l’ossatura della trama; passioni ma non affetti, poiché la passione scaturisce da un complesso groviglio di sentimenti: in Medardus amore e incidentalmente dolore; in Hélène, inavvicinabile, ieratica e fredda, la lacerazione tra passione per il potere, doveri familiari, restaurazione a qualunque costo della

monarchia francese – e l'attrazione per il giovane viennese. Il terzo lato del triangolo è Napoleone stesso, grave, implacabile, appassionato anche lui dietro lo schermo di un ferreo controllo, ma mai ritratto come uno spietato tiranno. Questo singolare triangolo si evolve con un certo fatalismo, sullo sfondo del Destino, come in alcuni altri film austriaci di Kertész.

Un altro elemento cruciale del fato dei personaggi è l'orgoglio, che precipita direttamente nella tragedia sia i Klähr che i Valois. Agathe e François scelgono la morte perché l'orgoglio delle rispettive famiglie rende impossibile il loro amore. Hélène, spinta dalla cecità (in tutti i sensi) del padre, sacrifica il legame con Medardus sull'altare dell'orgoglio di famiglia, allorché la morte del fratello la costringe a sposare il cugino Albert. Medardus, ferito nell'orgoglio dal presunto tradimento di Hélène, preferisce infine la morte alla grazia che riceve da Napoleone in persona, poiché nel proprio giovanile idealismo non riesce ad accettare nulla che consideri ingiusto. La stessa guerra tra Austria e Francia, al pari di tante altre guerre, è causata da questioni di orgoglio.

In nessuna delle sue opere precedenti Kertész aveva dimostrato un rigore tanto misurato e poetico. Egli muove la cinepresa con parsimonia, distanziandosi generalmente dal dramma e rispettando il dipanarsi del gioco teatrale; il ritmo è più lento del consueto, ma non faticoso. L'azione è rallentata dall'eccessivo numero di didascalie, indispensabili comunque per puntualizzare pensieri o azioni particolari, oppure per spiegare le reazioni dei personaggi; ciò che conta è l'azione interiore. Di conseguenza, le scene di battaglia sono girate ricorrendo a inquadrature fisse, mentre movimento e azione si limitano alla messa in schermo: le masse impiegate senza risparmio, gli assalti di cavalleria, gli effetti di fumo ed esplosioni conferiscono a queste inquadrature un ritmo interno che non contraddice il tono di complessiva compostezza che pervade il film. Al contrario, ampio spazio è dedicato a una poesia visiva dal chiaro intento pittorico: il suicidio degli amanti è delicatamente ripreso tramite un'inquadratura generale che unisce il profilo di Vienna sullo sfondo a un breve bacio d'addio; il duello sulla riva del Danubio tra Medardus e l'astuto duca di Valois, incorniciato da due colonne di fumo; l'apparizione luminosa di Hélène a Medardus ferito; l'uso costante dell'orizzonte, contro cui si stagliano il profilo delle truppe o le figure dei personaggi, ridotte a dimensioni minuscole che ne diminuiscono l'importanza rispetto all'immensità del conflitto. Le caratteristiche peculiari dello stile di Kertész traspaiono da una miriade di dettagli visivi: l'uso delle ombre (con alcuni effetti meritatamente celebri, come l'enorme silhouette di Napoleone che sembra soffocare Hélène); il disegno espressionista della locanda in cui Medardus riposa prima di avviarsi alla guerra e la prigione in cui trascorre i suoi ultimi momenti. Gli spazi fisici tridimensionali hanno il realismo non naturalistico prediletto dal regista, con grandi muri vuoti e mobili collocati in punti strategici.

Tutto accentua in noi la sensazione di assistere a una tragedia enorme e insieme evitabile: orgoglio e passione malintesa conducono a un esito nobile e desiderato, ma inutile: anche se agli occhi di Napoleone Medardus è "l'ultima morte eroica della guerra". – MIGUEL A. FIDALGO

*Late to establish itself, Austrian cinema entered on a golden age in 1919, with the arrival in Vienna of exiles from every part of the disintegrated Empire. Kertész came at the personal call of Count Alexander "Sascha" Kolowrat (1886-1927), a visionary as passionate and visceral as himself. Born in New York to a rich Bohemian aristocrat and a tobacco heiress, and fascinated by technology, Kolowrat established his first studio in 1910, in Bohemia. By 1918 his Sascha-Filmindustrie AG was the most important film concern in Austria, as producer and distributor, with extensive international connections that soon would include the exclusive distribution rights for Paramount films throughout most of Europe.*

*Kertész found an immediate rapport with Kolowrat, and rapidly adapted to the new environment, thanks to the presence of many old Budapest colleagues and the dedicated autonomy of his producer, who could facilitate any production. Mihály Kertész now became Michael Kertesz. His first movie for Kolowrat, Die Dame mit dem schwarzen Handschuh (The Lady with the Black Glove, 1919), was followed by eight films of increasing interest and quality, before the spectacular Sodom und Gomorrah (1922) ensured his international reputation. Kertész considered several projects before deciding next on Der junge Medardus (The Young Medardus), a tragedy based on a monumental play of 1910 by Arthur Schnitzler, which Kolowrat had wanted to film since 1919. A relatively prolific writer of plays, novels, and short stories, the Viennese-born Schnitzler was a friend and disciple of Freud, and his plots and characters reveal his deep interest in psychology and the thin line that separates illusion and reality – a theme close to Kertész's own artistic tastes. The first problem of adaptation was to reduce a 5-hour play to manageable film length. In this the reclusive 61-year-old author, inexperienced in film, was helped by another Hungarian exile, László Vajda.*

*Shooting began in Vienna in early 1923. The enormous sets designed by Artur Berger and Julius von Borsody, recreating the city at the beginning of the 19th century, were built at Laärberg, where the exteriors of Sodom und Gomorrah had been filmed, and location shooting was at the palaces of Schönbrunn and Wagram. The great cost of the film, over 3 billion kronen, was a risky decision at a critical period in Austrian production.*

*Set in the Vienna occupied by Napoleon's army, between April and October 1809, the story centres on the tortured figure of Medardus Klähr, a Viennese student, whose father was killed by the French at the battle of Austerlitz in 1805, torn between his romantic passion for a French royalist exile and his hatred for the occupiers. Around him, like a Greek tragedy, are woven a series of parallel histories, affecting his own but also Austria's destiny. Kertész cast his fellow émigrés Mihály Várkonyi and the aristocratic Agnes d'Ester (Esterhazy) as the distressed protagonist and the woman he loves.*

*Kertész recognized that the actions of Medardus could only be understood from the perspective of his youth. His abhorrence of everything French, together with the inflexibility of the Gallic Royalists, provokes the suicide of his sister Agathe and her lover François. His*

own initial rejection of Héléne, François's sister, whom he blames for Agathe's death, turns to adolescent love but ends in jealousy and murder. Medardus goes from patriot to lover, and from lover to unexpected saviour of Napoleon. Várkonyi, although older than the character, magnificently conveys his pain at the death of his sister and the nobility of his death before the firing squad. But Medardus is only one of the sides of the triangle of passions that articulates the plot – passionate but not affectionate, because the passion comes from complex feelings: in Medardus, love, and tangentially pain; in Héléne, unapproachable, hieratic and cold, the division between passion for power, family obligations, restitution of the French monarchy at any price – and attraction for the young Viennese. The triangle's third side is Napoleon himself, serious, implacable, equally passionate in his control, but never shown as a heartless tyrant. This strange triangle acts with a certain fatalistic sense, with *Destiny* as backdrop, as in some of Kertész's other Austrian films.

Another crucial motive in the fate of the characters is pride, which drags the Klähns and the Valois directly to tragedy. Agathe and François choose death because the pride of their families prevents their impossible love. Héléne, trained by her (in all respects) blind father, will sacrifice her relationship with Medardus in favour of family pride, when the death of her brother forces her to marry his cousin Albert. Medardus feels his pride hurt by Héléne's supposed deception, and in the end prefers death to the pardon he receives from Napoleon himself, since the young idealist cannot accept anything that he considers unjust. In fact, the war between Austria and France, like so many wars, is motivated by issues of pride.

Never until now had Kertész been so serious, restrained, and poetic. His camera moves with moderation, generally distanced from the drama, respecting the theatrical game. The rhythm is slower than usual, though not ponderous. An excess of intertitles slows down the action, yet these serve to punctuate particular thoughts or actions, to explain the reactions of the characters. It is the interior action that matters. Correspondingly, the battle scenes are filmed in static shots, with movement and action limited to *mise-en-shot*: generous deployment of masses, cavalry assaults, explosions and smoke effects give internal rhythm to these shots, without contradicting the quieter overall tone of the movie. There is, on the contrary, much space for visual poetry and a clear pictorial intention: the suicide of the lovers, framed delicately in a general shot, with the silhouette of Vienna in the background and a brief kiss of farewell; the duel on the shore of the Danube between Medardus and the cunning Duc de Valois, visualized between two columns of smoke; the appearance before the injured Medardus of a luminous Héléne; the continuous use of the horizon, against which silhouettes of the troops or the characters are minimized, diminishing their importance in relation to the enormous conflict. A multitude of visual details reveal familiar Kertész stylistic hallmarks: the treatment of shadows (with some especially celebrated effects, like Napoleon's enormous silhouette appearing to asphyxiate Héléne); the expressionist design of the inn where Medardus rests

before going to war and the jail where he spends his last moments. The three-dimensional physical spaces have the non-naturalistic realism the director so loved, with big empty walls and strategically-placed furniture.

Everything enhances our sensation of being present at an enormous and avoidable tragedy: pride and misunderstood passion lead to an end that is noble, desired, but useless – even though for Napoleon, Medardus' is "the last heroic death of the war". – MIGUEL A. FIDALGO

### **DIE SKLAVENKÖNIGIN (Schiava regina / Moon of Israel)** (Sascha-Filmindustrie AG, AT 1924)

*Regia/dir:* Michael Kertész [Michael Curtiz]; *prod:* Alexander Kolowrat; *scen:* László Vajda, *dal romanzo/from the novel* "Moon of Israel" (1918) *di/by* H. Rider Haggard; *f./ph:* Max Nekut, Gustav Ucicky, Hans Theyer; *scg./des:* Artur Berger, Emil Stepanek, Hans Rouc; *cast:* Maria Corda (Merapi), Adolf Weisse (Faraone/Pharaoh Menepta), Adelqui Millar (Seti), Arlette Marchal (Userti), Ferdinand Onno (Ana), Oskar [Oszkár] Beregi (Amnenmeses), Hans Marr (Moses), Reinhold Häussermann (Pampasa), Georges Haryton (Laban), Emil Heyse (Khi), Boris Baranoff (il padre di Merapi/Merapi's father); *riprese/filmed:* 6-9.1924; *première:* 15.10.1924 (Berlino); *data uscita/released:* 24.10.1924 (Wien); 35mm, 2315 m., 84' (24 fps); *fonte copia/print source:* Filmarchiv Austria, Wien.

*Didascalie in tedesco / German intertitles.*

All'inizio del 1924 l'industria cinematografica austriaca si trovava sull'orlo dell'abisso. La crisi economica iniziata due anni prima aveva stroncato le ambizioni di molti produttori, e già in primavera parecchi concorrenti della Sascha-Film erano stati costretti al fallimento. Nonostante questo, o forse proprio perché era stato uno dei pochi capaci di sopravvivere alla crisi, Kolowrat stimò necessario evolversi e riaffermare la propria posizione tornando al cinema puramente spettacolare. Un avvenimento recente e sensazionale servì ottimamente al caso: la scoperta della tomba del faraone Tutankhamon, fino ad allora ignoto, con i suoi favolosi tesori ancora intatti, evocò un'atmosfera di mistero ed esotismo che diffuse in tutti i paesi un interesse entusiastico e affascinato per l'arcano mondo degli antichi egizi, i loro costumi e la loro mitologia. I produttori cinematografici non si lasciarono sfuggire l'occasione: a Hollywood, Cecil B. DeMille ampliò la vicenda delle tavole della legge in *The Ten Commandments* (1923) per aggiungervi sequenze bibliche supplementari. A Vienna, Kolowrat decise di adattare un romanzo pubblicato nel 1918 dal popolarissimo scrittore inglese H. Rider Haggard, *Moon of Israel*, per trarne *Die Sklavenkönigin*.

Ambientato all'epoca dei faraoni, il film intreccia la storia d'amore tra Seti, figlio del faraone Meneptah, e una schiava ebrea di nome Merapi (chiamata "La luna d'Israele" per l'incomparabile bellezza) con la narrazione biblica della fuga degli ebrei dall'Egitto. Commovente e avvincente, il romanzo forniva un'ottima base per un film che si proponesse di unire il lato sentimentale a quello spettacolare. Per raccogliere i capitali necessari Kolowrat strinse un accordo con la

società inglese Stoll Picture Productions Ltd., cui vendette i diritti di distribuzione per i territori britannici; la versione britannica comprendeva didascalie scritte dallo stesso Rider Haggard.

Nella prima metà dell'anno Kertész lavorò, insieme a Lászlo Vajda, all'adattamento del romanzo, che è narrato in prima persona con stile solenne dallo scriba Ana, osservatore esterno di una vicenda che mescola in parti uguali amore, religione e avvincente ricostruzione storica. La sceneggiatura segue fedelmente la trama del libro, modificandone però il punto di vista narrativo, che è reso più cinematograficamente oggettivo e accentua sottilmente gli aspetti sentimentali.

Il bilancio definitivo, che ammontava a circa 12 milioni di corone, permise di inviare in Egitto, per sei settimane, una troupe incaricata di girare, con la partecipazione di una folta schiera di comparse, sequenze del deserto e delle piramidi. Per un senso di cautela finanziaria, il cast fu selezionato tenendo d'occhio il mercato internazionale. Merapi è interpretata da Maria Corda, la cui popolarità presso gli spettatori austriaci e tedeschi era allora all'apice, grazie ai film che aveva girato in Germania con il marito Alexander Korda. Per il ruolo di Seti, Kertész scelse l'attore, produttore, regista e scrittore cileno Adelqui Millar, attivo poco prima in Gran Bretagna e a Hollywood; e per la parte della bella Userti, futura moglie dell'erede al trono d'Egitto, la ventiduenne attrice francese Arlette Marchal. Nell'ampio cast figurano anche alcuni collaboratori abituali di Kertész, come Ferdinand Onno e Oszkár Beregi.

Le riprese di quella che doveva essere l'ultima superproduzione del cinema muto austriaco ebbero inizio nel giugno 1924. Kertész e i suoi collaboratori ritornarono ancora una volta a Laärberg, per allestire i set che avrebbero fatto rivivere Tanis, la capitale dell'antico Egitto, con i suoi palazzi e i monumentali edifici, tra cui i templi di Amon e Ptah – gigantesche costruzioni tridimensionali erette con raffinata cura dei dettagli. Lo stesso meticoloso realismo fu usato per i costumi, impreziositi dalla scrupolosa riproduzione di stoffe e gioielli. Circa 5.000 comparse in abbigliamento egiziano o ebraico si aggiravano negli immensi set. La troupe degli effetti speciali realizzò l'aprirsi e il richiudersi del Mar Rosso associando alla doppia esposizione del negativo l'utilizzo di un ingegnoso apparecchio meccanico che rovesciava su un modello costruito in scala 50 metri cubi d'acqua.

Tra i film europei di Kertész *Die Sklavenkönigin* è forse il più intenso e vibrante, e ci offre uno studio lucido e penetrante dei due fili conduttori che innervano il romanzo di Haggard: l'amore e la religione. L'iconografia visiva trae forza esemplare dalla rivisitazione dei reperti archeologici dell'antico Egitto e dalle interpretazioni bibliche offerte in passato da svariate discipline artistiche; la messa in scena è semplice, ma allo stesso tempo ricca di dettagli illuminanti che collocano ogni personaggio nel contesto più adatto. Seti e Ana sono quindi raffigurati e interpretati secondo uno stile quasi colloquiale, mentre Merapi presenta, nella personalità e nella gestualità, una figura quasi messianica; Mosè, da parte sua, è dipinto con tratti di magniloquenza deliberatamente esagerata. Maria Corda è la perfetta antitesi dei

personaggi che Lucy Doraine aveva interpretato nei film di Kertész, non solo per il fisico più spirituale ed etereo, ma anche per le elevate caratteristiche del personaggio, assai più significativo di una semplice schiava ebrea innamorata del figlio del faraone. Haggard fa vibrare in lei accenti più carnali; la bellezza di Maria Corda non è vistosa, ma grazie ai suoi grandi occhi di cristallo (sagacemente valorizzati da un trucco che li rende ancor più irreali) ella riesce a mettere in rilievo gli aspetti più religiosi del personaggio. La cosiddetta "Luna di Israele" non si limita a fungere da elemento romantico della trama, ma acquista una funzione ulteriore ed essenziale allorché svela i poteri mistici che le consentono di distruggere la statua di Amon, raccogliendo la sfida della gelosa Userti, o si suscitare le tenebre che distruggono Tebe: imprese più confacenti al "profeta" Mosè che a un'umile schiava. Kertész conclude il film mostrandoci Seti che abbraccia piangente il corpo senza vita dell'amata, uccisa non tanto dalle fiamme cui l'ha condannata l'invidia del gran sacerdote, quanto dal dolore per la perdita del figlioletto concepito insieme a Seti, rimasto vittima dell'ultima piaga scagliata dal Dio della stessa Meropi contro i figli primogeniti degli egizi.

*Die Sklavenkönigin* inizia con un'impressionante inquadratura della testa di una statua di Ptah, stabilendo in tal modo sia il periodo storico che lo stile solenne e spettacolare con cui verrà narrata la vicenda; la sequenza finale intreccia lacrime e amore in un piano medio quasi privo di punti di riferimento visivi. Tale attenzione per gli aspetti più umani, intimi e contemplativi, in un film per altri versi di epico e grandioso respiro, è l'elemento che differenzia in maniera più spiccata quest'opera da altre dello stesso genere. – MIGUEL A. FIDALGO

*At the beginning of 1924 the Austrian movie industry was on the edge of the abyss. The economic crisis that began two years before had ended the ambitions of many producers, and by Spring many of Sascha-Film's competitors were bankrupt. In spite of this, or perhaps because he had been one of the few able to survive the crisis, Kolowrat felt it necessary to move ahead and assert his status by returning to pure cinema spectacle. A recent sensation served his plans admirably. The discovery of the tomb of an unknown Pharaoh named Tutankhamun, its spectacular treasures intact, had evoked an unprecedented sense of mystery and exoticism, and launched a world-wide fascination with the ancient Egyptians, and their customs and mythology. Film producers did not miss the opportunity: in Hollywood, Cecil B. DeMille expanded the history of the stone tablets in *The Ten Commandments* (1923) to incorporate additional Biblical sequences. In Vienna, Kolowrat decided to adapt a 1918 novel by the best-selling British writer H. Rider Haggard, *Moon of Israel*, which was to become *Die Sklavenkönigin* [*The Slave Queen*].*

*Set in the time of the Pharaohs, it combines the love story of Seti, son of the Pharaoh Menephtah, and a Hebrew slave named Merapi (called "Moon of Israel" for her spectacular beauty) with the Biblical story of the Hebrews' flight from Egypt. Attractive and entertaining, the novel was an excellent basis for a film that would mix sentiment with spectacle. To raise the necessary capital Kolowrat made an agreement*

with the English company Stoll Picture Productions Ltd., selling distribution rights for British territories; the British release version included intertitles written by Rider Haggard himself.

Kertész worked with László Vajda during the first half of the year on the adaptation of the novel, itself narrated in the first person and solemn tones by the scribe Ana, as observer of a story that mixes in equal parts love, religion, and historical re-creation. The script followed the plot faithfully, while changing this narrative viewpoint to a more filmically objective one and subtly accentuating the romance. The final budget, approximately 12 million kronen, made it possible to send a production team to Egypt, where for 6 weeks, and with the participation of a large number of extras, they filmed shots of the desert and the pyramids. As a financial precaution, the cast was chosen with a view to the international market. Merapi was played by Maria Corda, whose popularity with German-Austrian audiences was at its height after the German movies directed by her husband Alexander Korda. For Seti, Kertész chose the Chilean actor, producer, director, and writer Adelqui Millar, who had recently worked in Britain and Hollywood; and for the beautiful Userti, future wife of the heir to the throne of Egypt, the 22-year-old French actress Arlette Marchal. The big cast also included familiar collaborators of Kertész, such as Ferdinand Onno and Oszkár Beregi.

Filming of what was to be the last big superproduction of the Austrian silent cinema started in June 1924. Once again, Kertész and his team returned to Laärberg, to build the sets that reconstructed Tanis, the capital of ancient Egypt, with its palaces and impressive constructions that included the temples of Amun and Ptah – monumental three-dimensional buildings carefully erected with every luxury of detail. The same detailed realism applied equally to the wardrobe, with fabrics and jewellery meticulously reproduced. Some 5,000 extras dressed in Egyptian or Hebrew clothes strolled around the huge sets. The special effects team achieved the opening and closing of the Red Sea by combining double exposure of the negative with an ingenious mechanical device that launched 50 cubic metres of water over a scale model.

Die Sklavenkönigin is perhaps the most intense and vibrant of Kertész's European movies, a lucid vision of the twin motives of Haggard's novel - romance and religion. With a powerful visual iconography derived both from the archaeological remains of ancient Egypt and from previous Biblical interpretations in many of the arts, his staging is at once simple yet rich in illuminating details that frame each of their participants in their suitable environment. So, while Seti and Ana are shown and played almost colloquially, Merapi's presence has an almost Messianic quality in person and movements, and Moses is drawn in a deliberately exaggerated and grandiloquent way. Maria Corda is the absolute antithesis of the characters that Lucy Doraine had performed in Kertész's films, not only thanks to her more stylized and ethereal physique, but from the heightened aspect of her character, much more than a mere Hebrew slave in love with an Egyptian prince. Haggard describes her in a more carnal way; Corda, without

possessing spectacular beauty, takes advantage of her large, crystalline eyes (suitably accentuated by makeup that makes them even more unreal) to promote the most religious aspects of the character. The role of the so-called "Moon of Israel" does not limit her to being the romantic element of the plot, but acquires an additional special function when she is revealed as possessing mystical powers capable of demolishing Amun's statue in response to the challenge of a jealous Userti, or raising the darkness that destroys Thebes – situations more proper to the "prophet" Moses than to a simple slave. Kertész ends the movie with the tearful Seti embracing the corpse of his beloved, slain not so much by the flames to which she had been condemned by the envious supreme priest, but by the loss of their son, a victim of the last plague sent by her own God against the first-born Egyptians. Die Sklavenkönigin begins with an impressive shot of the head of a statue of Ptah, establishing both the historical moment and the spectacular tone of the story to follow; the ending shows tears and love in a medium shot almost devoid of visual references. This tendency in an otherwise grandiose film towards the more human and contemplative aspects is what most markedly differentiates this from other works in the same genre. – MIGUEL A. FIDALGO

#### **DAS SPIELZEUG VON PARIS (La poupée de Paris / Célimène, la poupée di Parigi)** (Sascha-Filmindustrie AG, AT 1925)

Regia/dir: Michael Kertesz [Michael Curtiz]; prod: Alexander Kolowrat; scen: Michael Kertesz [Michael Curtiz] (?), dal romanzo/ from the novel "Red Heels" (1925) di/by Margery H. Lawrence; f./ ph: Max Nekut, Gustav Ucicky; scg./des: Artur Berger, Gustav Abel; cast: Lily Damita (Susanne Armand, nota come/known as "Célimène"), Hugo Thimig (Duval), Eric Barclay (Miles Seward), Georges Tréville (Charles, Vicomte de la Roche de Maudry), Theo W. Shall (Michel Fournichon), Hans Moser (Nouvel Eden manager), Maria Fein (Ninette), Marietta Müller (Nan Seward), Maria Asti (Germaine Landrolet), Traute Carlsen (Lady Madison), Ria Günzel (Dorothy Madison); riprese/filmed: 4-6.1925; première: 1.9.1925 (Wien); data uscita/released: 16.10.1925 (Wien); 35mm, 3059 m., 110' (24 fps); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Didascalie in spagnolo / Spanish intertitles.

#### **DAS SPIELZEUG VON PARIS (AT 1925) (trailer)**

35mm, 96 m., 4' (24 fps); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Senza didascalie / No intertitles.

Il fiasco commerciale consecutivo di due film "esotici" – *Salambô* (1924) diretto da Pierre Marodon, dal racconto di Flaubert, e *Die Rache der Pharaonen* (1925) di Adi Theyer – coincidente con una crisi economica che portò l'Austria a introdurre una nuova moneta, lo scellino, costrinsero Kolowrat a mutare lo stile delle sue produzioni. Il suo primo tentativo di un cinema più leggero e meno dispendioso, destinato a un pubblico smanioso di novità, fu *Das Spielzeug von Paris* (Il giocattolo di Parigi), un adattamento da un romanzo inglese

di recente pubblicazione, *Red Heels*, di Margery H. Lawrence, una scrittrice normalmente interessata all'occultismo e allo spiritualismo. Kertész, la cui vita sentimentale era all'epoca in grande subbuglio, accettò con entusiasmo il progetto, che gli consentì di recarsi a Parigi per cercare la protagonista e girare al contempo alcuni esterni della città. Trovò Lily Damita, piccola e graziosa ex ballerina classica diventata la stella del Casino de Paris, e rimase affascinato dalle qualità che in futuro avrebbero ammaliato anche il suo futuro marito Errol Flynn: magnetismo animale sullo schermo, sguardo penetrante, altezzosità di atteggiamento e di movenze – esattamente ciò che richiedeva il personaggio di Célimène, una vedette del varietà parigino, per la quale l'amore era qualcosa di più di un semplice reciproco impegno tra due individui.

Il cambio di orientamento non fu solo tematico, ma anche stilistico. Kertész mise insieme un cast multinazionale – con lo svedese Eric Barclay (nato Erik Altber), il francese Georges Tréville, il tedesco Theo Shall e l'italiana Maria Asti – a far da contorno alla Damita, star assoluta del film. Dietro alla cinepresa c'erano comunque molti dei suoi collaboratori abituali, ivi incluso il cameraman Gustav Ucicky e lo scenografo Artur Berger, i cui meravigliosi set ricrearono la Montmartre notturna negli studi Sascha del Prater viennese. La sceneggiatura di Kertész descriveva una Parigi affatto diversa dal resto dell'Europa, dove le notti erano più vivaci dei giorni, le feste imponenti, i sentimenti esasperati, e l'amore poteva essere possessivo o libero, a seconda di chi lo praticava.

Più che al vertice di un triangolo amoroso, Célimène, si trova al centro di una "ronde". Stella del cabaret e regina indiscussa della città, attorno a lei ruota un'ossessiva schiera di personaggi, e tutti pretendono qualcosa: il più che maturo Vicomte de Maudry vede in Célimène l'ultima chance amorosa della sua vita e si aggrappa penosamente a questa strana liaison; Germaine, una vecchia fiamma del visconte, cerca di riconquistarlo spingendo l'amica Célimène nelle braccia di un altro; Miles Seward, un insipido diplomatico inglese, dapprima avvicina Célimène con studiata nonchalance, ma finisce completamente ossessionato dall'idea di sposarla; Nan Seward trama invece per dare in moglie al proprio fratello l'altrettanto insipida Dorothy Madison, attirata dalla sua ricchezza e nobiltà; Duval, il direttore del cabaret, vuole Célimène sul suo palcoscenico; mentre Michel Fournichon, l'amico francese di Miles, vuole semplicemente portarsela a letto, anche se non trova mai l'opportunità per dirglielo... E Célimène? Lei vuole solo essere felice, godersi la vita e l'attimo fuggente, l'amore e il successo.

Un cocktail sessuale del genere era troppo esplosivo per poter essere accettato in tutti i paesi, e Kolowrat non intendeva certo rischiare di perdere del danaro in un momento così delicato. Benché riluttante a scendere a compromessi con la propria visione, Kertész girò due finali completamente diversi, lasciando a ogni singolo paese la scelta di decidere la versione più adatta al proprio pubblico e mercato: una storia morale in cui la "frivola" Célimène diventa una donna "onesta" o paga per non esserlo affatto, oppure una trama con un tocco di

ironia alla Lubitsch sul tema della vita e dell'amore. Nella prima versione, distribuita in Austria, Germania e Inghilterra, i toni iniziali da commedia leggera virano sul tragico nel finale: la protagonista, capendo che questa è la sua ultima chance di redenzione nell'amore puro e nel matrimonio, esce alla ricerca di Miles in una notte di tempesta, e finisce con l'espriare i propri peccati morendo di polmonite – decoroso, ma poco pertinente con quanto è accaduto in precedenza.

La versione uscita in Francia e Spagna con il titolo di *La poupée de Paris* offriva al contrario una visione di vitale e spensierata promiscuità: invece di morire di polmonite, Célimène sopravvive e riprende il suo posto privilegiato nel milieu notturno parigino, con il vecchio e affezionato visconte che la spia da dietro le quinte, e il noioso Miles che continua la sua vita noiosa con la sua fidanzata noiosa. Benché a modo loro valide entrambe, le simpatie di Kertész vanno sicuramente alla versione di taglio ironico, non solo perché in maggiore sintonia con la sua realtà personale, ma anche perché in definitiva dava migliore compiutezza e solidità all'intera vicenda. D'altronde, la Damita lo aveva soggiogato sentimentalmente, e Kertész capiva di persona quanto potesse esser facile lasciarsi travolgere da una forma possessiva di passione divorante.

Accettando la versione dal finale ironico come la più convincente e meglio rispondente alle intenzioni del regista, possiamo lasciarci prendere dalla meraviglia per i risultati da lui raggiunti e per la varietà di dettagli significativi: il locale dall'allusivo nome di "Le lapin rouge" (Il coniglio rosso) dove il visconte scopre Célimène, pieno di sognatori, vecchi sporcaccioni, ladri, lesbiche, individui misteriosi, belle donne, vittime, tutti illustrati con primi piani rivelatori; la maniera provocante con cui Célimène beve davanti a Miles, lentamente e seduttivamente, e la sua reazione estremamente sensuale al baciamento; l'ottusità di Dorothy, con il suo amore "dolce e tranquillo, e un po' grigio"; i toni disinibiti delle "rivali" ma amiche Célimène e Germaine, che si salutano scambiandosi baci sulla bocca e sono sempre in cerca di un contatto fisico; le castranti forbici con cui si trastulla Michel quando vede Célimène e Miles legati da un filo; e, specialmente, il delizioso gioco di amore e desiderio che Célimène e la sua domestica inscenano con le bambole.

*Das Spielzeug von Paris* è talmente diverso dai film precedenti di Kertész da richiedere anche una mise en scène radicalmente diversa. Gli inventivi numeri "musicali" – diversi come sono dalle future fantasie coreografiche di Busby Berkeley – sono credibili non solo perché si sviluppano sul palcoscenico di un teatro, ma anche perché, se Lily Damita sa come muoversi e ballare alla perfezione, le ballerine di fila risultano affascinanti proprio per la loro inettitudine. Le scenografie di Berger sono altrettanto espressive nel mostrare la differenza tra il milieu "mondano" – favoloso e seducente – e il serio e solenne mondo "normale" cui la storia fa costante riferimento. Il ritmo, come d'abitudine, è sempre molto sostenuto; e nella drammatica sequenza del temporale il duro realismo della mise en scène conferma una volta di più come Kertész non si facesse grandi scrupoli nelle sue richieste agli attori: lo spettacolo della Damita seminuda, sepolta nel fango e sul

punto di essere investita da una macchina è sconvolgente. È uno dei frequenti paradossi della storia del cinema che un film meraviglioso come questo sia oggi praticamente dimenticato. – MIGUEL A. FIDALGO

*The box-office failure of two further “exotic” movies – Salambô (1924), directed by Pierre Marodon, from the Flaubert novel, and Adi Theyer’s Die Rache der Pharaonen (1925) – combined with an Austrian economic crisis that resulted in a new currency, the schilling, forced Kolowrat to change his production style. His first attempt at a lighter and less costly cinema, aimed at a public eager for novelty, was Das Spielzeug von Paris (literal translation, Plaything of Paris), adapted from a newly published English novel, Red Heels, by Margery Lawrence, a writer ordinarily interested in spiritualism and the occult. Kertész, whose romantic life was currently in turmoil, enthusiastically accepted the project, which allowed him to travel to Paris in search of a protagonist at the same time as filming the location scenes. He found the petite Lily Damita, a former ballerina and star of the Casino de Paris, and was fascinated by the qualities that would later astonish her future husband Errol Flynn: her magnetic carnality on screen, her penetrating gaze, and her arrogant posture and movement – exactly what was required for the character of Célimène, a Parisian variety star, for whom love was something more than a commitment of two people.*

*The change of orientation was not only thematic, but stylistic. Kertész assembled a new multinational cast, with the Swedish Eric Barclay (born Erik Altber), the French Georges Tréville, the German Theo Shall, and the Italian Maria Asti, to surround Damita, the absolute star of the enterprise. Behind the camera, however, were several of his regular collaborators, including Gustav Ucicky and the art director Artur Berger, whose marvellous sets recreated nocturnal Montmartre in the Sascha studios in the Viennese Prater. Kertész’s script depicted a Paris where everything was different from the rest of Europe: night was more alive than day, parties were massive, feelings extreme, and love might be possessive or free, according to who was practising it. Célimène is the centre not so much of a romantic triangle, as of a “ronde”. A cabaret star and indisputable queen of the city, a series of characters obsessively move around her, all wanting something: the very mature Viscount of Maudry sees in her his last romantic opportunity in life, and clings painfully to this strange relationship; Germaine, an old lover of the viscount, wants to recapture him by provoking Célimène to fancy another; Miles Seward, an insipid British diplomat, at first approaches Célimène in a cautious and conceited way, but ends completely obsessed with making her his wife; Nan Seward wants to marry her brother to the equally insipid Dorothy Madison, involved through her nobility and wealth; Duval, the cabaret manager, wants Célimène on his stage; and Michel Fournichon, Miles’ French friend, simply wants her in bed, though he has never the opportunity to tell her. And Célimène herself? She only wants to be happy, to enjoy life and the moment, love and fame.*

*Such a sexual cocktail was too explosive for certain countries to*

*accept, and Kolowrat did not want to risk losing money at such a delicate moment. Though reluctant to compromise his vision, Kertész shot two quite different endings, leaving each country to decide which best suited its public and market: a moral story in which the “frivolous” Célimène either becomes an “honest” woman or pays for not being one, or a plot with a Lubitsch-like irony on the matter of love and life. In the first version, released in Austria, Germany, and Britain, the comedic tone of the start ultimately gives way to tragedy: the protagonist, understanding that this is her one chance of a pure and redeeming love in marriage, goes in search of Miles in a stormy night, and ends up expiating her sins by dying of pneumonia – decorous, but inconsistent with what has gone before.*

*The version released in France and Spain as La poupée de Paris, however, offered a vital and carefree vision of promiscuity: instead of dying from her pneumonia, Célimène survives it to resume her privileged place in Paris night-life, with her dear viscount observing her backstage, and boring Miles continuing his boring life with his boring fiancée. Though both versions are valid in their different ways, Kertész’s real sympathy is certainly with the ironic cut, not only because it better matched his personal reality, but because it finally makes the story more finished and substantial. After all, Damita had captured him romantically, and Kertész could understand how easy it was to allow oneself to be overwhelmed by such a possessive and devouring passion.*

*Accepting the ironic version as the most suitable and closest to his intentions, we can marvel at Kertész’s accomplishment, and the multitude of significant details: the joint where the Viscount discovers Célimène, with its suggestive name, Le Lapin rouge (The Red Rabbit), peopled with romantics, dirty old men, thieves, lesbians, mystery-men, beauties, victims, all presented in revealing close-ups; the suggestive manner in which Célimène drinks before Miles, slowly and seductively, and her extremely sexual reaction to the kiss on her hand; the dullness of Dorothy, with her “sweet and quiet, a little gray” love; the uninhibited tone of “rivals” but friends Célimène and Germaine, who greet each other with a kiss on the mouth and always gravitate to physical contact; the castrating scissors with which Michel toys when he sees Célimène and Miles entwined by a thread; and, especially, the delightful game of love and desire that Célimène and her maid play with dolls.*

*Das Spielzeug von Paris is so different from Kertész’s previous films that it demands radically different staging. The inventive “musical” numbers – different as they are from the future choreographic fantasies of Busby Berkeley – are credible not only because they develop in a theatrical setting, but because while Damita knows perfectly how to move and dance, her supporting chorus is charming in its awkwardness. Berger’s work is equally expressive in showing the difference between the “mondaine” world – fantastic and attractive – and the serious and solemn “normal” world to which the story constantly refers. The rhythm, as usual, is strongly maintained; and in the dramatic storm sequence, the tough realism of the staging*

confirms again that Kertész has no qualms in his demands on the actors: the spectacle of the semi-nude Damita buried in the mud and about to be struck by a car is shocking. It is one of the frequent paradoxes of film history that a film as marvellous as this is today virtually forgotten. – MIGUEL A. FIDALGO

**FIAKER NR. 13 (Fiacre No. 13 / Einspanner Nr. 13 / Colette, ballerina dell'Opera / The Road to Happiness)** (Sascha-Filmindustrie AG / Phoebus-Film AG, AT/DE 1926)

*Regia/dir:* Michael Kertész [Michael Curtiz]; *prod:* Alexander Kolowrat; *scen:* Alfred Schirokauer, *dal romanzo/from the novel* Le Fiacre no. 13 (1880) *di/by* Xavier de Montépin; *f./ph:* Gustav Ucicky, Eduard von Borsody; *scg./des:* Paul Leni; *cast:* Lily Damita (Lilian), Jack Trevor (François Tapin), Paul Biensfeld (Jacques Carotin), Walter Rilla (Lucien Rebout), Max Gülstorff (antiquario/Antiquarian), Albert Paulig (maestro di danza/Ballet-master), Karl Ebert (Henry Liradon), Hermann Picha (Monsieur Coco), Valeska Stock (Madame Coco), Sophie Pagay (Linotte); *riprese/filmed:* 11-12.1925; *première:* 18.1.1926 (Wien); *data uscita/released:* 5.2.1926 (Wien); 35mm, 2400 m., 104' (20 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam. Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

L'impellente necessità di reperire capitali per le nuove produzioni spinse Kolowrat a trasferirsi nella vicina Germania, dove l'economia, benché non ancora del tutto stabile, era notevolmente migliorata negli ultimi due anni. La Phoebus-Film AG era una piccola società di produzione e distribuzione che faceva parte del vasto complesso dell'UFA (Universal Film Aktiengesellschaft), il gigantesco organismo creato dal governo tedesco nel novembre 1917 per coordinare le produzioni di propaganda e i film considerati di pubblico interesse. L'accordo stipulato con la Phoebus garantì alla Sascha il finanziamento di nuovi film, una maggiore presenza sul mercato tedesco e una serie notevole di risparmi, sia per i costi inferiori della manodopera e del materiale offerti da Berlino ma anche per l'assenza di tasse d'importazione sulla pellicola vergine.

Il nuovo progetto di Kertész con Lily Damita, salutata dalla stampa come "la grande favorita del pubblico e della critica", fu *Fiaker Nr. 13* (titolo di lavorazione austriaco: *Einspanner Nr. 13*). Il film era un adattamento da un feuilleton del 1880, *Le fiacre no. 13*, dello scrittore francese Xavier de Montépin, da cui aveva già tratto un film Alberto Capozzi per la Ambrosio nel 1917. La storia conteneva tutti i datati ingredienti del periodo: vendetta, scambi d'identità, pargoli abbandonati, pretese di nobiltà, e aveva il figlio di un duca per protagonista. Lo sceneggiatore prescelto, il tedesco Alfred Schirokauer, era un professionista solido con esperienze anche nella regia. Seguendo le indicazioni di Kertész, Schirokauer virò la trama sul melodramma, cambiando il sesso del protagonista in modo da introdurre un opportuno triangolo amoroso. La storia del film si concentra su Lilian, la perduta erede di un milionario, trovata infante da un vetturino parigino e da lui allevata come una figlia e ora sul punto di finire nelle grinfie di un astuto truffatore che ha scoperto il segreto delle sue vere origini.

Kertész iniziò a girare ai primi di novembre 1925 e completò le riprese in due mesi, con esterni a Parigi ed interni sia a Parigi che a Berlino negli studi della EFA, affittati dalla Phoebus. A Lily Damita fu affiancato un nuovo gruppo di volti maschili, con i tre noti attori tedeschi Paul Biensfeld, Karl Ebert e Walter Rilla e con Jack Trevor (1890-1976), che era di origine inglese e la cui carriera con l'avvento del sonoro si era appannata per via del suo accento britannico (ma durante la seconda guerra mondiale fu costretto dai nazisti a recitare in film di propaganda anti-inglese). Uno degli elementi di forza del film furono indubbiamente le scenografie di Paul Leni, già creatore del magnifico *Das Wachsfigurenkabinett (Il gabinetto delle figure di cera; 1924)* e temperamento artistico congeniale a Kertész, credendo fermamente come lui nella valenza drammatica dell'immagine.

La Parigi del film ha poco a che vedere con quella di *Das Spielzeug von Paris (Célimène, la poupée di Parigi)*. Di impronta marcatamente tedesca nella concezione e nelle soluzioni visive, conserva ben poco della luce e della gioia che emergevano nel film precedente, e i personaggi sono inquadrati in un contesto visivamente molto più drammatico. Kertész ne dà immediata prova d'intenti fin dalla prima scena, inserendo la morte della madre della protagonista nella nebbia di un ambiente sudicio e contorto, denso di ombre e con le linee rette del pavimento che si protendono verso chi guarda creando un effetto prospettico di grande suggestione drammatica. Le scenografie ricche d'inventiva di Leni sono parimenti efficaci sia nel definire gli spazi (il semplice, ma efficace set della scuola di ballo) sia nel distinguere le classi sociali e i diversi stili di vita (l'esterno della casa del vetturino, dalle pareti inclinate e chiazzate, cui si contrappongono le linee diritte e la simmetria della casa del milionario). Per quanto attiene alle soluzioni narrative, Kertész è davvero maestro nel mantenere un sottile equilibrio tra il ritmo interiore di ciascuna sequenza e il ritmo complessivo dell'intero film.

*Fiaker Nr. 13* fu distribuito ai primi di febbraio del 1926, solo quattro anni dopo *Frau Dorotheys Bekenntnis* (1921), con la cui vicenda presentava alcune affinità. Nel frattempo, tuttavia, i film, la società e lo stesso Kertész erano profondamente cambiati. Le qualità melodrammatiche che permeavano il film precedente qui appaiono come offuscate da una velatura di realismo e da un senso di mutamento – un riflesso, forse, come nel caso del vecchio vetturino, dei tempi che cambiano. Durante le riprese a Parigi, Kertész incontrò Harry Warner, il maggiore dei fratelli Warner e presidente della società che portava il loro nome, il quale si trovava all'epoca in Europa alla ricerca di nuovi talenti. L'incontro si sarebbe rivelato fecondo alcuni mesi dopo, quando Mihály Kertész diventerà per sempre Michael Curtiz. Ma questa è un'altra storia. – MIGUEL A. FIDALGO

*Kolowrat's pressing need to raise capital for new productions led him to neighbouring Germany, where the economy, though not yet fully stable, had improved markedly over the past two years. Phoebus-Film AG was a small producer and distributor that was part of the huge Ufa (Universal Film Aktiengesellschaft) complex, the giant entity created by the German government in November 1917 to co-ordinate*

production of propaganda and public service films. An agreement with Phoebus ensured for Sascha financial support for new films, a greater presence in the German market, and substantial savings due both to the lower costs of labour and material in Berlin, and the absence of import tax on raw film.

Kertész's new project with Damita, lauded by the press as "the favorite of audiences and critics", was Fiaker Nr. 13 (Austrian working title, Einspänner Nr.13). This was an adaptation of an 1880 serial novel, Le Fiacre no. 13, by the French writer Xavier de Montépin, which had already been filmed by Alberto Capozzi for Ambrosio in 1917. The story contained all the out-dated period ingredients: revenge, changes of identity, abandoned children, claims to nobility, with the son of a duke as the protagonist. The chosen screenwriter, the German Alfred Schirokauer, had proven experience and had himself directed. Following Kertész's suggestions he changed the plot to melodrama style and switched the sex of the main character to introduce a convenient love triangle. The story of the film now focuses on Lilian, the lost heiress of a millionaire, found as a baby by a Parisian cabdriver, raised as his own daughter, and now the prospective victim of a clever con artist who has discovered the secret of her true origins.

Kertész began filming in early November 1925, and completed shooting in two months, with locations in Paris, and interiors both in Paris and the Berlin EFA studios, rented by Phoebus. Damita was surrounded by a new group of male faces, with the well-known German actors Paul Biensfeld, Karl Ebert, and Walter Rilla, and the British-born Jack Trevor (1890-1976), whose film career faded with the coming of sound because of his British accent, but who was coerced by the Nazis into acting in anti-British films during the Second World War. A particularly positive element was the design by Paul Leni, creator of

the magnificent *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), and a sympathetic artistic temperament for Kertész, sharing his intense belief in the dramatic expression of the image.

*This Paris* has little in common with that of *Das Spielzeug von Paris*. Decidedly Germanic in design and visual aspect, there is little of the light and joy seen in the earlier film, and its characters are framed in a more visually dramatic environment. Kertész demonstrates his purpose dramatically in the very first sequence, showing the death of the protagonist's mother in the midst of a dirty, contorted set, full of shadows and with the straight lines of the floor extended towards the viewer to provide a compelling effect of perspective. Leni's rich and creative designs contribute much, whether giving dimensionality (the simple but effective set of the ballet school) or distinguishing social classes and styles of life (the exterior of the cabdriver's house, with its sloping, mottled walls, contrasted with the straight lines and symmetry of the millionaire's house). In terms of narrative resources, Kertész triumphs in the fine balance between the interior rhythm of each sequence and the overall rhythm of the entire film.

Fiaker Nr. 13 was released at the beginning of February 1926. Although only four years had passed since *Frau Dorothys Bekenntnis* (1921), whose story bore some similarity with it, both Kertész as well as movies and society had changed. The melodramatic qualities that imbued the earlier film appear here shaded by a veil of realism and change: perhaps, just as for the old coachman, reflecting the changing times. While shooting in Paris, Kertész met Harry Warner, the eldest of the Warner brothers and chairman of the company that bore their name, who was then in Europe recruiting new talent. The meeting would bear fruit a few months later, when Mihály Kertész became, forever, Michael Curtiz. But that is another story. – MIGUEL A. FIDALGO

# National Film Preservation Foundation

## Tesori western / *Treasures of the West*

Prima di *Mezzogiorno di fuoco* e del *Grinta*, c'è stato al cinema un West più grande e selvaggio. *Treasures 5: The West, 1898-1938* celebra quel West dinamico ed etnicamente variegato che fiorì nei primi film, ma che poi è raramente uscito dagli archivi. Si tratta della quinta antologia (quaranta film per dieci ore di proiezione) della serie della National Film Preservation Foundation, *Treasures from American Film Archives* ed è il frutto di un'iniziativa unitaria degli archivi, che in tal modo mettono a disposizione del pubblico, su dvd, opere da tempo dimenticate, corredate da un nuovo commento sonoro e musicale e da un apparato di note. Le sorprese sono assicurate accanto ai vari capolavori trascurati proposti alle Giornate.

Il West ha sempre occupato un posto d'onore nel cinema statunitense, sia come centro di produzione sia come fonte d'ispirazione per il più americano di tutti i generi cinematografici. Nel primo anno di attività dell'industria il fascino che quella regione esercitava traspariva già da alcuni brevi film della Kinetoscope, come *Annie Oakley*, *Buffalo Dancers* e *Bucking Broncho*, tutti girati nel New Jersey nel 1894 con la partecipazione degli interpreti del *Buffalo Bill's Wild West Show*. Intorno al 1910, allorché le più importanti case cinematografiche statunitensi iniziarono l'esodo verso la West Coast, i western costituivano circa un quinto della produzione cinematografica degli Stati Uniti. Immessi sul mercato estero come autentici prodotti americani, questi film da un rullo entusiasmarono le platee internazionali grazie alle trame vibranti d'azione, all'intrepida audacia dei protagonisti e alla selvaggia bellezza dei paesaggi. I concorrenti stranieri cercarono di superare gli americani con western girati nei sobborghi di Parigi o Roma, ma il pubblico esigeva il prodotto originale. Durante l'epoca del muto il genere conobbe alti e bassi, e gli esperti ne profetizzavano regolarmente la fine, ma i western costituiscono almeno il quindici per cento dei lungometraggi prodotti in America prima del 1928, senza contare i cortometraggi. Grazie alle migliaia (letteralmente) di western sonori realizzati a Hollywood nei decenni successivi, il West americano rappresenta ancor oggi un ambiente di cui gli appassionati di cinema di tutto il mondo possono vantare una conoscenza almeno superficiale.

I film restaurati dagli archivi e presentati in *Treasures 5* ci mostrano un West cinematografico popolato da pistoleri e cowboy ma anche da eroine combattive, messicani valorosi e persino divi americani di origine ispanica e asiatica. Nei primi film, il West era un vasto spazio aperto in cui i nativi americani recitavano la parte degli indiani, le commedie mettevano alla berlina la prosopopea dell'uomo forte tipica della tradizione western e veri sceriffi (ma anche veri banditi) reinterpretavano quella storia di cui erano stati i protagonisti alcuni decenni prima. Girate in un'epoca in cui la memoria della giovinezza della regione era ancora fresca e viva nella memoria dei cineasti, queste opere ci sorprendono oggi per la loro spontanea autenticità, negli abiti e nei gesti, negli oggetti di scena, negli edifici e in ogni dettaglio quotidiano. A integrazione delle pellicole a soggetto, *Treasures 5* riporta in vita il "vero West" così come lo riproducevano le coeve "attualità": materiali didattici, cinegiornali, documentari di viaggio, filmati promozionali di viaggi in treno e in automobile, ritratti urbani, pubblicità, docudrama e film che promuovevano programmi governativi. Nei primi decenni di vita del cinema, la non fiction si intrecciò ai film a soggetto costruendo un'immagine del West che raggiunse ogni angolo del pianeta e stimolò viaggi, immigrazione e investimenti. L'antologia *Treasures 5* attinge alle collezioni dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, della George Eastman House, della Library of Congress, del Museum of Modern Art, dei National Archives, dell'UCLA Film & Television Archive e del New Zealand Film Archive. Può sembrare strano andare a cercare film sul West americano in Nuova Zelanda, eppure parecchi sono i titoli reperiti e restaurati grazie al rapporto di collaborazione internazionale che è stato avviato. Queste scoperte sono la riprova di un fatto fondamentale: se la ferrovia prima, e l'automobile poi, hanno aperto il West a folle di visitatori, masse ancora più grandi l'hanno esplorato grazie al cinema. Quindi accomodatevi e godetevi il West così come innumerevoli spettatori hanno fatto decenni fa. Buon viaggio! – ANNETTE MELVILLE

*Before High Noon and True Grit, there was a wilder, wider West on film. Treasures 5: The West, 1898-1938 celebrates the dynamic, ethnically diverse West that flourished in early movies but has rarely been since outside of film archives. The 40-film, 10-hour anthology is the fifth in the National Film Preservation Foundation's Treasures from American Film Archives series, through which archives join forces to make long-overlooked works available to the public on DVD with new audio commentary, music, and film notes. Surprises are guaranteed, alongside the several neglected masterworks showcased here at Pordenone.*

*The West has long held pride of place in American film, both as a production center and as the inspiration for that most American of film genres. In the first full year of the industry a fascination with the region can already be glimpsed through such short Kinetoscope movies as Annie Oakley, Buffalo Dancers, and Bucking Broncho, all shot in New Jersey in 1894 with performers from Buffalo Bill's Wild West show. By 1910, as the major U.S. film companies began their move to the West Coast, Westerns accounted for about one-fifth of U.S. releases. Marketed abroad as authentic American products, these one-reelers thrilled international audiences with their action-packed stories of determined individuals and rugged landscapes. Foreign competitors tried to best the Americans with Westerns shot in the suburbs of Paris and Rome, but moviegoers demanded the real thing. While the genre's popularity waxed and waned over the silent era, with pundits regularly prophesying its death, Westerns accounted for at least 15 percent of American features before 1928, with shorts adding to the count. Thanks to the literally thousands of Hollywood sound Westerns of subsequent decades, the American West survives as one region with which filmgoers everywhere claim at least a passing knowledge.*

*The films preserved by archives and presented in Treasures 5 show an early movie West populated with gunslingers and cowboys but also fighting heroines, valiant Mexican Americans, even Hispanic and Asian American stars. In early films, the West was a wide open place where Native Americans played Indian roles, comedies lampooned Western he-man conceits, and real-life sheriffs – and badmen – reenacted history that they had made themselves decades earlier. With the region's younger days still fresh in filmmakers' minds, the stories surprise today with their effortless authenticity – in dress, gesture, props, buildings, and everyday detail. To complement the narratives, Treasures 5 also revives the “real West” as it was recorded in actualities – educational films, newsreel stories, travelogues, films promoting rail and auto travel, town portraits, product advertisements, docudramas, and movies touting government programs. During the first decades of the motion picture, nonfiction intertwined with narrative to craft an image of the region that reached every part of the globe, and inspired travel, migration, and investment.*

*The Treasures 5 anthology draws from the collections of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, George Eastman House, the Library of Congress, the Museum of Modern Art, the National Archives, UCLA Film & Television Archive, and the New Zealand Film Archive. New Zealand might seem an unusual place to find films about the American West, but many have been uncovered and preserved during the international collaboration now underway. The discoveries underscore a key fact: While the railroad, and then the automobile, opened the West to throngs of visitors, far more explored the region through cinema. So sit back and experience the West as countless early moviegoers did decades ago. Happy trails! – ANNETTE MELVILLE*

## Prog. I

### **SALOMY JANE** (California Motion Picture Corp., US 1914)

*Prod:* George E. Middleton, Alexander Beyfuss; *regia/dir:* Lucius Henderson, William Nigh; *scen:* dal racconto/*from the story* “Salomy Jane’s Kiss” di/by Bret Harte e dalla pièce/*and the play Salomy Jane* di/by Paul Armstrong; *f./ph:* Bert Mohr, Arthur Pawelson, Arthur Cadwell; *cast:* Beatriz Michelena (Salomy Jane Clay), House Peters (L’Uomo/*The Man*), Matt Snyder (Madison Clay), William Nigh (Rufe Waters), Ernest Joy (Jack Marbury), Andrew Robson (Yuba Bill), Clarence Arper (Colonnello/*Colonel Starbottle*), William Pike (“Red Pete” Heath), Harold B. Meade (Baldwin), Harold Entwistle (Larabee), Clara Beyers (Lize Heath), Demetrio Mitsoras (Gallagher), Willie Smith (Walter Williams), Jack Holt (cowboy); 35mm, 6400 ft., 87’ (19 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

La bellezza visiva e la raffinata regia di *Salomy Jane*, primo lungometraggio della California Motion Picture Corporation, smentiscono ogni opinione preconcepita su quello che dovrebbe essere un film realizzato da una casa di produzione regionale alle prime armi. Nel 1914 i lungometraggi erano ancora una novità e i finanziatori di San Francisco che sostenevano questa casa non avevano la minima esperienza in campo cinematografico. Ci si aspetterebbe un film tecnicamente rozzo, e invece *Salomy Jane* è forse superiore ai più noti dei film prodotti in quell’anno dai principali studios.

Già all’epoca i critici colsero, almeno in parte, le qualità del film, manifestando un’ammirazione rivolta ora alla splendida fotografia, ora alla tensione drammatica della vicenda. *Moving Picture World* elogio “l’eccezionale bellezza della fotografia” insieme alla “storia d’amore che diventa sempre più appassionante a mano a mano che il film si avvia alla fine”. Il *Chicago Tribune* lo definì “un film pieno di fuoco e bellezza”, mentre *Variety* notò che “la sceneggiatura è un modello di chiarezza, nonostante l’incalzare di frequentissimi colpi di scena”, in un’epoca in cui gli sceneggiatori stentavano ancora a padroneggiare

strutture cinematografiche più lunghe del consueto. Il *New York Dramatic Mirror* sintetizzò il film nel modo seguente: “A meno che la natura non migliori sensibilmente la qualità del lavoro che ha svolto finora nelle foreste della California, è difficile pensare che i produttori riescano a superare la bellezza scenografica di *Salomy Jane* ... Ogni personaggio dell’affollato cast ha una propria distinta personalità ... *Salomy Jane* è, da tutti i punti di vista, un grande dramma western e presto gli spettatori potranno giudicare da sé quali siano i momenti più suggestivi; forse vi saranno opinioni divergenti sui dettagli, ma non sul punto essenziale: siamo di fronte a un grande successo”.

L’oblio in cui il film è caduto si deve principalmente al fatto che nel 1931 tutti i negativi e i positivi della California Motion Picture Corporation bruciarono a causa di un incendio scoppiato nello studio abbandonato di Marin County. Una singola copia di proiezione di *Salomy Jane*, ritrovata in Australia nel 1996, è stata restaurata dalla Library of Congress. Fortunatamente è sopravvissuta la versione originale a sette rulli; successivamente era infatti circolata un’edizione ridotta di soli cinque rulli.

Il film pubblicizza i luoghi in cui fu girato fin dal titolo che, completo, recita: *Salomy Jane, A Story of the Days of '49, Produced in the Famous California Redwoods* (*Salomy Jane*, una storia dei giorni del ’49, girata nelle famose foreste rosse della California). Per trasformare il racconto di Bret Harte del 1898 *Salomy Jane’s Kiss* in un’opera di quattro atti (1907), Paul Armstrong mutò personaggi da altri scritti di Harte, accennò a un antefatto e introdusse, come trama secondaria, fosche storie di vendette. Gli allestimenti teatrali furono costantemente elogiati per la bravura con cui ricreavano l’ambiente naturale. Il recensore di una messa in scena del 1913 scrisse: “Lo splendido realismo delle scene silvestri ... condivide con gli interpreti gli onori della ribalta.” L’opera teatrale costituiva quindi la base naturale di un film girato in esterni, e anzi le foto degli allestimenti teatrali a noi pervenute dimostrano che i costumi del film furono ripresi direttamente dagli allestimenti stessi.

Benché il titolo si riferisca alla protagonista, *Salomy Jane* è la storia collettiva di una comunità, ambientata nell’estate del 1852 a Hangtown

(letteralmente “città delle impiccagioni”, insediamento californiano di cercatori d’oro che nel 1854 ricevette il nome meno truce di Placerville). Il film intreccia abilmente antiche vicende d’onore e di violenza originarie dell’Est (una faida nata nel Kentucky e la vendetta per una sorella oltraggiata) ai nuovi pericoli tipici del West (un assalto alla diligenza, vigilanti inclini al linciaggio e le rivalità che esplodono tra i cercatori d’oro, con oggetto la giovane Salomy). Nel ruolo della protagonista compie il suo esordio cinematografico la ventiquattrenne Beatriz Michelena, che aveva iniziato a calcare le scene a soli undici anni, in un primo tempo a fianco del padre, tenore lirico immigrato dal Venezuela; appena diciassettenne, ella interpretava già ruoli da protagonista come soprano, ed era definita “la più giovane prima donna d’America”. In *Salomy Jane*, crea un personaggio ricco di quella pragmatica indipendenza che avrebbe presto fatto di lei la prima diva cinematografica americana di origine latina.

Complementare a Beatriz è House Peters, britannico di nascita e unico tra gli interpreti che potesse vantare precedenti esperienze in importanti lungometraggi. La sua convincente prova nei panni de “L’Uomo” (egli rivela a Salomy il proprio nome – Jack Dart – nel racconto di Harte, ma non nel film) riceve ulteriore smalto dal ritorno di Peters alla Paramount-Lasky, tre mesi più tardi, per interpretare un ruolo sostanzialmente identico nel film dedicato da Cecil B. De Mille ai cercatori d’oro del 1849, *The Girl of the Golden West* (1915); anche in quel caso egli è un fuorilegge che trova segretamente rifugio presso un’audace e determinata donna del West. Il più mellifluo dei cinque corteggiatori di Salomy è interpretato da William Nigh, che è anche coregista del film (il primo di oltre cento lungometraggi da lui diretti). La California Motion Picture Corporation nutriva l’ambizioso proposito di svolgere una vasta opera di promozione della California settentrionale, in primo luogo grazie a un accordo che le concedeva il diritto di adattare per lo schermo una serie di opere di Harte. Nel 1914 la società costruì un imponente teatro di posa di vetro a San Rafael, dall’altra parte del Golden Gate di San Francisco; lanciò anche un proprio cinegiornale, il *Golden Gate Weekly*, (di cui, a quanto risulta, non è sopravvissuta nessuna copia) e poi si gettò nell’avventura di *Salomy Jane*. Gli esterni del lungometraggio vennero girati in un ventaglio di località costiere della baia, che dovevano raffigurare i contrafforti della Sierra.

La prima di *Salomy Jane* ebbe luogo l’8 ottobre 1914, in una serata di gala al St. Francis Hotel di San Francisco; il programma si aprì con la proiezione del *Golden Gate Weekly*, che comprendeva un filmato su Ishi, “l’ultimo indiano selvaggio”, il quale viveva allora nel campus dell’Università di California a San Francisco. Appena due anni dopo, però, la California Motion Picture Corporation era già scomparsa, soffocata essenzialmente dalla distribuzione dei lungometraggi da parte di case di produzione che attuavano un sistema di integrazione verticale con le catene di sale cinematografiche. *Salomy Jane* è sopravvissuto, splendida testimonianza della fioritura di un’industria cinematografica regionale negli anni immediatamente precedenti la conglomerazione di Hollywood. – SCOTT SIMMON

*The visual beauty and directorial sophistication of Salomy Jane, the inaugural feature from the California Motion Picture Corporation, upend assumptions of what a film by an untried regional company ought to look like. In 1914, feature-length films were still novel, and the San Francisco boosters behind the company had not the slightest experience making movies. One expects rough techniques, but Salomy Jane arguably surpasses the year’s best-remembered movies from mainstream studios.*

*Reviewers recognized something of this at the time, with admiration split between the film’s photographic splendor and its dramatic arc. Moving Picture World praised the “exceptionally fine photography” and also “the love story that becomes more and more interesting toward the close.” The Chicago Tribune labeled it “a picture of fire and beauty,” while Variety noticed that “The scenario is a model of clarity, despite its emphasis upon swift and frequent incident” – this at a time when writers were wrestling with longer film structure. The New York Dramatic Mirror summarized the film this way: “Unless nature betters her handiwork in the forests of California, it is difficult to see how producers are going to improve upon the scenic beauty of Salomy Jane ... Through a long cast, each character is made to stand out as a distinct personality ... Salomy Jane is in all ways a big Western drama, and soon audiences will draw their own conclusions about its most striking points. They may disagree on details but hardly on the essential fact – it’s a winner.”*

*That the film is forgotten is due primarily to all known complete prints and negatives from the California Motion Picture Corporation going up in flames in 1931 at its abandoned Marin County studio. A single projection print of Salomy Jane, found in Australia in 1996, was preserved by the Library of Congress. Happily, what survives is the original 7-reel version; it was cut down to as few as 5 reels in later screenings.*

*The film promotes its locations in its full onscreen title: Salomy Jane, A Story of the Days of ‘49, Produced in the Famous California Redwoods. In expanding Bret Harte’s 1898 story “Salomy Jane’s Kiss” into a four-act stage play in 1907, Paul Armstrong borrowed characters from other Harte writings, filled in backstory hints, and invented vengeance subplots. Productions of the play were regularly praised for their ability to bring the outdoors in. “The wonderfully realistic sylvan...settings shared honors with the actors,” wrote a reviewer of one 1913 staging. The play was thus a natural for movie location shooting, and photographs from stage versions reveal that the film costumes were borrowed directly from them.*

*Although titled for its central character, Salomy Jane is a community story, set in the summer of 1852 in Hangtown (a California gold-mining settlement more welcomingly renamed Placerville in 1854). The film deftly interweaves older honor violence brought from the East (a feud from Kentucky and revenge for a wronged sister) with new Western threats (a stage robbery, quick-to-lynch vigilantes, and rivalries over Salomy as a young woman among the forty-niners). Playing the title role is 24-year-old Beatriz Michelena, in her first film. She’d been onstage*

since age 11, first alongside her father, a Venezuelan immigrant and opera tenor, and by age 17 she was promoted in lead soprano roles as “America’s Youngest Prima Donna.” In Salomy Jane, she conveys the no nonsense independence that soon made her America’s first Latina movie star. Perfectly matched with her is British-born House Peters, the only cast member with experience in major features. His convincing presence as “The Man” (he reveals his name – Jack Dart – to Salomy in Harte’s story, but not in the film) is reinforced by his return to Paramount-Lasky three months later to play essentially the same role in Cecil B. De Mille’s forty-niner film, *The Girl of the Golden West* (1915) – again as an outlaw secretly harbored by a tough Western woman. The smarmiest of Salomy’s five suitors is played by William Nigh, also the co-director of this film (the first of more than 100 features that he directed).

The California Motion Picture Corporation had high ambitions to promote Northern California, especially through an arrangement to adapt several Harte works. In mid-1914 it constructed a glass-enclosed studio as impressive as any at the time, in San Rafael, across the Golden Gate from San Francisco. The company launched its Golden Gate Weekly newsreel (none of whose issues is known to survive) and then plunged into Salomy Jane. Locations for the feature were spread along the Bay Area coast, standing in for the Sierra foothills.

The gala October 8, 1914, premiere of Salomy Jane at San Francisco’s St. Francis Hotel led off with the Golden Gate Weekly, including a segment on Ishi, “the last wild Indian,” then living on the University of California’s San Francisco campus. In just two years, however, the California Motion Picture Corporation would be defunct, a victim primarily of the growing stranglehold on the distribution of features by vertically integrated production companies with theater chains. Salomy Jane survives to give vivid witness to the flourishing of the regional feature film in the years just before the conglomeration of Hollywood. – SCOTT SIMMON

## Prog. 2

**THE BETTER MAN** (Vitagraph Company of America, US 1912)

*Regia/dir.*: Rollin S. Sturgeon; *f./ph.*: Walter Stradling?; *cast*: George Stanley (Miguel Gomez), Robert Thornby (Jim Saunders), Anne Schaefer (Mrs. Saunders); 35mm, 820 ft., 12' (18 fps); *fonte copia/print source*: George Eastman House, Rochester, NY / The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington.

*Didascalie* in inglese / *English intertitles*.

*The Better Man* è un one-reeler del 1912 semplice ma revisionista realizzato dalla Vitagraph nel nuovo teatro costruito nel dicembre del 1911 sulla West Coast, nel centro di Santa Monica, a un isolato di distanza dalla spiaggia. Benché la cinepresa evitasse scrupolosamente di mostrare gli spruzzi delle onde, i luoghi dove il film fu girato in esterni costituiscono un’ambientazione alquanto inconsueta per un western: il marito giocatore d’azzardo raggiunge a cavallo il saloon

in riva all’oceano, il fuorilegge messicano lo scaraventa giù da una scogliera e il provvidenziale dottore vive in una casupola sulla spiaggia. Quando venne girato *The Better Man*, solo i film della Biograph erano ritenuti degni rivali di quelli della Biograph Company. Ma gli imprevisti della sopravvivenza e della conservazione hanno fatto sì che al giorno d’oggi sia assai più difficile vedere una pellicola Vitagraph. La scoperta di questo one-reeler da tempo perduto, avvenuta presso il New Zealand Film Archive nel 2010, è un episodio sintomatico, in qualche modo annunciato dalle statistiche. Solo il 14 per cento circa dei film Vitagraph girati dopo il 1912 sopravvive negli archivi americani, ma almeno un altro 27 per cento è conservato al di fuori degli Stati Uniti, per cui la percentuale complessiva di titoli ancora esistenti è relativamente confortante, in quanto supera il 40 per cento. Questo sorprendente squilibrio dimostra che i film Vitagraph erano apprezzati in tutto il mondo; inoltre, mentre in America gran parte delle copie veniva mandata al macero, i collezionisti internazionali ne hanno conservate molte di più. Senza dubbio, in altri paesi sopravvivono altri film Vitagraph, che attendono di essere segnalati.

*The Better Man* è un episodio di una storia a lieto fine. È ritornato negli Stati Uniti nel 2010 grazie alla generosità del New Zealand Film Archive ed è stato restaurato grazie alla collaborazione tra la comunità archivistica americana e la National Film Preservation Foundation. I finanziamenti sono stati reperiti tramite l’iniziativa “For the Love of Film: The Film Preservation Blogathon”, tenutasi nel febbraio del 2010. La copia di *The Better Man* che viene presentata in quest’occasione, l’unica di cui si conosca l’esistenza, è mutila di un metro o due di pellicola all’inizio e alla fine. L’avvio del film è così descritto nella sinossi preparata dalla Vitagraph: “Dedito al gioco d’azzardo, Jim Saunders trascura la moglie e la figlia.”

Mentre Jim (interpretato da Robert Thornby, che avrebbe conosciuto in seguito maggior fama come regista) è intento a giocare – e a perdere – un individuo baffuto dalla carnagione scura, che ci viene presentato come “Miguel Gomez, ladro di cavalli”, si avvicina furtivo e spia da una finestra nella casa ove la figlioletta di Jim, gravemente malata, e l’angosciata moglie di lui sono rimaste indifese. Per il pubblico cinematografico il pericolo era evidente. In questo periodo i film con personaggi messicani recavano titoli come *The Greaser’s Gauntlet* (1908) o *Broncho Billy and the Greaser* (1914). La gerarchia etnica del primo West cinematografico è chiaramente esemplificata in *A Temporary Truce* (1912), in cui “Jim il messicano, un buono a nulla” viene dapprima cacciato dal saloon cittadino da un prospettore minerario anglosassone, mentre in seguito i due stipulano una “tregua provvisoria” solo per stroncare una rivolta indiana. La figura del greaser [termine spregiativo che indicava i messicani], aggiungendosi ad analoghe rappresentazioni cinematografiche, indusse il governo messicano a inoltrare nel 1919 una formale lettera di protesta, di cui peraltro Hollywood sembrò accorgersi solo nel 1922, allorché il Messico minacciò di applicare un embargo generale ai film statunitensi. *The Better Man* trae forza e originalità proprio dal rovesciamento di tali stereotipi. Un manifesto inchiodato fuori dal saloon ci informa che

il bandito Miguel Gomez è ricercato “vivo o morto”, ma alla moglie di Saunders il fuorilegge chiede solo qualcosa da mangiare. Spinta dal coraggio della disperazione, ella lo prega di andare a chiamare un dottore per la bambina, cosa che il marito, accecato dall'egoismo, non si era evidentemente ricordato di fare. Con un fine tocco psicologico la donna fa appello alla fede cattolica di Gomez, indicandogli il dipinto della Madonna col bambino appeso al muro, e in tal modo riesce a persuaderlo. Per essere un ladro di cavalli, Gomez si dimostra ammirevolmente scrupoloso: all'inizio corre a piedi dal dottore, benché nella stalla dei Saunders sia legato un secondo cavallo, e solo più tardi, quando il tempo ormai stringe, si decide ad appropriarsi del cavallo dello sciagurato e inetto marito.

Il momento culminante è rappresentato dalla corsa al salvataggio, costruita mediante un montaggio incrociato più tipico della Biograph che della Vitagraph. Il film sbocca in un finale completamente anticonformista, in cui una donna forte e coraggiosa riporta ordine e giustizia nel selvaggio mondo del West. Quando Jim Saunders torna a casa e vi trova Gomez intento ad assistere il dottore, estrae la pistola e si prepara a guadagnarsi i mille dollari di taglia; ma a questo punto la moglie giudica il valore dei due uomini, blocca il marito esclamando (lo leggiamo sulle labbra di lei) “È un uomo migliore di te!”, e con le sue ultime parole, “Gomez... vai”, lascia libero l'eroico fuorilegge messicano. – SCOTT SIMMON

*The Better Man is a simple but revisionist 1912 one-reeler from the Vitagraph Company's new West Coast studio, established a block from the beach in downtown Santa Monica in December 1911. Although the camera was careful to avoid showing the surf, the film's locations make for an unusual Western setting: The gambling husband rides up to an oceanfront saloon, he's thrown off a sandstone cliff by the Mexican outlaw, and the needed doctor lives in a beach hut.*

*At the time The Better Man was made, films from Vitagraph were widely regarded as rivaled in quality only by those from the Biograph Company. But the vagaries of survival and preservation have made Vitagraph films much harder to see. The discovery in the New Zealand Film Archive in 2010 of this long-lost one-reeler is revealing, in ways partly suggested by statistics. Only about 14 percent of Vitagraph films from 1912 survive in American archives – but at least 27 percent more are held by archives outside the United States, making for a relatively healthy overall survival of more than 40 percent. It's evident from this surprising imbalance that Vitagraph films were appreciated worldwide, and that while in America most copies were being discarded, international collectors held on to many more. Undoubtedly additional Vitagraph films survive in other countries but have yet to be reported. The Better Man is part of a success story. It was repatriated to the United States in 2010 through the generosity of the New Zealand Film Archive and preserved through a collaboration of the American archival community and the National Film Preservation Foundation. Funding was contributed through “For the Love of Film: The Film Preservation Blogathon,” held in February 2010. This sole known copy*

*of The Better Man is missing a few feet at both its beginning and end. The opening is described in Vitagraph's synopsis: “With a fondness for gambling, Jim Saunders is given to neglecting his wife and child.” While Jim (played by Robert Thornby, who became better known as a director) is off gambling – and losing – a dark and mustached man introduced as “Miguel Gomez, the horse thief” sneaks up and peers into a window of the home where Jim's gravely ill daughter and worried wife have been left unprotected. For movie audiences the danger was clear. At this time films with Mexican characters carried such titles as The Greaser's Gauntlet (1908) and Broncho Billy and the Greaser (1914). The racial hierarchy of the early film West is exemplified in A Temporary Truce (1912), where after “Mexican Jim, the good for nothing” is kicked from the town saloon by an Anglo prospector, the two can make a “temporary truce” only to fight off an Indian uprising. The “greaser” figure and similar movie images led to a formal protest letter from the Mexican government in 1919, although Hollywood took notice only in 1922 when Mexico threatened a complete embargo of U.S. films.*

*The Better Man gets its punch from reversals of such stereotypes. A poster outside the saloon tells us that bandit Miguel Gomez is wanted “dead or alive,” but from Saunders's wife he demands only food. She musters the desperate courage to ask him to get a doctor for her child, something her husband was apparently too selfish to have done. In a nice touch implying an appeal to Gomez's Catholic faith, her gesture to the Madonna and child painting on the wall finally persuades him. As a horse thief, he also seems appealingly scrupulous: He initially runs on foot to the doctor, although a second horse was quartered in the Saunders barn. With time slipping by, he will later steal the horse of the wastrel husband.*

*The climax comes with race-to-the-rescue crosscutting more associated with Biograph than with Vitagraph. The film builds to an unconventional finale, with a forceful woman setting the Western world aright. When Jim Saunders finds Gomez back at his house assisting the doctor, Jim pulls his gun and prepares to collect the \$1,000 reward. But his wife takes the measure of both men's worth. She halts her husband in his tracks by proclaiming (as we can lip-read), “He is a better man than you!”, and with her closing words, “Gomez... go,” sets the heroic Mexican outlaw free. – SCOTT SIMMON*

**MANTRAP** (Famous Players-Lasky Corp., dist. Paramount Pictures, US 1926)

*Prod:* Hector Turnbull, B.P. Schulberg; *regia/dir:* Victor Fleming; *scen:* Adelaide Heilbron, Ethel Doherty, dal romanzo di/from the novel by Sinclair Lewis; *didascalie/intertitles:* George Marion, Jr., f./ph: James Wong Howe; *cast:* Clara Bow (Alverna), Percy Marmont (Ralph Prescott), Ernest Torrence (Joe Easter), Eugene Pallette (E. Wesson Woodbury), Patricia Dupont (Mrs. Barker), Charles Stevens (guida indiana/Indian guide); 35mm, 6050 ft., 71' (22 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA. *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Questo capolavoro della commedia romantica, che trapianta Clara Bow nelle lande selvagge del Canada centrale, ha un'arguzia e una carica di sensualità rimaste intatte dopo 85. Quando uscì nelle sale, i critici insaporirono di aspettative la sua sofisticata architettura. "Chiunque si assuma l'onere di ripulire i western dalle sciocchezze merita un qualche premio", proclamò il *Motion Picture Magazine*. "I produttori sono partiti dal presupposto che l'intelligenza sia all'estero e faccia capolino solo sporadicamente tra il pubblico cinematografico. Il risultato è quest'audace parodia dei grandi spazi aperti".

*Mantrap* trasporta i tipici abitanti di un'area urbana in mezzo alla natura primitiva, ma non si adegua esattamente alla tradizione comica che rintracciava nel verde ambiente agreste le soluzioni ai problemi di donne e uomini di città. Proprio questa, tuttavia, è l'aspettativa dei due newyorchesi che incontriamo all'inizio del film: un avvocato divorzista che ha chiuso con le donne, Ralph Prescott, è premurosamente accompagnato dal dirigente di un'azienda di maglierie, Woodbury, in una vacanza in campeggio che dovrebbe ridare nuova forza alla sua esausta virilità (il fiume *Mantrap* della finzione cinematografica è in realtà il lago Arrowhead, 90 miglia a est di Hollywood).

Il film è tratto da una fonte prestigiosa, per cui la Paramount pagò 50.000 dollari (quando Clara Bow ne prendeva 750 la settimana). Sinclair Lewis avrebbe ricevuto il premio Nobel per la letteratura quattro anni dopo, ma certo non per la ruvida misoginia di *Mantrap* che, come parecchi altri esempi di produzione letteraria maschile degli anni Venti, tratta con pensosa preoccupazione il tema delle moderne minacce alla virilità. È precisamente questo, però, lo spunto da cui si sviluppa la vena umoristica del film che, pur mantenendosi fedele alla trama di Lewis, ne rovescia lo spirito (la sceneggiatura è scritta da due donne). Anche prima che Ralph incontri il personaggio interpretato da Clara Bow (Alverna, una manicure proveniente da Minneapolis), alcuni particolari inducono a sospettare che il tentativo di ricaricare la propria virilità con un'immersione nel West possa rivelarsi un'ardua sfida. "Sembri più tu del west che il retro d'un carro di pionieri", dice, incoraggiante, Woodbury a Ralph che, in un negozio di articoli da campeggio, impugna perplesso una pistola a sei colpi.

Nella battuta di Woodbury, gli spettatori potevano cogliere il riferimento a un grande successo della Paramount del 1923, *The Covered Wagon* (*I pionieri*). Lo studio produceva anche western, ma era noto soprattutto per le commedie sofisticate, tra le quali spiccava un sottogenere sui "dispiaceri dei flirt": film in cui, all'ultimo rullo di pellicola, le maschiette comprendono gli errori della loro spregiudicata disinvoltura sentimentale. Clara Bow venne spesso scelta dallo studio per interpretare film di questo tipo, ad esempio *Dancing Mothers* del 1926 e *Children of Divorce* (*I figli del divorzio*) del 1927.

*Mantrap* si spinge oltre i western e le commedie delle maschiette mimando entrambi. Victor Fleming lo dirige con sorprendente leggerezza. Tra gli interpreti, Charles Stevens, discendente di indiani apache (Geronimo era suo nonno), reca un tocco di autenticità nel ruolo della furtiva guida indiana. Quanto a Eugene Pallette, che fa la parte di Woodbury, sembra di sentirlo anche in assenza della sua

caratteristica voce. Percy Marmont aveva già recitato per Fleming come personaggio eponimo di *Lord Jim* (1925), e il travaglio dei suoi intimi conflitti d'onore assume qui una coloritura comica nella sua interpretazione di Ralph. Ernest Torrence invece è Joe Easter, che gestisce l'unico emporio di *Mantrap*, dove si è tanto stufato del virile West quanto Ralph dell'Est femminilizzato: "Basta con questo paese di uomini. Ho provato il mio ultimo brivido nel 1906, quando a Minneapolis ho visto la caviglia di una ragazza."

Dobbiamo attendere per dieci minuti prima che Clara Bow arrivi, a cominciare dalla sua caviglia, sullo schermo, ma poi non ci lascia più. È difficile non essere d'accordo con la frase da lei annotata anni dopo per i suoi figli su un pacchetto di foto di scena: "Da *Mantrap* – il miglior film muto che io abbia mai interpretato". Clara avrebbe compiuto 21 anni alla fine di luglio 1926, nella stessa settimana in cui *Mantrap* uscì nelle sale, ma in quattro anni era già apparsa in più di 30 pellicole. Il film di Fleming rappresentò per lei il salto verso il successo definitivo. Ecco le parole con cui *Variety* iniziò la recensione: "Clara Bow! Wow! Che 'trappola per gli uomini' questa ragazza! E che risalto le dà il film! ... Miss Bow si porta via il film dal momento in cui entra in campo." Se lo stile della sua recitazione è ancora sottovalutato, ciò dipende in parte dal fatto che le interferenze della sua vita privata possono farlo apparire semplicemente "naturale". Nelle foto di scena è certo attraente, ma solo la cinepresa riusciva a catturare il suo magnetismo. In *Mantrap* le bastano un gesto del dito, uno sguardo furtivo, uno scatto della cintura per tenere la scena in maniera impareggiabile.

L'incontro fra Clara e un simpatico zuccone come Joe Easter in una remota regione boschiva è ovviamente un elemento da commedia, ma anche qualcosa di più. Il film si fonda sull'emergente immagine di Clara Bow come emblema della moderna ragazza di città amante delle feste (diventerà la "It Girl" l'anno dopo, quando uscì *It*). Ma è forse utile ricordare che la Bow visse per vent'anni in un ranch del Nevada insieme al marito Rex Bell, divo dei western di serie B. Nonostante il temperamento volubile di Alverna, è questo il personaggio che meglio incarna le caratteristiche più ammirabili della gente del West: incrollabile ottimismo, capacità di adattarsi, forza di volontà. Il suo coraggio viene messo alla prova anche durante la marcia che è costretta a fare attraverso le lande selvagge quando lei e Ralph vengono lasciati soli dalla guida indiana. Sinclair Lewis punisce il proprio personaggio per la sua "spregevole" avventura sentimentale – nel romanzo Alverna è abbandonata "seduta, col capo chino fra le mani tremanti" – ma noi non abbiamo dubbi: il personaggio incarnato da Clara Bow andrà sempre in giro a testa alta. – SCOTT SIMMON

*This masterpiece of romantic comedy transplants Clara Bow into the wilderness of central Canada. The wit and sexual energy of Mantrap are undiminished after 85 years. At release, reviewers savored its sophisticated play with expectations. "Whoever seized upon the chance to take the bunk out of Westerns is deserving of a gold gewgaw of some kind," said Motion Picture Magazine; "the sponsors have worked on the premise that intelligence is abroad – that it stalks*

among the movie patrons now and then. As a result we have a clever take-off on the great open spaces.”

Mantrap transports urbanites into the backwoods, but it doesn't exactly follow the comic tradition of finding in the green countryside solutions to problems among men and women in the city. Such is, however, the anticipation of the two New Yorkers we first meet. A woman-addled divorce lawyer named Ralph Prescott is taken in hand by a hosiery company manager, Woodbury, to recharge his manliness through a camping trip. (The fictional Mantrap River is played by Lake Arrowhead, 90 miles east of Hollywood.)

The film is based on a prestigious source, for which Paramount paid \$50,000 (compared with \$750 a week to Bow). Sinclair Lewis would be awarded the Nobel Prize in Literature four years later, but no doubt in spite of his grumpy, misogynistic Mantrap. As in much male literary fiction of the 1920s, it's solemnly concerned about modern threats to masculinity – which is just where the film finds its comedy. While keeping tightly to Lewis's plotline, the film – written by two women – flips its spirit. There are hints even before Ralph meets Clara Bow's transplanted Minneapolis manicurist, Alverna, that efforts to restore his manliness by immersion in the West may be a challenge. “Say, you look more Western than the hind end of the Covered Wagon,” Woodbury says encouragingly, as Ralph dubiously holds a six-gun in the camp outfitting store.

Woodbury's line would have reminded viewers of Paramount's hit *The Covered Wagon* (1923). The studio had a sideline in Westerns but was best known for sophisticated dramas, among which were what one might call sorrows-of-the-flirt romances, where by the last reel flappers learned the errors of their freewheeling ways. Clara Bow was often cast by the studio in such films, including *Dancing Mothers* (1926) and *Children of Divorce* (1927).

Mantrap bounds past Paramount's Westerns and its sorrows-of-the-flirt films by undercutting both types. Victor Fleming directed it with a surprisingly light touch. Among the cast, Charles Stevens, of Apache ancestry (he was Geronimo's grandson), adds authenticity as the stealthy guide. As Woodbury, Eugene Pallette seems loud even absent his distinctive voice. Percy Marmont had starred for Fleming in the title role of *Lord Jim* (1925), and his qualms of conflicted honor there get a comic twist here as Ralph. Ernest Torrence plays Joe Easter, who runs the trading post in Mantrap, where he has grown as weary of the male West as Ralph has of the feminized East: “I'm sick of this he-man country. My last thrill was in 1906 – when I seen a girl's ankle in Minneapolis.”

The film makes us wait 10 minutes for the entrance of Clara Bow, via her ankle, but after that she never lets go. It's hard to disagree with the note she later wrote to her sons on a package of production stills: “From Mantrap – the best silent picture I ever made.” Although she wouldn't turn 21 until the week in late July 1926 that Mantrap was released, she'd already been in more than 30 films over four years. This was her breakthrough. Variety opened its review this way: “Clara Bow! And how! What a 'mantrap' she is! And how the picture is going

to make her! ... Miss Bow just walks away with the picture from the moment she steps into camera range.” If her performance style is still underappreciated, that's partly because distractions from her personal history can make it seem merely “natural.” In stills she looks attractive enough, but only the motion picture camera caught her magnetism. In Mantrap, with just a crooked finger, a sidelong glance, a snap of her waistband, she holds the screen like no one else.

A story line that pairs her in the backwoods with lovable lunk Joe Easter is comedy, of course, but something more too. The film rests on Bow's emerging urban image as the ultimate party girl and flapper (she became “The ‘It’ Girl” after the release of *It* the following year). Yet it helps to remember that Bow lived for two decades, from 1911, on a Nevada cattle ranch with her husband, B-Western star Rex Bell. For all Alverna's mercurial temperament, she proves the one in the film to best embody admirable Western traits: an unflagging optimism, adaptability, and willpower. Her bravery is tested too on the forced hike through the wilderness after she and Ralph are stranded by their Indian guide. Sinclair Lewis punished his “rotten” flirt – Alverna is abandoned in the novel “sitting with her head bowed in trembling hands” – but we never much doubt that Clara Bow's incarnation will keep her chin up. – SCOTT SIMMON

### Prog. 3

**DESCHUTES DRIFTWOOD** (Educational Films Corp. of America, US 1916)

*Prod., regia/dir:* Robert C. Bruce; 35mm, 900 ft., 11' (22 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Dopo vent'anni di cinema, i cortometraggi sulle bellezze paesaggistiche dovevano offrire qualcosa di più delle vedute pittoresche per attirare l'attenzione. *Deschutes Driftwood*, girato nel 1916 nell'Oregon centrale, dichiara il proprio innovativo approccio in una delle prime didascalie: “Questo è un film “dal vero” girato dal punto di vista di un vagabondo” e il “personaggio principale” è uscito da “un carcere di contea”. Benché le acque del fiume Deschutes, che scorre verso nord per gettarsi nel Columbia a monte della città di The Dalles, trasportino ancor oggi legname (ne trasportavano quantità maggiori nel 1916, quando il taglio degli alberi era praticato su più vasta scala), il film prende il titolo da un'altra fonte, citata (ma non identificata) nella parte finale del film – la poesia *Driftwood* su un vagabondo semi-disoccupato che percorre solitario il West.

Prima del 1912, l'Oregon centrale era la maggiore area popolata degli Stati Uniti ancora priva di collegamenti ferroviari, a causa di un territorio con montagne alte più di 3000 metri e acque impetuose (erano stati i mercanti di pellicce a dare al fiume il nome francese di “Des chutes”, ovvero “delle rapide”). Paradossalmente, *Deschutes Driftwood* celebra una recente conquista dell'ingegneria attraverso

gli occhi di un vagabondo ostile al lavoro e segue il percorso di una ferrovia la cui costruzione scatenò battaglie legali, sindacali e tecniche, mutuando dal suo “personaggio principale” un tono pacato e osservativo.

Dopo decenni di inerzia, nell'estate del 1909 due società ferroviarie concorrenti gareggiavano per costruire due linee separate sulle opposte sponde del Deschutes con manovre legali, risse e azioni di sabotaggio con dinamite che rendevano l'impresa ancor più rischiosa. Nell'autunno successivo, però, la morte del magnate delle ferrovie E.H. Harriman, titolare di uno dei due progetti, pose fine alla “Guerra del Deschutes Canyon”; il lavoro proseguì poi rapidamente sulla Oregon Truck Railway, lungo la quale ci muoviamo col nostro eroe vagabondo. Come si può dedurre dalle date incise nella pietra all'ingresso delle gallerie, il grosso dei lavori fu completato entro il 1913.

Robert C. Bruce, regista e probabilmente operatore del film, realizzò parecchi documentari analoghi per la Educational Films, che presto sarebbe diventata nota per le sue commedie a basso costo. La serie di film girata da Bruce nell'Oregon nell'estate del 1916 fu elogiata dal *Moving Picture World* per la “qualità della fotografia e l'abile fattura”. Fra questi cortometraggi (di cui, a quanto risulta, nessuno è sopravvissuto) citiamo *Mazamas and the Three Sisters* (dedicato a un club alpinistico) e *Hans, Henri and the Neophyte* (sulle guide alpine svizzere emigrate nell'Oregon allorché la prima guerra mondiale precluse il loro Paese ai turisti).

Che il non accreditato protagonista di *Deschutes Driftwood* – “Walter” o “Weak Knees” – provenisse da un “carcere di contea” può essere una finzione letteraria. Il vagabondo della poesia *Driftwood* ci dice: “Qualche volta finisco nel carcere di contea.” È un componimento tratto da *Songs of the Workaday World* (1915) di Berton Braley, i cui primi versi proletari apparvero su periodici come *Coal Age* e *The Colorado School of Mines Magazine*. La mezza strofa citata nel film paragona l'inferno al lavoro dei minatori nel West (soprattutto al lavoro estivo nelle miniere del Nevada, descritto all'inizio della poesia): “Quando muoio, penso che finirò / in un buco rovente con turni senza fine.”

Nel West i vagabondi seguivano di solito le linee ferroviarie in cerca di lavoro stagionale (non per evitare il lavoro), e si spostavano in folti gruppi lungo percorsi stabiliti. Il nostro viaggio in compagnia del solitario Weak-Kneed Walter acquista però un senso più pregnante se pensiamo al divo cinematografico più popolare del 1916. Charles Chaplin aveva già firmato, quell'anno, un contratto senza precedenti con la Mutual Film Corporation che aveva fatto di lui l'uomo di spettacolo probabilmente più pagato della storia. *The Tramp* (1915) si conclude con un'inquadratura che sarebbe divenuta emblematica di Chaplin e che *Deschutes Driftwood* imita: i nostri eroi vagabondi, respinti dalla società, si allontanano lungo una strada deserta, soli ma ancora liberi e indomiti. – SCOTT SIMMON

*Twenty years into the history of the movies, short “scenics” needed something more than picturesque views to attract attention.*

*Deschutes Driftwood, filmed in 1916 in central Oregon, announces its novel approach in an early intertitle: “This is a Scenic picture from a hobo’s point of view,” with its “leading man” cast from “a county jail.” Although the Deschutes River, which runs north to join the Columbia upriver from the town of The Dalles, still has its share of driftwood (and had more in 1916 when logging was more active), the film draws its title from another source – a poem, “Driftwood,” about a semi-employed wanderer alone in the West, which is quoted (but not identified) late in the film.*

*Before 1912, central Oregon was the largest populated area in the United States without a railroad, thanks to its difficult terrain of 10,000-foot mountains and rushing rivers (“Des Chutes,” named by fur traders, being French for “of the rapids”). Deschutes Driftwood paradoxically celebrates a recent triumph of engineering via a work-averse hobo. It travels a rail route around whose creation swirled legal, labor, and engineering battles, but adopts from its “leading man” a relaxed, observational tone.*

*After decades of inaction, by the summer of 1909 two competing railroad corporations were racing to build separate lines up the opposing banks of the Deschutes River, with legal maneuvers, fistfight brawls, and dynamite sabotage making construction all the more hazardous. But with the death that fall of railroad tycoon E.H. Harriman, owner of one of the routes, the “Deschutes Canyon War” came to an end, and work progressed rapidly on the Oregon Truck Railway that we travel with our hobo hero. As can be glimpsed from the dates carved above tunnel entranceways, most of the route was completed by 1913.*

*The film’s director and its probable cinematographer, Robert C. Bruce, made many such documentary shorts for Educational Films, soon better known for its low-budget comedies. Bruce’s series of films shot in Oregon in the summer of 1916 were praised by Moving Picture World for their “photography and cleverness.” Among the others (none known to survive) were Mazamas and the Three Sisters (about a mountaineering club) and Hans, Henri and the Neophyte (about Swiss alpine guides who immigrated to Oregon after their homeland was cut off from tourists by World War I).*

*That Deschutes Driftwood’s uncredited lead – “Walter,” or “Weak Knees” – came from a “county jail” may be a literary conceit. The Western wanderer in “Driftwood” tells us, “Sometimes I drifts to the county jail.” The poem is from Songs of the Workaday World (1915) by Berton Braley, whose early proletarian poems appeared in such periodicals as Coal Age and The Colorado School of Mines Magazine. The half stanza quoted in the film defines hell as mine work in the West (specifically mining in Nevada summers, evoked earlier in the poem): “When I dies, I reckon I’ll drift / To a hot box hole and an endless shift.”*

*Hoboes in the West were usually riding the rails in search of seasonal work, rather than avoiding it, and traveled established routes into well-populated hobo communities. Still, our point of view alongside solitary Weak-Kneed Walter makes sense when one recalls the most*

popular film star of 1916. Charles Chaplin signed his unprecedented contract with the Mutual Film Corporation early in the year, making him at that time easily the highest-paid entertainer in history. The Tramp (1915) ends with a shot that would become iconic for Chaplin and that Deschutes Driftwood copies: Our hoboes, evicted from society, walk from us down a deserted road, alone but with undimmed freedom. – SCOTT SIMMON

### THE LADY OF THE DUGOUT (Al Jennings Productions Co., US 1918)

Prod: Al Jennings; regia/dir. W.S. Van Dyke; scen: Al Jennings, W.S. Van Dyke; f./ph: David Abel; cast: Al Jennings (se stesso/himself), Frank Jennings (se stesso/himself), Corinne Grant (Mary, la donna del rifugio sotterraneo/the lady of the dugout), Ben Alexander (suo figlio/her son), Joe Singleton (suo marito/her husband), Carl Stockdale (Zonie); DigiBeta, 64'; fonte copia/source: Academy Film Archive, Los Angeles. Didascalie in inglese / English intertitles.

Al Jennings, l'autentico fuorilegge cui si deve questo lungometraggio – ne è infatti il produttore, il co-sceneggiatore e il protagonista – ebbe una carriera davvero fuori del comune. Egli esercitava l'avvocatura in una cittadina dell'Oklahoma quando, nel 1895, uno dei suoi fratelli fu ucciso in una sparatoria. L'assassino venne prosciolto ed Al, per vendicarsi, Al si unì a un gruppo di banditi che presero a rapinare banche e treni diventando ben presto la famigerata banda Jennings. Facilmente riconoscibile, anche se mascherato, per l'inconfondibile capigliatura rossa, Al fu catturato nel 1897. In seguito alle pressioni di un altro dei suoi fratelli, l'ergastolo gli fu commutato in una condanna a cinque anni dal presidente McKinley; nel 1907, infine, il presidente Theodore Roosevelt gli concesse la grazia completa.

Uscito di prigione, Jennings si inserì nel circuito evangelico basando le sue prediche sulla propria vita. La grazia concessa da Roosevelt gli aveva fatto riacquistare i diritti elettorali, così nel 1912 sfidò l'apparato politico di Oklahoma City candidandosi alla carica di procuratore distrettuale. Secondo un testimonianza, nei discorsi egli narrava al pubblico "tutto il suo passato, compresa la prigione, finché gli ascoltatori non scoppiavano in singhiozzi come penitenti in chiesa. A quel punto aggiungeva 'Ecco, io vi ho raccontato tutto ciò che ho fatto, ma gli uomini dell'apparato non vi diranno nulla.' Conquistò la candidatura democratica ma perse le elezioni. Per niente scoraggiato, nel 1914 si gettò in un'altra campagna elettorale piazzandosi terzo, con un lusinghiero 24 per cento dei voti, nella corsa alla candidatura democratica a governatore dell'Oklahoma – lo stesso Stato che vent'anni prima aveva posto una taglia sulla sua testa. Nel 1914 la società di produzione Thanhouser trasse dalla sua autobiografia un lungometraggio (ora perduto) in cui Jennings interpretava se stesso.

*The Lady of the Dugout*, secondo lungometraggio dell'ex bandito, inizia, a sorpresa, nel cuore di cinelândia: la prima scena ci mostra una veranda del Beverly Hills Hotel, dove un ospite legge l'episodio di apertura della biografia di Jennings, apparsa a puntate sul *Saturday Evening Post*. Per caso arriva un Al tutto elegante che informa gli

spettatori di essere intenzionato a trasporre sullo schermo alcuni episodi della propria vita in quanto "potrebbero avere un effetto benefico sui giovani. Uno dei primi riguarderà la signora della casa sotterranea (*The Lady of the Dugout*)". Entriamo allora nella struttura autoriflessiva del film, articolata su un doppio flashback: Jennings ci racconta la sua storia, all'interno della quale la "signora" racconta a sua volta la propria. Ormai cinquantacinquenne, Al Jennings parrebbe troppo vecchio per impersonare se stesso giovane e ribelle, ma riesce tuttavia convincente col suo volto segnato e la corporatura muscolosa. (Nato durante la guerra civile nel 1863 – mentre il padre combatteva nelle file dei confederati – sarebbe vissuto fino al 1961.) Interpreta se stesso nel film anche il fratello maggiore e complice di Al, Frank Jennings, che aveva scontato cinque anni nella prigione federale di Leavenworth.

*The Lady of the Dugout* dipinge i fratelli Jennings come dei Robin Hood amici del popolo che rapinano una banca e poi donano cavallerescamente il bottino a una donna affamata che sopravvive con la propria creatura in un'abitazione di fortuna scavata per metà sotto terra. Il regista del film, il ventinovenne W.S. "One-Take Woody" Van Dyke, sarebbe divenuto famoso nell'ambiente cinematografico per la parsimonia di pellicola con cui girava (per lui, come indica il soprannome "One-Take", era "buona la prima"): una dote verosimilmente assai apprezzata da Jennings, che esaurì i fondi di produzione prima di portare a termine il film.

Benché di *The Lady of the Dugout* ci sia pervenuto un unico esemplare completo (una copia ristampata a 16 mm), il film brilla ancora per la sua apparentemente spontanea autenticità. "Non faccio film sul 'selvaggio West'; i miei sono film sul vero West", dichiarò Jennings a *Photoplay* nel 1919. *The Lady of the Dugout* è uno dei rari western che ammettano esplicitamente la presenza della povertà e descrivano il West come un luogo in cui i sogni possono fallire. L'abitazione che compare in questa pellicola è assai più squallida e disperata di qualunque altra mai raffigurata in un film di Hollywood. Nelle parole di Jennings "le abitazioni scavate nel sottosuolo e poi abbandonate, di cui spuntavano in superficie solo i miseri camini, segnavano i luoghi dove gli uomini si erano fermati, avevano lottato ed erano stati sconfitti". Quello di Jennings è un western dove il lieto fine è il ritorno nell'Est. Annunciato come il primo episodio di una serie di "Avventure del bandito Al Jennings", *The Lady of the Dugout* fu anche l'ultimo, nonostante gli elogi della critica. Il *Moving Picture World* lo definì "straordinariamente efficace nel suo scarno realismo e afflato sentimentale". Pure *Variety* lo apprezzò (anche se è lo stile notoriamente stravagante della rivista a prevalere sul contenuto della recensione): "Un film più semplice e suggestivo non si vede da queste parti da quando i marziani sono diventati democratici ... Merita di fare un sacco di soldi."

Ma solo non ne fece proprio. Uscito nell'agosto 1918, il film ebbe una circolazione piuttosto stentata per alcuni anni. Fu l'ultimo lungometraggio con Jennings protagonista e il solo film prodotto dalla sua società nel breve periodo in cui operò. Nel 1920, alla Camera dei

rappresentanti e al Senato degli Stati Uniti vennero presentati progetti di legge per l'istituzione di una commissione nazionale di censura cinematografica in seno al ministero per l'Istruzione; si prevedeva tra l'altro il divieto di girare film in cui recitassero "ex detenuti, criminali, banditi, rapinatori di treni o di banche o fuorilegge": Al e Frank Jennings erano certamente gli unici attori cinematografici a rientrare in tutte queste categorie. I progetti di legge non furono approvati, ma nel corso degli anni Venti gli studi di Hollywood si autoimposero divieti sostanzialmente analoghi: un film come *The Lady of the Dugout* non sarebbe stato realizzato mai più. – SCOTT SIMMON

*Al Jennings, the real-life outlaw behind this feature-length film – its producer, co-writer, and star – had quite a career path. He was a small-town Oklahoma lawyer in 1895 when one of his brothers was killed in a shootout. Seeking retribution after the killer was acquitted, Al joined a group of outlaws who took up bank and train robbery and soon became the infamous Jennings Gang. Al Jennings's distinctive red hair made him easily recognizable even when masked, and he was captured in 1897. Thanks to lobbying by another Jennings brother, Al's life sentence was commuted to five years by President McKinley, and in 1907 President Theodore Roosevelt issued him a full pardon. On release, Jennings took to the evangelical circuit, using his life as lesson. Roosevelt's pardon had restored his voting rights, and in 1912 he campaigned against Oklahoma City's political machine by running for district attorney. According to one witness his speeches told listeners "about his past, prison and all, until he had them crying like penitents at the mourners' bench. Then he'd say, 'There, I've told you everything I ever did. Those machine fellows – they won't tell you what they did!'" He won the Democratic nomination but lost the election. Undiscouraged, he took to the campaign trail again in 1914 and came in third, with a respectable 24 percent of the vote, for the Democratic nomination for governor of Oklahoma – the state that had put a bounty on his head less than 20 years before. His autobiography was adapted into a (now-lost) feature by the Thanhouser company in 1914, with Jennings playing himself. The Lady of the Dugout, the former outlaw's self-produced second feature, opens surprisingly in the heart of filmland – on a veranda of the Beverly Hills Hotel, where a guest is reading the opening episode of Jennings's life story as it was serialized in The Saturday Evening Post. Fortuitously, a dapper Al happens by and tells his audience that he is thinking of putting episodes from his life onscreen "for the beneficial effect it may have on young men. Among the first will be the story of the 'Lady of the Dugout.'" We settle into the film's self-reflective, double-flashback structure: Jennings tells his story, and within his*

*story the "lady" tells hers. At 55, Al Jennings should be too old to impersonate his wild younger self, but his weathered face and sinewy frame convince. (Born during the Civil War in 1863 – while his father was fighting for the Confederacy – he would live to 1961.) Also playing himself is Al's older brother and partner in crime, Frank Jennings, who did five years in the Leavenworth federal prison.*

*The Lady of the Dugout makes out the Jennings brothers as populist Robin Hoods who rob a bank and gallantly bestow loot on a famished mother and child barely hanging onto life in their half-underground "dugout" home. The film's director, 29-year-old W.S. "One-Take Woody" Van Dyke, would become known in the industry for his economy in shooting, a skill that must have been appreciated by Jennings, who exhausted production funds before this film was completed.*

*Although The Lady of the Dugout survives complete only in a 16mm reissue print, its apparently effortless authenticity still shines through. "I'm not putting on 'wild west' pictures. These are real west pictures," Jennings told Photoplay in 1919. The Lady of the Dugout is the rare Western to acknowledge poverty, to present the West as a place where dreams can go bad. The homestead in this film is far more desperate than any to come in Hollywood films. As Jennings described them, the "deserted dugouts with their dingy chimneys sticking above ground marked the spots where men had settled, struggled, and failed." This is a Western where the happy ending is a return East.*

*Announced as the first of the "Al Jennings Outlaw Stories," The Lady of the Dugout was also the last, despite critical praise. Moving Picture World called it "tremendously effective in its simple realism and heart appeal." Variety liked it also (even if that paper's famously screwy style got the better of its review): "A simpler, more appealing picture has not been shown in these parts since the inhabitants of Mars went Democratic. ... It deserves to make a lot of money."*

*But make a lot of money it didn't. First screened in August 1918, the film had a slow rollout over several years. This was Jennings' last starring feature and the only film from his short-lived company. In 1920, bills were introduced in both the U.S. Senate and the House of Representatives to create a national film censorship board within the Bureau of Education, with provisions prohibiting films depicting acts of "ex convicts, desperadoes, bandits, train robbers, bank robbers, or outlaws." Al and Frank Jennings were surely the only film actors to fall under all those categories. The bills didn't pass, but such prohibitions were essentially self-imposed by Hollywood studios in the 1920s. A film like The Lady of the Dugout would never be made again.*

SCOTT SIMMON

## La corsa al Polo / *The Race to the Pole*

L'epoca eroica delle esplorazioni polari è intessuta delle affascinanti vicende di uomini eccezionali, e la gara per la conquista dei poli è stata ricostruita con vivida ricchezza di dettagli in centinaia di libri. La cosiddetta "epoca eroica" – cioè, all'incirca, il periodo tra il 1890 e la morte di Shackleton all'inizio degli anni Venti – coincide pure, tuttavia, con lo sviluppo della tecnologia cinematografica e l'ascesa del cinema commerciale. Molti esploratori polari compresero il potenziale offerto dalla nuova tecnologia come strumento di ricerca, mentre i loro finanziatori intuirono il valore di attrattiva spettacolare del materiale filmato. Di conseguenza le spedizioni polari di questo periodo hanno prodotto una cospicua serie di film, ma ad eccezione di alcuni lungometraggi come *90° South* di Herbert Ponting (1933) o *South* di Frank Hurley (1919), i film polari come sottogenere hanno ricevuto scarsa attenzione rispetto alle ricostruzioni o alle testimonianze scritte. La storia, non ancora narrata, di questi film ci svela un tesoro di conoscenze che riguardano non solo le straordinarie imprese dei primi esploratori polari e dei pionieristici operatori cinematografici che li accompagnavano, ma anche lo sviluppo del cinema e delle sue tecniche produttive, e persino i gusti del pubblico e le fortune degli imperi e degli Stati nazionali. Pochi anni dopo la comparsa delle prime macchine da presa, l'esploratore Carsten Borchgrevink ne recò una con sé nella Spedizione antartica britannica del 1898. Il principale finanziatore, un editore della stampa quotidiana, intendeva trarne dei cinegiornali, ma il cinema, le pellicole e le tecniche di ripresa non erano ancora tanto evolute da permettere di filmare immagini dal vivo nelle regioni polari. Quel che ci è giunto del primo tentativo di girare un film polare induce a supporre che la pellicola si limitasse alla scena della spedizione che lasciava Londra. Il primo esploratore che riuscì effettivamente a realizzare riprese filmate nell'Antartico fu lo scienziato William Speirs Bruce, capo della spedizione antartica scozzese del 1902-04. Sulla scia di Bruce, il cinematografo divenne un'attrezzatura scientifica standard di tutte le spedizioni polari, con esiti più o meno felici, poiché non era facile filmare con temperature inferiori allo zero, così come era arduo cogliere le incomparabili condizioni di luce delle regioni polari.

Con la spedizione del 1907-09 Ernest Shackleton riuscì quasi a raggiungere il Polo Sud. Nel libro che dedicò a quest'impresa, Shackleton ricorda che gli esploratori avevano recato con sé una macchina da presa: "volevamo registrare i curiosi movimenti e le singolari abitudini di foche e pinguini, e offrire al pubblico in patria un'idea graficamente esatta di ciò che significhi correre in slitta sulla neve e sul ghiaccio". Shackleton usò in seguito queste immagini filmate per illustrare le sue tournée di conferenze; l'inserimento dei film riscontrò, a quanto sembra, il favore del pubblico:

"Ho avuto di recente il privilegio di osservare queste immagini dell'estremo Sud, che hanno sensibilmente contribuito a rafforzare il mio interesse per l'avventura del tenente Shackleton. Ho visto gli uomini della spedizione intenti al lavoro o in qualche momento di riposo tra il ghiaccio e la neve, ho osservato le buffe reazioni dei pinguini disturbati dal ronzio dell'operatore; grazie al cinematografo, insomma, ho provato l'emozione di un breve viaggio nell'Antartico". (*The Bioscope*, 25.11.1909)

L'interesse con cui furono accolte queste illustrazioni animate indusse Roald Amundsen a portare con sé una cinepresa nella sua famosa spedizione al Polo Sud, e a utilizzare un approccio non dissimile per le tournée di conferenze multimediali che effettuò in molti paesi con l'ausilio di filmati, musica, fotografie, diagrammi e illustrazioni. Robert Falcon Scott, capo della spedizione britannica, prese una decisione analoga sulla base dei filmati di Shackleton che aveva potuto visionare, ma pensò di inserire nella spedizione un cineoperatore e fotografo professionista, il quale avrebbe realizzato filmati e immagini di elevata qualità assicurando così l'indispensabile finanziamento della Gaumont, che stava sviluppando il settore dei cinegiornali e da qualche anno si era specializzata in film sulle esplorazioni.

Quest'anno si celebra il centenario della corsa verso il Polo Sud che oppose Amundsen e Scott. Il vincitore fu Amundsen, che giunse al Polo il 14 dicembre 1911; Scott arrivò un mese dopo, e morì nel viaggio di ritorno. Alcuni episodi di entrambe le spedizioni vennero filmati: le riprese amatoriali di Amundsen, che mostrano alcune scene della sua trionfale spedizione, e il materiale realizzato da Ponting per la spedizione antartica britannica, rielaborato in un epocale documentario che ricostruisce in forma narrativa la tragica vicenda di Scott e dei suoi compagni offrendo anche immagini della fauna e degli splendidi paesaggi antartici.

Il nostro programma presenta materiale filmato sulla corsa al Polo Sud, tra cui *The Great White Silence*, appena restaurato dal BFI, e il film di Amundsen proveniente dalla Biblioteca nazionale norvegese. Proietteremo anche altri filmati dell'epoca eroica, tra cui quelli della spedizione scozzese di William Speirs Bruce, della spedizione giapponese di Shirase, dell'ultimo viaggio di Shackleton sulla *Quest*, e naturalmente i film dell'altro grande fotografo dell'Antartico, Frank Hurley: *South* (1919) e il lavoro attualmente in corso di svolgimento da parte del National Film and Sound Archive of Australia sul materiale filmato da Hurley per la spedizione antartica australiana di Douglas Mawson (1911-1913); il personale dell'archivio australiano spera di ricostruire la conferenza originale di Mawson, di cui il film è solo uno degli elementi.

Molti dei film polari compresi nel programma vennero inizialmente presentati al pubblico nell'ambito di conferenze che comprendevano la lettura di un testo, fotografie, carte geografiche e diagrammi, musiche, film e anche l'interazione degli spettatori. L'originaria struttura della conferenza non va dimenticata, se si vogliono comprendere oggi le caratteristiche dei documenti filmati rimasti privi degli altri elementi, nonché le difficoltà cui vanno incontro gli archivisti che si accingono a restaurare film di cui talvolta non esiste una "versione" definitiva. Essa serve anche a spiegare il motivo per cui in questi film compaiono tanti pinguini: una delle più pressanti richieste dei finanziatori era di poter avere immagini di queste misteriose creature. Ponting e Hurley furono i primi a filmare i pinguini nell'arco del loro ciclo di vita: una piccola rivoluzione nella forma dei documentari cinematografici di storia naturale, che noi oggi diamo completamente per scontata.

L'elemento che rimane impresso nella memoria è però la bellezza dei gelidi paesaggi antartici cristallizzata nelle immagini di questi film, insieme alle vicende dell'umano coraggio (per non parlare dell'eroismo dei cineoperatori). All'uscita di *The Great White Silence* nel 1924, così scrisse *The Times*: "Uno dei maggiori meriti acquisiti finora dal cinematografo è stato quello di rendere immortale la spedizione del capitano Scott. La storia della morte di Scott sarà naturalmente sempre narrata fino a quando si continuerà a parlare inglese, ma è meraviglioso pensare che fra 100 o 500 anni le future generazioni potranno vedere ancora queste immagini, e osservare Scott e i suoi compagni che si avviano faticosamente sul ghiaccio verso la gloria e la morte. È da auspicare che neppure il ruolo svolto da Herbert Ponting nel tramandare questa testimonianza ai posteri venga dimenticato".

Il restauro del film di Ponting segna un decisivo progresso verso la realizzazione di quest'auspicio (opportunosamente, nel momento in cui i negativi originali tornano a riposare, a temperature inferiori allo zero, nei nuovi depositi del BFI), ma la grande rivelazione di questo programma sarà costituita da altri film polari provenienti da spedizioni meno note di scozzesi, australiani e giapponesi, e soprattutto dal restauro – effettuato dall'archivio cinematografico di Oslo – dei filmati pressoché sconosciuti della spedizione norvegese e dell'uomo che raggiunse per primo il Polo Sud: Roald Amundsen. – BRYONY DIXON & JAN ANDERS DIESEN

*The Heroic Era of polar exploration is filled with fascinating stories about remarkable men, and the race for the poles is richly described in hundreds of books. But the so-named "heroic era" – broadly from the 1890s to the death of Shackleton in the early 1920s – also coincided with the development of film technology and the rise of commercial cinema. Many polar explorers saw potential in using this new technology as a research tool, and their sponsors saw the huge entertainment value of such a record. As a result there exists a range of films from the polar expeditions of this era, but with the exception of some of the feature-length titles, such as Herbert Ponting's 90° South (1933) or Frank Hurley's South (1919), the polar films as a sub-genre have received little attention compared to the written accounts. The – as yet – unwritten story of these films is a rewarding one, with much to tell us not only about the extraordinary achievements of the first polar explorers and their pioneering cameramen, but also about the development of filmmaking and of the Cinema, and even the tastes of audiences and the fortunes of empires and nation states.*

*A few years after the production of the first film cameras, the explorer Carsten Borchgrevink took one along on his British Antarctic Expedition in 1898. His main sponsor, a newspaper publisher, wanted to make news films, but the cinematograph, the film reel, and filming skills were not sufficiently developed to capture living images from the polar regions. Our record of this first attempt at making a polar film suggests that it was limited to one scene of the expedition leaving London. The first explorer to succeed in filming in the Antarctic was scientist William Speirs Bruce, leader of the Scottish Antarctic Expedition in 1902-04. Following Bruce's breakthrough the cinematograph became standard scientific equipment on all polar expeditions, with varying degrees of success, for it was not easy to film in sub-zero temperatures, nor were the unique light conditions of the polar regions easy to capture.*

*In 1907-09 Ernest Shackleton almost made it to the South Pole. In his book on the expedition he wrote that they took a moving picture camera "in order that we might place on record the curious movements and habits of the seals and penguins, and give the people at home a graphic idea of what it means to haul sledges over the ice and snow". Shackleton later used these moving images as illustrations on his lecture tours, and his incorporation of film appears to have been popular:*

*"It was my privilege recently to see these living pictures from Furthest South, and they served largely to intensify my interest in Lieutenant Shackleton's story. I saw the men engaged at their work and recreations amidst the ice and snow, watched the strange antics of the penguins when disturbed by the whirr of the operator, and in short, enjoyed a brief tour to the Antarctic by cinematograph." (The Bioscope, 25.11.1909)*

*The attention these animated illustrations received influenced Roald Amundsen to take a camera on his famous expedition to the South Pole, and he used a similar approach in his international multi-media lecture tours, incorporating film footage, music, still images, diagrams, and illustrations. Robert Falcon Scott, leader of the British Expedition, made a similar decision, based on what he had seen of Shackleton's film, but determined to take a professional photographer and cameraman, which would ensure the highest-quality images and records and attract some much-needed sponsorship from the Gaumont Company, who were developing their newsreel business and had for some years specialized in exploration films.*

*This year we are celebrating the centenary of the race between Amundsen and Scott to reach the South Pole. Amundsen won that race; he reached the Pole on 14 December 1911 – Scott arrived there one month later, and died on his return journey. Parts of both of these expeditions were filmed: Amundsen's amateur footage showing scenes from his triumphant expedition, and Ponting's record of the British Antarctic Expedition, remade into a milestone narrative documentary film telling the tragic story of Scott and his companions and showing the wildlife and magnificent landscape of Antarctica.*

*This programme will screen film footage from the race to reach the South Pole, including the newly restored *The Great White Silence* from the BFI and Amundsen's film from the National Library of Norway. We will also show other films from the "heroic age", including those of the Scottish expedition of William Speirs Bruce, the Japanese Shirase expedition, Shackleton's last voyage on the *Quest*, and of course the films of that other great photographer of Antarctica, Frank Hurley – *South (1919)* and the National Film and Sound Archive of Australia's work-in-progress of Hurley's film footage from Douglas Mawson's 1911-1913 Australian Antarctic Expedition (they hope to reconstruct Mawson's original lecture, of which the film is just one element).*

*Many of the polar films in the programme were originally presented to the public in the form of a lecture with commentary, still images, maps and diagrams, music, film, and even audience interaction. It is the legacy of the lecture format that is the key to understanding the characteristic structure of the stand-alone film versions,*

and explains the challenges for archivists in restoring films for which there is sometimes no definitive “version”. It also goes some way to explaining why there are all those penguins: a prime requirement from sponsors was to bring back footage of these mysterious creatures. Ponting and Hurley were the first to film penguins in terms of their life-cycle – a small revolution in the form of natural-history filmmaking that we now take completely for granted.

It is, however, the beauty of the images of Antarctica's frozen landscapes in these films that lingers, as well as the stories of human courage (not to mention the heroism of the cameramen). On the release of *The Great White Silence* in 1924 *The Times* wrote: “One of the greatest achievements of the Kinematograph to-date has been to make Captain Scott's Expedition imperishable. The story of Scott's death will, of course, be told as long as the English language is spoken, but it is wonderful to think also that 100 or 500 years hence future generations will be able to see this pictorial record and gaze upon Scott and his comrades trudging over the ice to glorious death. It is to be hoped that Mr. Ponting's own share in obtaining this record for posterity will not be overlooked.”

The restoration of Ponting's silent film goes a long way to achieving that wish (appropriately, just as his original camera negatives head back to sub-zero temperatures in the BFI's new vaults), but the great revelation of this programme will be other polar films from the less-well-known expeditions of the Scots, the Australians, and the Japanese, and most particularly the restoration by the film archive in Oslo of the almost-unknown footage of the Norwegian expedition and the man who first reached the Pole, Roald Amundsen. - BRYONY DIXON & JAN ANDERS DIESEN

## Prog. I

### THE SCOTTISH ANTARCTIC EXPEDITION (GB, 1902-04)

f./ph: William Speirs Bruce, Gilbert Kerr(?); DigiBeta, 7'; fonte copia/source: Scottish Screen Archive / National Library of Scotland, Glasgow.

Senza didascalie / No intertitles.

Quando William Speirs Bruce partì per la sua spedizione antartica nel 1902, in Scozia un giornale commentò l'impresa in questi termini: “La spedizione scozzese non si spinge al Polo Sud in una corsa sconsiderata, dettata da uno stravagante spirito di avventura; si tratta invece di un viaggio di ricerca e scoperta condotto con sagacia economica e metodica pazienza. Forse i risultati non incideranno sui corsi della Borsa valori, ma recheranno certamente un contributo alla conoscenza scientifica mondiale e aiuteranno l'umanità a comprendere numerosi fenomeni che ancora nel ventesimo secolo rimangono avvolti nel mistero”.

Bruce condusse una spedizione puramente scientifica, definita da Peter Speak, nella sua biografia di Bruce, “di gran lunga la spedizione scientifica più produttiva rispetto ai costi e più accuratamente organizzata, fra tutte quelle dell'epoca eroica”. Gli obiettivi principali erano lo studio oceanografico dell'Oceano australe e la raccolta di dati meteorologici, biologici e topografici. Bruce recò con sé apparecchiature scientifiche di ogni genere, oltre a un'attrezzatura fotografica comprendente un Verascope (per la ripresa di immagini stereoscopiche), macchine fotografiche convenzionali e una cinepresa. La cinepresa procurò a Bruce problemi di ogni sorta, ma egli riuscì ugualmente a realizzare le prime riprese filmate dell'Antartide. Nel suo diario, alla data 21 ottobre 1903 leggiamo: “Ho preparato la cinepresa e insieme a Gilbert Kerr sono arrivato alla colonia di pinguini nei pressi di Cape Martin. Sono riuscito a girare circa quindici metri di pellicola.” Gran parte della pellicola si bloccò nella cinepresa a causa della bassa temperatura, ma questo frammento di un minuto circa è sopravvissuto, con le sue immagini di ghiacci galleggianti e l'inquadratura degli agognati pinguini.

Il resto di *The Scottish Antarctic Expedition* documenta il ritorno della spedizione in Scozia, a Millport, nel luglio 1904: comprende inquadrature della nave *Scotia* (un'ex baleniera norvegese) e le immagini di Bruce e dei suoi compagni accolti da una folla entusiasta.

JAN ANDERS DIESEN, BRYONY DIXON

As William Speirs Bruce set out on his Antarctic expedition in 1902 a Scottish newspaper wrote: “The Scottish Expedition is not setting out on a wild, extravagant dash for the South Pole, but rather on a patient, economical voyage of investigation and discovery. The results may not affect prices on the Stock Exchange, but they will surely add to the world's store of scientific knowledge, and help man to an understanding of many things which, even in the twentieth century, remain mysteries.”

Bruce led a purely scientific expedition, described by Peter Speak in his book on Bruce as “by far the most cost-effective and carefully planned scientific expedition of the Heroic Age”. His main goals were oceanographic studies of the Southern Ocean and the compilation of meteorological, biological, and topographical data. He brought along all kinds of scientific apparatus – as well as photographic equipment, including a Verascope (for taking stereoscopic images), conventional cameras, and a cine-camera. Although he had a great deal of trouble with his cine-camera, he managed to secure the first film footage from Antarctica. In his log entry for 21 October 1903 he writes: “I got the cinematograph ready, and with Gilbert Kerr went over to the near Cape Martin penguin rookery. I succeeded in getting about fifteen metres of film rolled.” Most of his filming jammed in the camera due to the low temperature, but this fragment survived, showing a minute or so of floating ice and the much-desired penguin shot.

The rest of *The Scottish Antarctic Expedition* consists of footage of the returning expedition party at Millport, Scotland, in July 1904, including shots of their ship the *Scotia*, a former Norwegian whaler, and Bruce and his companions being welcomed by cheering crowds.

JAN ANDERS DIESEN, BRYONY DIXON

## DEPARTURE OF THE BRITISH ANTARCTIC EXPEDITION FROM LYTTELTON N.Z. 1ST JAN. 1908 (NZ, 1908)

*F./ph:* James McDonald; 35mm, 481 ft., 7' (18 fps); *fonte copia/print source:* The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington.

Didascalie in inglese / *English titles.*

Una folla si dirige in tram a Lyttelton per salutare il tenente Shackleton e il suo equipaggio in partenza per l'Antartide. Assistiamo al carico della attrezzature sulla nave di Shackleton, la *Nimrod*, a Lyttelton Harbour, e all'ispezione effettuata dall'ammiraglio sir Wilmot Fawkes. La *Nimrod* salpa dal porto scortata da una scia di spettatori festanti. *Crowds head for Lyttelton by tram to say farewell to Lieutenant Shackleton and his crew bound for Antarctica. His ship Nimrod is loaded at Lyttelton Harbour and inspected by Admiral Sir Wilmot Fawkes. The Nimrod sails out of the harbour escorted by well-wishers.* – BRYONY DIXON

## ROALD AMUNDSENS SYDPOLSFERD 1910-12 (Roald Amundsen's South Pole Expedition 1910-12) [La spedizione al Polo Sud di Roald Amundsen] (Norway, 1912)

*F./ph:* Roald Amundsen, Kristian Prestrud; cinema version, 35mm, 987 ft., 16' (16 fps); *fonte copia/print source:* Norwegian Film Institute/National Library of Norway, Oslo.

Didascalie in norvegese / *Norwegian intertitles.*

Fu la conferenza sulla spedizione *Nimrod*, tenuta da Shackleton a Oslo nel novembre 1909, a suggerire a Roald Amundsen di portare con sé una cinepresa nella spedizione antartica che egli avrebbe a sua volta effettuato nel 1910.

Le turné internazionali di conferenze erano uno strumento essenziale di raccolta di finanziamenti per le spedizioni polari: servivano a pagarne le spese alla fine, oltre che a fornire una vetrina per celebrarne i risultati. Le immagini filmate aggiungevano chiaramente un'ulteriore attrattiva alle conferenze, ma Amundsen non giudicò la circostanza abbastanza importante da giustificare l'ingaggio di un operatore professionista; si limitò a effettuare le riprese di persona durante il viaggio verso sud a bordo del *Fram*. Giunto nell'Antartico, affidò la cinepresa a un altro membro della spedizione, Kristian Prestrud. Nonostante l'inesperienza, i due cineoperatori riuscirono a trarre dalla prima spedizione che raggiunse il Polo Sud 40 minuti di filmati di buona qualità. Come Herbert Ponting, che stava contemporaneamente filmando la spedizione britannica sulla piattaforma di Ross, Prestrud riprese la vita sulla nave e nel campo, la partenza della spedizione che si avviava al Polo (una splendida inquadratura ritrae le slitte che si allontanano con Amundsen che svanisce infine all'orizzonte) e alcune scene di vita degli animali, tra cui spicca la suggestiva inquadratura di un branco di orche.

Dopo il ritorno di Amundsen in Norvegia, Hugo Hermansen, figura pionieristica degli albori del cinema norvegese, montò insieme differenti versioni dei film sul Polo Sud in struttura da conferenza, adattandole ai mercati norvegese, inglese e tedesco. Hermansen

realizzò pure una versione cinematografica autonoma che, integrata da alcune didascalie, sviluppava una semplice narrazione; questa versione sarebbe stata messa in circolazione alla fine della tournée di conferenze di Amundsen in Norvegia ed è quella presentata alle Giornate.

Tutte le differenti versioni del film sono state restaurate dalla Biblioteca nazionale norvegese e pubblicate su DVD. Il brano musicale per orchestra, commissionato per accompagnare la versione cinematografica su DVD, cerca di ricreare la musica eseguita in occasione della prima al Cirkus Verdensteateret nel settembre 1912. Grazie all'esperienza maturata in occasione della spedizione al Polo Sud, Amundsen comprese l'importanza del cinema e in tutte le spedizioni seguenti ingaggiò operatori professionisti. I suoi quattro film successivi sono stati restaurati dalla Biblioteca nazionale di Oslo e saranno proiettati successivamente. – JAN ANDERS DIESEN

*It was Shackleton's Nimrod lecture in Oslo in November 1909 that inspired Roald Amundsen to take a film camera with him on his expedition to Antarctica in 1910. International lecture tours were a major contributor to the fundraising for polar expeditions, and could help defray the cost of the expedition afterwards as well as providing a platform for celebrating its achievements. Moving pictures clearly added something extra to the lectures, but Amundsen did not consider it important enough to justify bringing along a professional photographer; instead he undertook the filming himself on the way south aboard the Fram. On arrival in Antarctica he made the camera the responsibility of another member of the expedition, Kristian Prestrud. Despite their inexperience, the two film photographers managed to secure 40 minutes of good film footage from the first expedition to reach the South Pole. Like Herbert Ponting simultaneously filming the British expedition across the Ross Ice Shelf, Prestrud took scenes of the ship, life in camp, the polar team setting off (a beautiful shot of the receding sledges carrying Amundsen away into the vanishing point), and some wildlife scenes, including a very fine shot of a pod of orcas.*

*When Amundsen returned to Norway, Hugo Hermansen, a pioneering figure in early Norwegian film, edited together several different versions of the South Pole films in lecture form, tailored for the Norwegian, English, and German markets. Hermansen also made a stand-alone cinema version – forming a simple narrative with the help of explanatory titles for release once Amundsen had finished his lecture tour of Norway.*

*All the different versions of the film have been restored by the National Library of Norway and released on DVD. The orchestral score commissioned to accompany the cinema version on DVD attempts to recreate the music played at the Cirkus Verdensteateret for its premiere in September 1912. His experience from the South Pole Expedition made Amundsen realize the importance of film, and for all his later expeditions he employed professional cameramen. His following 4 films have been restored by the National Library in Oslo and will be screened at a later festival. – JAN ANDERS DIESEN*

**NIHON NANKYOKU TANKEN (The Japanese Expedition to Antarctica)** [Spedizione giapponese in Antartide] (M. Pathé Shokai, JP 1912)

*F./ph:* Yasunao Taizumi; 35mm, 1121 ft., 20' (15 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

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

Copia stampata nel 2000 da un controtipo negativo 35mm safety / *Printed in 2000 from a 35mm safety dupe negative at the National Film Center, Tokyo.*

Una delle sequenze più suggestive del film *Roald Amundsen's sydpolsferd 1910-12* ci mostra un'altra nave di esploratori che, nel febbraio 1912, affianca la *Fram* nella Baia delle Balene. Questa nave era la *Kainan-Maru*, comandata dal tenente Nobu Shirase, ufficiale dell'esercito che aveva intrapreso la carriera dell'esploratore per guidare la spedizione antartica giapponese nel 1910-12. Della spedizione di Shirase faceva parte un operatore cinematografico professionista, Yasuna Taizumi, che raccolse una testimonianza filmata degli eventi del secondo anno di esplorazioni. Venti minuti di questa pellicola sono conservati presso il National Film Center in Giappone; presentato come "uno dei più antichi documentari prodotti in Giappone" il film è apparso all'International Documentary Film Festival (IDFA) del 2008.

Il film mostra la partenza dal Giappone, il viaggio verso sud (con immagini di tutti i membri della spedizione), scene dell'Antartide e il trionfale ritorno in patria. Tra le sequenze girate nell'Antartide, una è differente dalle altre. Al momento dello sbarco, vediamo dapprima l'equipaggio scendere dalla *Kainan-Maru* recando con sé alcune slitte di piccole dimensioni; il film passa poi repentinamente a una sequenza in cui quattro uomini trainano una slitta più grande e montano una tenda completamente diversa da quella che vediamo nelle inquadrature successive. Inoltre, a quanto ci risulta, la spedizione Shirase non usò questo tipo di slitta: come i norvegesi, anche i giapponesi impiegarono slitte tirate da cani per il loro rapido balzo verso gli 80 gradi e 5 primi di latitudine sud. Nel film sono inserite anche alcune foto che documentano il viaggio: esse ritraggono gli esploratori a bordo di slitte più piccole, con cani e sci. È possibile che l'inquadratura dei quattro esploratori che trainano la loro slitta a forza di braccia riguardi una spedizione diversa: che provenga da uno dei filmati perduti della spedizione *Nimrod* di Shackleton (che, come sappiamo, la Gaumont vendette nel 1909)? In caso affermativo, è una fortuna che i giapponesi ci abbiano conservato queste pellicole finora ritenute perdute.

Quando il film uscì nei cinema del Giappone (la prima ebbe luogo a Tokyo nel giugno 1912) il pubblico lo accolse con entusiasmo paragonabile a quello riservato ai cinegiornali della guerra russo-giapponese. – JAN ANDERS DIESEN

*One of the most remarkable shots in the film Roald Amundsen's South Pole Expedition 1910-12 shows another expedition ship alongside the Fram in the Bay of Whales in February 1912. The ship,*

*the Kainan-Maru, was commanded by Lieutenant Nobu Shirase, an army officer turned explorer on his Japanese Antarctic Expedition 1910-12. Shirase's expedition had a professional cinematographer, Yasuna Taizumi, on board to record the events during their second year. Twenty minutes of this film survives at the National Film Center in Japan. This piece of film was presented as "one of the earliest documentary films produced in Japan in a true sense" during the International Documentary Film Festival (IDFA) in 2008.*

*The film shows the departure from Japan, the voyage south with all the members of the expedition, scenes from Antarctica, and their triumphant return to Japan. Among the scenes shot in Antarctica there is one sequence that differs from the others. When the boat prepares to land we first see the crew disembarking from the Kainan-Maru with small sledges. The film then quickly cuts to a sequence where we see a group of four men pulling a larger sledge and pitching a tent quite different from the tent we see used later in the same film. Also, as far as we know, the Shirase expedition did not use this type of sledge. Like the Norwegians, the Japanese used dog sledges, and moved quickly on their dash to 80 degrees and 5 minutes South. Within the film there are also a few still photos documenting this trip – here we see them using smaller sledges, dogs, and skis. The shot of four men man-hauling the sledge may be from a different expedition. Could it be footage from one of the missing films of Shackleton's Nimrod expedition, which we know was being sold by Gaumont in 1909? If that is so, it is fortunate that the Japanese have secured film footage previously considered lost.*

*When the film was released in film theatres around Japan, the enthusiasm of the audience rivaled that of the news films from the Russo-Japanese War. The film premiered in Tokyo in June 1912.*

JAN ANDERS DIESEN

**PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE NO. 140: *Esquimaux dogs with Dr. Mawson's Australian Antarctic Expedition on the deck of the SS Aldenham, Sydney, November 1911*** (Pathé Animated Gazette, GB 1911)

*F./ph: ?; 35mm, 36 ft., 1' (18 fps); fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

**[THE FILM OF THE MAWSON AUSTRALASIAN ANTARCTIC EXPEDITION]** (AU, 1911-1912) (1914-1916 lecture version)

*F./ph:* Frank Hurley; *scen./narr. (lecture notes):* Douglas Mawson (recorded by Quentin Turnour); DigiBeta, 20', sd.; *fonte copia/source:* National Film and Sound Archive, Australia.

Commento e didascalie in inglese / *English narration, with English intertitles.*

Benché meno nota delle spedizioni organizzate da Scott e Amundsen tra il 1911 e il 1912, la spedizione antartica australiana (AAE), guidata negli stessi anni da Douglas Mawson, fu probabilmente una

delle più proficue dell'epoca eroica. Mawson, geologo ventottenne che aveva già partecipato alla spedizione *Nimrod* di Shackleton nel 1907, scelse di dedicare quest'impresa all'esplorazione sistematica dell'impervia regione della Terra Adelia [Adélie] sita direttamente a sud dell'Australia, anziché inseguire il luccicante miraggio della "Corsa al Polo". Benché improntata a uno spirito assai più pratico, anche la AAE fu segnata da vicende tragiche e romanzesche: due compagni di slitta di Mawson, Belgrave Ninnis e Xavier Mertz, morirono durante l'ardua esplorazione della Terra di re Giorgio V. Mawson stesso sopravvisse miracolosamente alla successiva marcia di ritorno alla base: 160 chilometri superati in completa solitudine, con un'impresa senza precedenti che sarebbe rimasta leggendaria nella storia delle esplorazioni australiane.

La AAE è rimasta leggendaria anche nella storia del cinema australiano. Essa costituì il primo incarico cinematografico professionale per Frank Hurley, allora appena venticinquenne, che sarebbe poi diventato il cineoperatore della spedizione *Endurance* di Shackleton nel 1914-15 (vedi *South*, 1919). La sua fama di esponente di grande levatura del cinema di esplorazione ha probabilmente contribuito a diffondere l'errata convinzione che il film della AAE fosse opera esclusivamente sua, ma tale radicata credenza è stata riesaminata con maggior precisione critica negli ultimi anni: al di là della cinematografia originale, il ruolo di Hurley è stato ridimensionato, mentre ha ricevuto maggiore attenzione il lavoro di Mawson, dell'ufficio di Sydney della Gaumont e di altri cineasti (in particolare Richard Primmer, un collaboratore indipendente della Gaumont di Sydney che, come oggi sappiamo, fornì alcune scene supplementari dopo che la casa di produzione ebbe constatato la qualità relativa di alcuni dei primi filmati di Hurley).

Come i film di Amundsen, *The Great White Silence* e *South*, anche il materiale filmato della AAE circolò fin dall'inizio in forme svariate. Nato dapprima come conferenza nel 1912, fu rimesso in circolazione dalla Gaumont in una nuova versione nel luglio 1913 – per sfruttare sia la tragica fine di Scott che l'eroica lotta per la sopravvivenza di Mawson. Tale versione comprendeva foto e filmati supplementari realizzati da Hurley durante la missione di salvataggio del marzo 1913. In seguito Mawson preparò una nuova conferenza, per cui utilizzò il materiale filmato della AAE, collaborando con i tecnici della Gaumont a Londra e in Australia, soprattutto per i dettagli di bilanciamento, imbibizione e viraggio (per i quali si sono conservati gli approfonditi appunti di Mawson).

La versione a lungo conosciuta come *Home of the Blizzard* sembra ricavata da una copia di lavorazione di circa 4.000 piedi di lunghezza, stampata alla fine del 1916 e comprendente dettagliate istruzioni di Mawson in materia di imbibizione e viratura. Intorno al 1961, circa 15.000 piedi di pellicola furono trasferiti alla sezione cinematografica della Australian National Library (ora NFSA). In qualche momento, durante il periodo intermedio, un vasto scarto di materiale nitrato danneggiato e deteriorato eliminò quasi metà delle copie Gaumont superstiti del 1912 e 1913, che ora è impossibile ricostruire, mentre la duplicazione in acetato effettuata all'inizio degli anni Sessanta

provocò la perdita del colore in tutto il materiale filmato superstite. La riscoperta dei testi delle conferenze tenute da Mawson a New York e a Londra, insieme ai dettagliati appunti da lui stesi tra il 1914 e il 1916, rende ora possibile ricostruire varie versioni delle sue conferenze; vi rientrano non solo il materiale filmato, ma anche i commenti dello stesso Mawson e dozzine di lastre per lanterna magica, alcune delle quali utilizzano i primi processi Paget per lastre a colori. Si tratta di una prospettiva entusiasmante poiché, da quel che risulta oggi, il film della AAE è l'unico, tra quelli dell'epoca eroica, per cui sopravvive un testo di conferenza che si può intrecciare in una struttura narrativa con le immagini filmate superstite.

In ogni caso, questo è in gran parte un lavoro da svolgere in futuro; quello che vedrete oggi è un campione di venti minuti dei risultati che tale lavoro potrebbe dare. La prima parte illustra il viaggio verso sud dell'*Aurora*; nella seconda ammiriamo le famose riprese girate da Hurley, in cui i membri della spedizione procedono sferzati dai terribili venti della Terra Adelia. – QUENTIN TURNOUR

*Although less well-known than the Scott and Amundsen expeditions of the summer of 1911-12, the Australasian Antarctic Expedition (AAE) led in the same years by Douglas Mawson was arguably one of the most productive of the "Heroic Age". A geologist by training and a former member of Shackleton's 1907 Nimrod Expedition, the 28-year-old Mawson chose the hard slog of extensive exploration of the "Adele Land" [Adélie] region directly to the south of Australia, rather than the immediate glittering prize of the "Dash to the Pole". For all its more practical approach, the AAE still had its own romance and tragedies: two members of Mawson's own sledging party, Belgrave Ninnis and Xavier Mertz, died during an arduous expedition to King George V Land. Mawson barely survived the subsequent 160-kilometre march, completely alone, back to base, an extraordinary feat, legendary in Australian exploration history.*

*The AAE is also legendary in Australian film history. It was the first professional filmmaking job of Frank Hurley, then just 25 years old, who would go on to work as cameraman on Shackleton's 1914-15 Endurance expedition (see South, 1919). His reputation as a predominant figure in exploration filmmaking must have contributed to the mistaken belief that the AAE film was solely his work, but this received history has begun to unravel in recent years, de-emphasizing Hurley's role beyond the original cinematography, and placing more importance on the work of Mawson, the Gaumont Company's Sydney office, and other filmmakers (particularly Richard Primmer, a Gaumont Sydney stringer we now know contributed additional scenes after the company saw the marginal quality of some of Hurley's early footage). Like Amundsen's films, *The Great White Silence* and *South*, the AAE footage was released in many forms from the start. Starting as a lecture in 1912, a new version of the film was released by Gaumont in July 1913 – to capitalize both on the news of Scott's death and Mawson's heroic survival. This included additional footage and stills that Hurley shot during the rescue mission in March 1913. Subsequently Mawson*

prepared a new lecture using the AAE footage, working with Gaumont technical staff in both London and Australia, especially on grading and tinting and toning detail (for which Mawson's exhaustive notes still survive).

The version long known as Home of the Blizzard appears to be a copy of a work print of around 4,000+ feet, printed in late 1916 and including Mawson's detailed tinting and toning instructions. Some 15,000+ feet of film were passed to the Film Division of the Australian National Library (now the NFSA) around 1961. At some point during the interim, an extensive cull of damaged and decayed nitrate removed up to one-half of the surviving 1912 and 1913 Gaumont prints, which are now unreconstructable, while duplication to acetate in the early 1960s resulted in the loss of the colour in all surviving footage.

However, the rediscovery of scripts for Mawson's New York and London lectures, along with his detailed notes made between 1914 and 1916, now make it possible to reconstruct various versions of Mawson's lectures. This includes not just the film, but his commentary and dozens of lantern slides, including a number using early Paget's Plate colour processes. This is a tantalizing prospect, as it now appears that the AAE film is the only one of the "Heroic Age" films for which there survives a lecture script that can be narratively "interlocked" into surviving film images.

However, this is still very much a work for the future. What you will see today is a 20-minute sample of how this could come together. The first part covers the Aurora's journey south; the second, Hurley's famous footage of expedition members walking against the notorious Adélie Land winds. – QUENTIN TURNOUR

## Prog. 2

### CARDIFF: THE SHIP "TERRA NOVA" LEAVING HARBOUR TOWARDS THE SOUTH POLE (Pathé Animated Gazette, GB 1912)

F./ph: ?; 35mm, 54 ft., 1' (18 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

### CAPTAIN SCOTT AND DR. WILSON WITH "NOBBY" THE PONY (Gaumont Graphic, GB 1912)

F./ph: ?; 35mm, 54 ft., 1' (18 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

### THE GREAT WHITE SILENCE (Herbert Ponting, GB 1924)

Regia/dir., scen., f./ph., mont./ed: Herbert Ponting.

35mm, 2189 m., 106' (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

La corsa verso il Polo Sud svoltasi tra 1910 e 1912 è una vicenda legata alla definizione delle identità nazionali, sia in Gran Bretagna che

in una nazione allora ancora giovane come la Norvegia. È noto che il capitano Robert Falcon Scott e i suoi compagni furono preceduti, al traguardo del Polo Sud, dal norvegese Roald Amundsen, e andarono incontro a una tragica fine sulla via del ritorno. Il tema ha generato una vasta letteratura che si è fatta assai voluminosa nel secolo trascorso dagli eventi, per cui è davvero confortante, oggi, poter tornare alle fonti primarie: le parole pronunciate dai protagonisti, gli oggetti e soprattutto l'autentico materiale filmato durante la spedizione.

Il centenario della spedizione antartica britannica (*Terra Nova*) del 1910-13 ha stimolato una serie di attività imperniate proprio su tale materiale originario. Un elemento essenziale di questa rivisitazione è il restauro, a cura del BFI National Archive, di un altro reperto d'epoca: *The Great White Silence* (1924), la testimonianza filmata della spedizione realizzata da Herbert Ponting. La decisione, da parte di Scott, di inserire nella spedizione un cineoperatore professionista rappresenta un'intuizione notevole per quei tempi; grazie a essa – e grazie alla magistrale visione di Ponting – oggi, a un secolo di distanza, possiamo accedere a una così stupefacente testimonianza visiva di quella tragica impresa.

Il film illustra il viaggio verso l'Antartico a bordo del *Terra Nova*, la vita nel campo, la fauna locale – foche, orche e (naturalmente) pinguini – e infine i paesaggi e le formazioni di ghiaccio. Ma l'aspetto più toccante sono le immagini degli uomini della spedizione che, nei momenti di più serena allegria, si preparano per il viaggio verso il Polo, mostrando come avrebbero cucinato, mangiato e dormito nella loro tenda, nei tre mesi di cammino attraverso la gelida desolazione polare. Una scena particolarmente commovente mostra Scott, Wilson, Bowers e Evans che chiacchierano sorridenti consumando un "hoosh" di pemmican, e poi provano i sacchi a pelo di pelle di renna. A eccezione del capitano Oates, assente in queste immagini, si tratta degli stessi uomini che avrebbero partecipato all'ultimo balzo verso il Polo: questa stessa tenda sarebbe divenuta la loro tomba.

Ponting non poteva naturalmente prevedere tale tragico esito allorché lasciò la spedizione recando con sé le sue preziose pellicole, subito dopo la partenza delle squadre di esploratori dirette al Polo. L'esperto fotografo aveva compiuto una notevole impresa, considerando le condizioni climatiche estreme in cui operava e il fatto che la cinematografia era ancora una tecnica relativamente nuova. Due anni dopo, la notizia della morte di Scott e dei suoi compagni e l'immensa ondata di cordoglio nazionale che ne seguì trasformarono questo reportage nel documento di una leggenda. Dopo aver tenuto conferenze per molti anni, utilizzando le foto e i film che aveva realizzato, Ponting – stimolato probabilmente dal successo di *Nanook of the North* di Flaherty (1922) – rimontò la pellicola girata in modo da comporre una narrazione della tragedia: per completare la storia dell'epico viaggio degli esploratori polari inserì didascalie e incluse le foto che aveva scattato e poi mappe, ritratti, dipinti e modelli animati. Il tragico scioglimento della grande avventura è raffigurato con scoperto sentimentalismo, ma bisogna ricordare che per Ponting gli esploratori periti al Polo erano amici.

Il talento fotografico di Ponting ha prodotto alcune di quelle che ancor oggi restano le migliori immagini dell'Antartico mai realizzate. Lo scrittore Francis Spufford rievoca l'entusiasmo con cui Ponting sfruttava le opportunità offerte da quel paesaggio ipnotico: "Ponting ama la vivida, istantanea esplosione del flash sulle muraglie di ghiaccio; le ombre fuggono inghiottite dalle fenditure, e disegnano forme scure e lontane che l'obiettivo riesce a cogliere. Ogni dettaglio delle crepe nel ghiaccio si staglia con impressionante rilievo". Con volontà di sperimentare e tenace applicazione, Ponting trasferì la sua abilità al cinematografo. Se i risultati del restauro realizzato dal BFI sono eccezionali, ciò dipende in parte dal fatto che i tecnici hanno potuto utilizzare i negativi originali; i dettagli delle immagini, appena visibili nelle prime stampe, risaltano ora chiari e netti. I singoli membri della spedizione sono riconoscibili; si coglie persino qualche tratto del loro carattere, cosa che costituirà una rivelazione per gli appassionati della saga polare. I restauratori del BFI si sono proposti il costante obiettivo di riprodurre gli sbalorditivi effetti della meditata tavolozza di virature e imbibizioni usata da Ponting, nella sua splendente trasparenza saturata e sottile insieme. La tecnologia moderna è stata messa alla frusta per uguagliare i risultati ottenuti già novant'anni or sono. – BRYONY DIXON

*The race to the South Pole in 1910-12 is a nation-defining story – both for Great Britain and for the then-young Norwegian nation. It is well-known how Captain Robert Falcon Scott and his companions met their tragic end after being beaten to the Pole by the Norwegian, Roald Amundsen. The subject has spawned a vast literature and has acquired considerable baggage over the hundred years since the events took place, so it comes as some relief to be able to return to the primary sources: the words of the men themselves, the tangible objects, and best of all, the actual film footage taken on the expedition. The centenary of the British Antarctic (Terra Nova) Expedition of 1910-13 has triggered a range of activities centred on just such authentic material. Essential to this reappraisal is the BFI National Archive's restoration of another original artefact, The Great White Silence (1924), Herbert Ponting's film record of the expedition. Scott's decision to include a professional cameraman in his expedition team was remarkable for its time, and it is thanks to his vision – and to Ponting's superb eye – that, a century later, we have this astonishing visual account of his tragic quest.*

*The film captures the journey to Antarctica on the Terra Nova, the life in camp, the indigenous wildlife – seals, killer whales, and (of course) penguins – and the landscapes and ice formations. Most remarkably though, it captures the men themselves in their happiest moments, preparing for the journey to the Pole, showing how they would cook and eat and sleep in the tent on their three-month walk through the frozen wastes. In one remarkable scene Scott, Wilson, Bowers, and Evans sit around smiling and chatting over the pemmican "hoosh" and demonstrate their reindeer-hide sleeping bags. With the exception of Captain Oates, these were the very men who would form the polar party, and that very tent would become their tomb.*

*Ponting of course could not have known this when he left the expedition, carrying his precious films just after the polar teams departed. It had been a remarkable achievement for the veteran photographer, considering the relative newness of cinematography and the intense sub-zero conditions in which he was working. The news of the death of Scott and his party two years later and the huge outpouring of national grief transformed the film from reportage into the document of a legend. After lecturing for many years using his still images and the films, Ponting re-edited the footage – probably inspired by Flaherty's success with Nanook of the North (1922) – into a narrative of the tragic events, introducing titles as well as incorporating his own stills, maps, portraits, paintings, and animated models to complete the story of the epic journey of the polar team. The treatment of the tragic conclusion to the great venture is unashamedly sentimental, but it is worth remembering that to Ponting the dead men were friends. Ponting's skill as a photographer produced what are, even now, some of the best images of Antarctica ever taken. The writer Francis Spufford imagined Ponting's delight with the opportunities offered by that mesmerising landscape: "Ponting likes the brilliant, instantaneous smash of candlepower onto ice walls. Shadows flee into crevices, inking shapes far back for the lens. The fissured detail of the ice leaps out in deep relief." He transferred these skills by steady application and experiment to cinematography. If the results of the BFI's restoration are exceptional, it is in part because we were able to work from his original camera negatives; the details in the image, barely visible in earlier prints, are now clear and sharp. The individual members of the expedition are recognizable; you can even catch something of their character, which for polar enthusiasts will be a revelation. The constant aim of the BFI's restoration team was to reproduce the breath-taking effect of Ponting's carefully ordered tints and tones, with their simultaneously saturated and subtle translucence. Modern technology was made to work hard in order to match the achievements of 90 years ago. – BRYONY DIXON*

### Prog. 3

#### **SOUTH – SIR ERNEST SHACKLETON'S GLORIOUS EPIC OF THE ANTARCTIC** (Imperial Trans-Antarctic Film Syndicate, GB 1919)

*Regia/dir., f./ph:* Frank Hurley; 35mm, 4835 ft., 72' (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Nel corso della proiezione, Paul McGann leggerà, a commento delle immagini, brani dalle memorie di Sir Ernest Shackleton *South* (1919). L'accompagnamento al pianoforte è di Stephen Horne.

Paul McGann è diventato una celebrità internazionale grazie al film culto inglese *Shakespeare a colazione* (*Withnail and I*, 1987). I suoi numerosi ruoli successivi a teatro, al cinema e in televisione includono

Doctor Who (è stato l'ottavo dottore); particolarmente acclamata quest'anno la sua interpretazione in *Butley*, la commedia di Simon Gray ripresa al London's Duchess Theatre.

*At this performance, Paul McGann will read extracts from Sir Ernest Shackleton's 1919 memoir, South, providing additional commentary to the images. The piano accompaniment is by Stephen Horne.*

*Paul McGann first achieved international celebrity with his performance in Bruce Robinson's cult British film Withnail and I (1987). His numerous stage, film, and television roles since then have included Doctor Who (he was the eighth incumbent), and his acclaimed 2011 performance in the revival of Butley at London's Duchess Theatre.*

Frank Hurley era già un esperto esploratore antartico allorché, nel 1914, assunse l'incarico di fotografo e cineoperatore ufficiale nella spedizione transantartica imperiale di Ernest Shackleton. Il giovane australiano aveva effettuato il suo primo viaggio nell'Antartide, appena ventiseienne, nel 1911, armato di macchine fotografiche e cineprese al seguito della spedizione *Aurora* di Douglas Mawson. L'esperienza maturata con Mawson e il successo riscosso dal film di Herbert Ponting sulla spedizione di Scott persuasero Shackleton della necessità di inserire nella spedizione un esperto fotografo professionista. Raccogliere finanziamenti per la spedizione transantartica imperiale, nel momento in cui già incombeva lo spettro della guerra con la Germania, fu uno sforzo di volontà di cui poteva essere capace solo un uomo della determinazione di Shackleton; i diritti d'autore sui film e sulle fotografie di Frank Hurley avrebbero però recato un contributo prezioso. Hurley trasse significativa ispirazione dalle magistrali e popolarissime conferenze multimediali dedicate da Herbert Ponting alla spedizione Scott: eventi che intrecciavano film, musica, fotografie, mappe e naturalmente un commento. La struttura della conferenza è la chiave che ci consente di comprendere l'articolazione di gran parte dei film polari dell'epoca eroica. *South* di Hurley (1919) fu, dopo quello di Amundsen, il primo film confezionato appositamente per la proiezione autonoma nei cinema; esso però conserva ancora, in notevole misura, l'atmosfera e il sapore della conferenza, poiché comprende fotografie e didascalie esplicative. Uscì in Australia nel 1920 con il titolo *In the Grip of Polar Ice*.

Sir Ernest Shackleton, oscurato in parte, come grande esploratore antartico, dalla tragica figura di Scott, concepì l'audace progetto di attraversare l'Antartide passando per il Polo. L'ambizioso piano fallì tuttavia poco dopo la partenza dalle Falkland, in eccezionali condizioni meteorologiche, allorché l'*Endurance*, la nave della spedizione, rimase intrappolata tra i ghiacci. Bloccati senza rimedio, Shackleton e i suoi uomini andarono impotenti alla deriva verso nord nel lungo inverno antartico, accompagnati dal sinistro concerto di gemiti e scricchiolii dell'*Endurance* lentamente stritolata dai ghiacci. La vicenda che seguì rappresenta una delle più epiche saghe di lotta per la sopravvivenza mai raccontate: Shackleton si prodigò con tutte le forze per salvare i suoi uomini e vi riuscì, superando difficoltà pressoché sovrumane. Hurley aveva documentato il periodo trascorso sui ghiacci, utilizzando

luci appositamente allestite per riprendere le stupefacenti immagini della nave che, schiantata, si inabissava; ma non poté naturalmente filmare l'incredibile viaggio di 850 miglia compiuto da Shackleton su un'imbarcazione scoperta. Rimase invece, insieme agli altri compagni, ad attendere aiuto sulla Elephant Island; quindi, quella che (per noi) è la parte più emozionante della storia non appare nel film, e dobbiamo accontentarci di surrogarla con immagini di fauna antartica che ci erano già ben note. Di conseguenza, la versione cinematografica di *South* trasmette una leggera sensazione di incompletezza, mentre la narrazione in forma di conferenza poteva fluire con scioltezza più uniforme, grazie all'ausilio di commenti e fotografie; nondimeno, date le circostanze, il film rappresentò un risultato straordinario.

Si presenta qui il film originale prodotto nel 1919 da Shackleton e Frank Hurley: la testimonianza di uno degli episodi più epici della storia delle esplorazioni, ora restaurata dal British Film Institute con imbibizioni e viraggi originali. – BRYONY DIXON

*Frank Hurley was already an experienced Antarctic traveller when he took up the position of official photographer and cinematographer for Ernest Shackleton's Imperial Trans-Antarctic Expedition in 1914. The young Australian was only 26 when he first went to Antarctica in 1911 with still- and cine-cameras as part of Douglas Mawson's Aurora expedition. His time with Mawson and Herbert Ponting's success with his Scott footage persuaded Shackleton that he needed an experienced professional to photograph his expedition. Raising money for the Imperial Trans-Antarctic Expedition on the brink of war with Germany was a feat of will-power of which only someone of Shackleton's determination was capable, but to which the rights to Frank Hurley's films and photographs would significantly contribute. Hurley was much inspired by Herbert Ponting's masterly and popular multi-media lecture on the Scott Expedition, which combined film, music, still images, maps, and, of course, commentary. This lecture format is the key to understanding the structure of most of the Polar films of the "Heroic Age". Hurley's South (1919) was, after Amundsen's film, the first to be packaged for stand-alone release in cinemas, but still retains much of the feel of the lecture, incorporating still images and explanatory titles. It was released in Australia in 1920 under the title In the Grip of Polar Ice.*

*Sir Ernest Shackleton, having been somewhat eclipsed as premier Antarctic explorer by Scott, planned a brave attempt to cross the continent of Antarctica via the Pole. But his ambitious plan faltered soon after they left the Falklands in unusual weather and the Endurance became trapped in heavy pack-ice. Completely stuck, Shackleton and his crew drifted helplessly northward during the long Antarctic winter while listening to the creaks and groans of their ship the Endurance slowly being crushed by the ice. What followed is one of the greatest survival stories ever told as Shackleton became entirely focused on saving his men, which he did against almost impossible odds. Hurley had documented their time in the ice using specially rigged-up lights to produce stunning images of the break-up and sinking of the ship, but*

*of course he could not film the extraordinary 850-mile journey in the open boat undertaken by Shackleton. He and the shore party were left on Elephant Island to wait for help, so that the (to us) most exciting part of the narrative is not covered in the film, and we default to the images of Antarctic wildlife which he already had in the can. This gives the cinema version of South a slightly interrupted feel, whereas the lecture format would have had the advantage of smoothing out the narrative using commentary and still images. Nevertheless, the film was an extraordinary achievement in such circumstances.*

*A record of one of the greatest epics in the history of exploration, this is the original 1919 film produced by Shackleton and Frank Hurley, now restored by the British Film Institute with the original tints and toning. – BRYONY DIXON*

### **EL HOMENAJE DEL URUGUAY A LOS RESTOS DE SIR ERNEST SHACKLETON** (Henry Maurice, UY 1922)

*F./ph: ?; 35mm, 667 ft., 10' (18 fps); fonte copia/print source: Imperial War Museum, London.*

*Didascalie in spagnolo / Spanish intertitles.*

*A Montevideo, capitale dell'Uruguay, una folla enorme si raduna per dare l'estremo saluto ai resti di sir Ernest Shackleton e assistere al trasferimento della salma sulla nave che l'avrebbe recata in Georgia del Sud per la sepoltura. / Huge crowds gather for the lying in state of the body of Sir Ernest Shackleton in Montevideo, Uruguay, and its transfer to ship for burial on the island of South Georgia. – BRYONY DIXON*

### **SOUTHWARD ON THE "QUEST"** (GB 1922) (estratto/extract)

*F./ph: J.C. Bee-Mason, Hubert Wilkins; 35mm, 386 ft., 5' (20 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.*

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

*Si tratta di una testimonianza della spedizione antartica Shackleton-Rowett del 1921. Il quarto e ultimo viaggio nell'Antartide di sir Ernest Shackleton segnò la fine dell'epoca eroica. Roso dall'inquietudine dopo la fine della guerra mondiale, il grande esploratore aveva originariamente pensato a un viaggio verso nord, nell'Artico, ma poi preferì organizzare una circumnavigazione del continente antartico per rilevare circa 2.000 miglia di coste ancora inesplorate ed effettuare sondaggi per verificare la possibilità di un collegamento continentale sottomarino tra Africa e America. La spedizione era dotata anche di un aereo, che però non venne mai utilizzato.*

*Benché gran parte delle riprese del film sia stata effettuata dopo la morte di Shackleton, la prima inquadratura ritrae il grand'uomo*

*che fa il bagnetto a Query, il cane della spedizione, a bordo della Quest. Alcune immagini di Grytviken, nella Georgia del Sud, vennero realizzate prima dell'improvvisa morte di Shackleton, avvenuta proprio in quell'isola a causa di una trombosi coronarica. La nave, comandata da Frank Wild, salpò per Montevideo, da dove ci si proponeva di inviare la salma in Inghilterra, ma lady Shackleton chiese invece che il marito fosse sepolto nella Georgia del Sud. Leonard Hussey riportò quindi il corpo a Grytviken mentre la Quest continuava il suo viaggio. Al ritorno della nave in Georgia, furono effettuate le riprese in cui si vedono i membri della spedizione e dell'equipaggio visitare la tomba di Shackleton ed erigere una stele in sua memoria.*

*Di questo film sappiamo ben poco. J.C. Bee-Mason, esperto di cinematografia e di esplorazioni, fu scelto come cineoperatore ma, prostrato da un terribile mal di mare negli angusti spazi della Quest, fu costretto ad abbandonare la nave a Madera. Hubert Wilkins, che era stato compagno di cabina di Bee-Mason nella camera oscura della nave, realizzò il resto delle riprese. – BRYONY DIXON*

*A record of the Shackleton-Rowett Antarctic expedition, 1921. Sir Ernest Shackleton's fourth and final voyage to Antarctica marked the end of the "Heroic Age". Restless after the War, the great explorer originally intended to go north to the Arctic, but instead planned a circumnavigation of the Antarctic continent to map around 2,000 miles of uncharted coastline and take soundings to investigate the possibility of an underwater continental connection between Africa and America. An airplane was taken but never used.*

*Although most of the film was shot after Shackleton's death, the first shot shows the great man bathing "Query", the expedition's dog, on board the Quest. Some views of Grytviken, South Georgia, were taken before Shackleton's sudden death there, of a coronary thrombosis. The ship, under Frank Wild, sailed to Montevideo, from where they intended to send the body back to England, but Lady Shackleton requested that they bury him on South Georgia. Leonard Hussey took the body back to Grytviken while the Quest sailed on. On the ship's return members of the expedition and crew were filmed visiting Shackleton's grave and erecting a memorial cairn over him.*

*We know very little about the film. J.C. Bee-Mason, having film-making and expedition experience, was appointed as cinematographer, but he succumbed to very bad seasickness in the unsuitably small Quest and was forced to quit the ship at Madeira. The practical Hubert Wilkins, who had been his cabin mate in the ship's darkroom, undertook the rest of the filming. – BRYONY DIXON*

## Il canone rivisitato / *The Canon Revisited* - 3

Nell'introduzione dello scorso anno al "Canone rivisitato" si era suggerito di esaminare i classici del cinema muto in base a cinque criteri interpretativi. Riassumendo, l'idea era di liberare la nozione di "Canone" dall'astratta prospettiva riduzionista ("il meglio di...") che metterebbe in ombra il suo contesto storico e culturale. L'alternativa proposta era perciò una distinzione fra Canone "nazionale" (sviluppato all'interno di una specifica comunità geografica), "autorale" (fondato sulla reputazione di grandi personalità dello schermo), "coevo" o "temporaneo" (le opere acclamate come capolavori negli anni immediatamente successivi alla loro uscita), "pionieristico" (quello compilato dai padri fondatori della storiografia e della critica del cinema) e "accademico" (cioè scaturito dagli sviluppi più recenti negli studi di storia del cinema).

A ben riflettere – si è molto discusso sull'argomento, anche in eventi pubblici – andrebbe forse aggiunta una sesta categoria, non in opposizione bensì a complemento delle altre. Durante il loro periodo di formazione, le cineteche si erano sforzate di creare collezioni rappresentative del cinema inteso come forma di espressione artistica allo stato nascente. Tale obiettivo era ampiamente condiviso dai fondatori della Federazione Internazionale degli Archivi del Film (FIAF). I loro responsabili si erano impegnati – sia pure in diversa misura e con motivazioni differenti – a offrire e prendere in prestito le copie dei loro film; molti, tuttavia, desideravano anche formare una propria collezione di "classici" mediante l'acquisizione, la duplicazione e lo scambio di pellicole. In questo senso, i direttori delle cineteche si comportavano ancora come collezionisti: chi possedeva la migliore (o l'unica) copia di un film importante ne stampava un altro esemplare e lo permutava con la copia di un altro titolo conservato altrove.

Il conseguente fenomeno di diffusione "selettiva" del patrimonio del cinema muto è testimoniato dai primi cataloghi collettivi delle cineteche, compilati a uso interno della FIAF (per motivi a quell'epoca comprensibili, questi inventari non erano disponibili al pubblico). Un primo elenco, redatto dalla FIAF nel 1962, comprendeva 1977 lungometraggi di finzione; il secondo, creato nel 1965, portò il numero dei titoli a 3953. Dodici anni dopo, nel 1977, l'inventario raggiunse quota 4264. L'ultima edizione, datata 1987, include 5899 lungometraggi provenienti da 47 cineteche FIAF. Poi, nel 1988, Ronald S. Magliozzi – del Museum of Modern Art di New York – pubblicò finalmente un censimento di 9033 cortometraggi nel suo fondamentale volume *Treasures from the Film Archives* (Metuchen, NJ, e Londra: Scarecrow Press), portando così il numero totale di film muti tuttora esistenti alla ragguardevole cifra di 14.932 titoli.

Questi repertori forniscono oggi preziose informazioni sulla nascita del Canone del cinema muto in seno alle cineteche. La storia non finisce qui. A seguito dell'iniziativa di Magliozzi, la FIAF ha sviluppato il proprio censimento in una vera e propria banca dati disponibile su Internet (<http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>). *Treasures from the Film Archives* sta per raggiungere oggi l'incredibile traguardo di 50.000 film muti conservati dalle cineteche, una cifra inimmaginabile soltanto vent'anni fa. Se si considera che la FIAF non rappresenta la totalità delle collezioni di film muti, e che non tutte le istituzioni affiliate alla FIAF contribuiscono con regolarità a questo monumentale progetto, è probabile che il numero effettivo dei film muti tuttora esistenti sia molto più alto. Prima delle Giornate di quest'anno, cioè quasi trent'anni dopo la loro nascita, il festival ha presentato in tutto 6658 film. Ciò significa che almeno il 90 per cento dei film muti tuttora esistente non è ancora stato mostrato a Pordenone.

Consultare la banca dati dei *Treasures* (ne è coordinatrice Nancy Goldman, presso il Pacific Film Archive di Berkeley, a nome della FIAF) è una fonte pressoché inesauribile di scoperte. Il "canone archivistico" è una di queste: al 1° ottobre 2011 ci sono 397 film muti di cui esistono copie in almeno dieci cineteche FIAF (la lista dei primi 100 è riprodotta in questo volume). *Das Cabinet des Dr. Caligari* si trova nel maggior numero di copie d'archivio, 40 in tutto. Il film di Robert Wiene è seguito da *La Passion de Jeanne d'Arc* (36 cineteche); la terza posizione è sorprendentemente occupata da *Un Chapeau de paille d'Italie* di René Clair (35 archivi). *Metropolis* è solo quarto, alla pari con *Bronenosets Potemkin* e con due film di Charlie Chaplin, *Easy Street* e *The Immigrant* (34 cineteche ciascuno). Chaplin è di gran lunga il cineasta presente con il maggior numero di titoli (ben 56 su 397 film rappresentati in almeno dieci archivi). Il primo film in ordine cronologico fra quelli posseduti dal maggior numero di cineteche è naturalmente *L'Arroseur arrosé* dei fratelli Lumière. I "classici" italiani sono solo 9, quelli britannici appena 3. Quasi un terzo del "canone archivistico" (29 per cento) appartiene al cosiddetto cinema delle origini realizzato nel periodo 1894-1915.

È appena il caso di aggiungere che il catalogo *Treasures* della FIAF non pretende di fornire una visione completa del "canone archivistico": come già segnalato, le cineteche consultano spesso questa enciclopedia del cinema muto ma non tutte contribuiscono attivamente alla sua crescita. È pure evidente che essa non può, per sua natura, riflettere il "canone archivistico" in modo del tutto oggettivo: le cineteche FIAF hanno acquisito copie per svariati motivi, e in diverse circostanze storiche e culturali (la proliferazione di copie dei film di Chaplin ne è un esempio eloquente). Va infine aggiunto che la tecnologia digitale – con la sua presunta capacità di mettere in discussione il concetto stesso di "copia d'archivio" – è in grado di moltiplicare il numero delle "cineteche" ben oltre i confini della FIAF. Per quel che riguarda il "Canone" del cinema muto la banca dati *Treasures* ha comunque il non trascurabile merito di spiegare ciò che gli archivi e i musei del cinema hanno fatto nel corso dei decenni per rendere le rispettive collezioni sempre più ampie, rappresentative, e utili al loro pubblico. In questo senso, il "canone archivistico" può essere letto come una storia delle cineteche in forma sintetica. – PAOLO CHERCHI USAI

Last year's presentation of "The Canon Revisited" series proposed five different ways of looking at the classics of silent cinema. In a nutshell, we suggested a multi-layered approach to the definition of "canonical", as opposed to the reductionist view of "the best of..." as an abstract concept divested of its historical context. A distinction was therefore drawn between the "national" canon (films recognized as classics within a specific territorial community); the "auteurist" canon (based on the long-standing reputation of individual filmmakers); the "temporary" canon (consisting of films acclaimed as masterpieces in the years immediately following their release); the "pioneers" canon (compiled by the founding fathers of film history and criticism); and, last but not least, a "scholarly" canon (stemming from the most recent developments in film studies).

Further reflection and public debate on the subject has persuaded us that another important category should be added to the list, not in opposition to but as a complement to the others. In the formative years of the film archive movement, collecting institutions have been striving to assemble a body of work representative of the art of film in its early manifestations. This objective was widely shared by the founding members of the International Federation of Film Archives (FIAP). The leaders of these institutions were, in varying degrees and with different motivations, committed to lending prints to each other; however, many of them were keen to build their own "canon" of cinema through acquisition, duplication, and exchange of copies with fellow organizations. In this sense, curators were behaving to some extent as collectors: an archive holding the best or the only extant print of a recognized classic would eventually trade a copy of it for the sake of obtaining another landmark film owned by another institution.

The ensuing phenomenon of selective dissemination of the silent film heritage is documented by the early lists of films compiled by FIAP archives for the perusal of their administrators (for very understandable reasons, these informal catalogues were not meant to be accessible to the public). The first, compiled in 1962, included 1,977 feature films; the second, made in 1965, brought the overall figure to 3,953; twelve years later, in 1977, the number of titles increased to 4,264; in the final printed version of the inventory (1987), a cumulative total of 5,899 silent feature films were declared extant by 47 FIAP affiliates. Then, in 1988, Ronald S. Magliozzi of The Museum of Modern Art edited an inventory of 9,033 short silents in his landmark book *Treasures from the Film Archives* (Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press), thus bringing the overall total to 14,932 titles.

These published and unpublished documents are an invaluable source of information on how the "archival" silent film canon has evolved over the years. But that's not the end of the story. In recent years, FIAP has further developed its silent film census into a full-fledged database, now available on the Internet (<http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>). *Treasures from the Film Archives* is about to reach the landmark of 50,000 preserved titles, a figure scarcely imaginable only a couple of decades ago. If one considers that FIAP does not represent the totality of repositories for silent films, and that not all FIAP affiliates regularly contribute to this monumental work-in-progress, it is reasonable to assume that the number of surviving silent films may be considerably higher. As of September 2011, almost 30 years since its inception in 1982, the *Giornate del Cinema Muto* has screened 6,658 silent films, meaning that about 90 percent of the silent film heritage hasn't been exhibited yet in Pordenone.

Exploring the *Treasures* database (the project is currently managed on behalf of FIAP by Nancy Goldman at the Pacific Film Archive in Berkeley) is an inexhaustible source of discovery. The "archival canon" is one of them: 397 silent films are currently held by at least ten FIAP affiliates as of 1 October 2011 (a checklist of the first 100 titles is provided below). *Das Cabinet des Dr. Caligari* is represented in the largest number of FIAP archives, 40 of them overall. Robert Wiene's film is followed by *La Passion de Jeanne d'Arc* (36 archives); surprisingly enough, the third position is occupied by René Clair's *Un Chapeau de paille d'Italie* (35 archives). *Metropolis* is only fourth, sharing the position with Bronenosets *Potemkin*, plus Chaplin's *Easy Street* and *The Immigrant* (34 archives each). Chaplin is by far the most represented filmmaker (56 titles out of 397 are held by 10 or more archives). The earliest film is, of course, *Lumière's L'Arroseur arrosé*. There are only 9 Italian films, and just 3 British ones. Almost 29 percent of the "archival canon" belongs to the so-called "early cinema", that is, to the 1894-1915 period. Of course, the FIAP *Treasures* database does not pretend to provide a comprehensive view of the "archival canon". As noted earlier, film curators are consulting it on a regular basis, but not all of them are actively contributing to its growth. Nor is the list claiming to be "objective" by any means. FIAP archives have acquired prints for a wide variety of reasons, and under diverse circumstances (the proliferation of copies of the early Chaplin films is a case in point). Moreover, digital technology – with its alleged ability to demolish the aura of the "archival" print – has the potential of multiplying the number of "archives" well beyond the scope of FIAP's project. What the *Treasures* database manages to achieve, however, in relation to the silent film "canon" is a snapshot of what film curators have been thinking in their attempt to make their collections richer, broader, and more meaningful to their respective constituencies. In this sense, the "archival canon" may be seen as a history of film preservation in epitome. – Paolo Cherchi Usai

**Il “canone” delle cineteche: la classifica dei primi 100 film muti negli archivi Fiaf / *The Archival Canon: 100 “Top” Silent Films Held by FIAF Archives***

Questa lista (aggiornata al 7 giugno 2011) è ricavata da un repertorio di 397 film muti di cui esistono copie su pellicola in almeno 10 archivi FIAF. I film in due parti (come *Die Nibelungen* e *Dr. Mabuse*) sono stati integrati in un singolo titolo. Copie di altri film di Charlie Chaplin – non inclusi nella lista qui riprodotta – sono conservati in almeno 19 cineteche FIAF. Fonte: FIAF database *Treasures from the Film Archives*, <http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>

*This list is drawn from an inventory of 397 silent films held by at least 10 FIAF archives as of 7 June 2011. Films in two parts (Die Nibelungen, Dr. Mabuse) have been merged into a single entry. Prints of several films by Charlie Chaplin, not included in this list, are held by at least 19 archives affiliated to FIAF. Source: FIAF database Treasures from the Film Archives, <http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>*

<b>Titolo Title</b>	<b>Regia Director</b>	<b>Nazione Country</b>	<b>Anno Year</b>	<b>Archivi Archives</b>
LE VOYAGE DANS LA LUNE	Méliès, Georges	FR	1902	23
THE GREAT TRAIN ROBBERY	Porter, Edwin S.	US	1903	29
VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE	Méliès, Georges	FR	1904	22
VIE ET PASSION DE N.S. JÉSUS-CHRIST	Zecca, Ferdinand	FR	1907	20
THE LONEDALE OPERATOR	Griffith, D. W.	US	1911	20
À LA CONQUÊTE DU PÔLE	Méliès, Georges	FR	1912	27
DER STUDENT VON PRAG	Rye, Stellan	DE	1913	21
CABIRIA	Pastrone, Giovanni	IT	1914	21
DOUGH AND DYNAMITE	Chaplin, Charles	US	1914	20
TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE	Sennett, Mack	US	1914	20
THE BIRTH OF A NATION	Griffith, D. W.	US	1915	31
THE CHAMPION	Chaplin, Charles	US	1915	29
THE TRAMP	Chaplin, Charles	US	1915	26
A NIGHT AT THE SHOW	Chaplin, Charles	US	1915	24
WORK	Chaplin, Charles	US	1915	24
A NIGHT OUT	Chaplin, Charles	US	1915	22
SHANGHAIED	Chaplin, Charles	US	1915	22
THE BANK	Chaplin, Charles	US	1915	20
BURLESQUE ON CARMEN	Chaplin, Charles	US	1916	30
INTOLERANCE	Griffith, D. W.	US	1916	30
THE RINK	Chaplin, Charles	US	1916	28
THE VAGABOND	Chaplin, Charles	US	1916	28
BEHIND THE SCREEN	Chaplin, Charles	US	1916	27
THE COUNT	Chaplin, Charles	US	1916	26
THE PAWNSHOP	Chaplin, Charles	US	1916	26
THE FIREMAN	Chaplin, Charles	US	1916	24
THE FLOORWALKER	Chaplin, Charles	US	1916	24
ONE A.M.	Chaplin, Charles	US	1916	23
POLICE	Chaplin, Charles	US	1916	20
EASY STREET	Chaplin, Charles	US	1917	34
THE IMMIGRANT	Chaplin, Charles	US	1917	34
THE CURE	Chaplin, Charles	US	1917	29
THE ADVENTURER	Chaplin, Charles	US	1917	20
SHOULDER ARMS	Chaplin, Charles	US	1918	30
A DOG'S LIFE	Chaplin, Charles	US	1918	21
DAS CABINET DES DR. CALIGARI	Wiene, Robert	DE	1919	40
MADAME DUBARRY	Lubitsch, Ernst	DE	1919	24

<b>Titolo</b> <i>Title</i>	<b>Regia</b> <i>Director</i>	<b>Nazione</b> <i>Country</i>	<b>Anno</b> <i>Year</i>	<b>Archivi</b> <i>Archives</i>
DIE PUPPE	Lubitsch, Ernst	DE	1919	24
BROKEN BLOSSOMS	Griffith, D. W.	US	1919	24
BLIND HUSBANDS	Von Stroheim, Erich	US	1919	21
DER GOLEM	Wegener, Paul	DE	1920	27
WAY DOWN EAST	Griffith, D. W.	US	1920	21
DER MÜDE TOD	Lang, Fritz	DE	1921	25
THE KID	Chaplin, Charles	US	1921	25
ORPHANS OF THE STORM	Griffith, D. W.	US	1921	20
HINTERTREPPE	Jessner, Leopold	DE	1921	19
NOSFERATU	Murnau, Friedrich W.	DE	1922	33
NANOOK OF THE NORTH	Flaherty, Robert	US	1922	30
FOOLISH WIVES	Von Stroheim, Erich	US	1922	26
DR. MABUSE, DER SPIELER	Lang, Fritz	DE	1922	25
BLOOD AND SAND	Niblo, Fred	US	1922	19
GREED	Von Stroheim, Erich	US	1923	28
THE PILGRIM	Chaplin, Charles	US	1923	26
PARIS QUI DORT	Clair, René	FR	1923	20
SAFETY LAST!	Newmeyer, Fred	US	1923	20
THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME	Worsley, Wallace	US	1923	19
DIE NIBELUNGEN	Lang, Fritz	DE	1924	33
DER LETZTE MANN	Murnau, Friedrich W.	DE	1924	33
ENTR'ACTE	Clair, René	FR	1924	26
BALLET MÉCANIQUE	Léger, Fernand	FR	1924	26
STACHKA	Eisenstein, Sergei	USSR	1924	23
THE NAVIGATOR	Crisp, Donald	US	1924	22
GÖSTA BERLINGS SAGA	Stiller, Mauritz	SE	1924	21
SHERLOCK, JR.	Keaton, Buster	US	1924	21
DAS WACHSFIGURENKABINETT	Leni, Paul	DE	1924	19
THE IRON HORSE	Ford, John	US	1924	19
THE THIEF OF BAGDAD	Walsh, Raoul	US	1924	19
BRONENOSETS POTEMKIN	Eisenstein, Sergei	USSR	1925	34
THE GOLD RUSH	Chaplin, Charles	US	1925	28
VARIETÉ	Dupont, Ewald André	DE	1925	25
DIE FREUDLOSE GASSE	Pabst, Georg W.	DE	1925	22
TARTÜFF	Murnau, Friedrich W.	DE	1925	20
THE PHANTOM OF THE OPERA	Julian, Rupert	US	1925	19
MAT'	Pudovkin, Vsevolod	USSR	1926	33
FAUST	Murnau, Friedrich W.	DE	1926	30
NANA	Renoir, Jean	FR	1926	25
THE SON OF THE SHEIK	Fitzmaurice, George	US	1926	20
GEHEIMNISSE EINER SEELE	Pabst, Georg W.	DE	1926	19
UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE	Clair, René	FR	1927	35
METROPOLIS	Lang, Fritz	DE	1927	34
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROßSTADT	Ruttman, Walter	DE	1927	33
THE GENERAL	Keaton, Buster	US	1927	27
OKTYABR	Eisenstein, Sergei	USSR	1927	26

Titolo Title	Regia Director	Nazione Country	Anno Year	Archivi Archives
SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS	Murnau, Friedrich W.	US	1927	25
NAPOLÉON	Gance, Abel	FR	1927	23
ZVENIGORA	Dovzhenko, Aleksandr	USSR	1927	22
KONYETS SANKT PETERBURGA	Pudovkin, Vsevolod	USSR	1927	22
LA PASSION DE JEANNE D'ARC	Dreyer, Carl Theodor	FR	1928	36
UN CHIEN ANDALOU	Buñuel, Luis	FR	1928	32
DIE BÜCHSE DER PANDORA	Pabst, Georg W.	DE	1928	31
THE CIRCUS	Chaplin, Charles	US	1928	24
SPIONE	Lang, Fritz	DE	1928	23
LA CHUTE DE LA MAISON USHER	Epstein, Jean	FR	1928	22
LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN	Dulac, Germaine	FR	1928	21
POTOMOK CHINGIS-KHANA	Pudovkin, Vsevolod	USSR	1928	19
CHELOVEK S KINOAPPARATOM	Vertov, Dziga	USSR	1929	26
ARSENAL	Dovzhenko, Aleksandr	USSR	1929	24
MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK	Jutzi, Piel	DE	1929	20
STAROYE I NOVOYE	Eisenstein, Sergei	USSR	1929	20
NOVYI VAVILON	Kozintsev, Grigori	USSR	1929	20

### ASPHALT (Asfalto / Temptation) (Ufa, DE 1929)

*Regia/dir:* Joe May; *prod:* Erich Pommer; *scen:* Fred Majo [Joe May], Hans Székely, Rolf E. Vanloo; *sogg./story:* Rolf E. Vanloo; *f./ph:* Günter Rittau, *asst.* Hans Schneeberger; *scg./des:* Erich Kettelhut, [Robert Herlth, Walter Röhrig]; *cost:* René Hubert; *cast:* Gustav Frölich (poliziotto Holk/*Policeman Holk*), Betty Amann (Else Kramer), Albert Steinrück (sergente Holk/*Police Sergeant Holk*), Else Heller (la madre/*Mother Holk*), Hans Adalbert Schlettow (l'amico di Else/*Else's friend*), Hans Albers (ladro/*thief*), Rosa Valetti (donna al bancone/*woman at the bar*), Arthur Duarte, Paul Hörbiger, Trude Lieske, Karl Platen, Hermann Vallentin; *riprese/filmed:* 10-12.1928 (*studio:* Ufa Neubabelsberg); *première:* 11.3.1929, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; *data v.c./censor date:* 18.2.1929 (B.21731); *lg. or./orig. l:* 2575 m.; 35mm, 2559 m., 93' (24 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Luminoso film di scintillanti superfici e struttura, *Asphalt* di Joe May (1929) rappresenta l'epitome dello "Straßenfilm" weimariano nella sua accezione più sontuosa. I film "di strada" (a partire da *Die Straße* [La strada] di Karl Grüne del 1923) mostrano la grande città come un luogo pieno di lusinghe e pericoli illeciti dove gli uomini soccombono a irresistibili tentazioni. Su questa falsariga, *Asphalt* narra la vicenda fatale di un giovane poliziotto sedotto da una civettuola ladra di gioielli: il rappresentante della legge e dell'ordine (lo vediamo dirigere con entusiasmo il traffico) finirà con l'uccidere per errore un corteggiatore

rivale. Anticipando le trame del film noir, dove uomini travolti dalla lussuria cadono vittime di femmes fatales, questa crime-story si avvale di una ricchezza produttiva insolita per l'epoca.

Günther Rittau, l'inventivo direttore della fotografia di *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*) e *Metropolis* di Fritz Lang, usa la sua camera "libera" per spettacolari effetti visivi: panoramiche aeree e rapide carrellate sulle opulente strade cittadine inondate di luce artificiale; primissimi piani dei furtivi scambi di occhiate tra i due futuri amanti, riprese a mano che esplorano lo spazio mettendo in relazione oggetti inanimati (Sachen) e psicologia dei personaggi. Il film fa propri gli stilemi del movimento post-espressionista della nuova oggettività (Neue Sachlichkeit), che coniugava un realismo non sentimentale con la grande attenzione per i dettagli. *Asphalt* riprende anche le convenzioni del Kammerspielfilm, nel solco di *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) di F.W. Murnau, con il suo duro contrasto tra sfera pubblica e privata, concentrando l'attenzione sulla "piccola gente", e con l'uso assai consapevole della luce e dei movimenti di macchina. In effetti, coniugando gli stilemi dello Straßenfilm e del Kammerspielfilm, Joe May in *Asphalt* valorizza al suo meglio il potenziale espressivo del cinema muto proprio nel momento in cui il sonoro cominciava a essere introdotto nelle sale tedesche. (*The Jazz Singer* [*Il cantante di jazz*] con Al Jolson uscì a Berlino nel giugno del 1929, tre mesi dopo la première di *Asphalt*; tutte le maggiori produzioni tedesche del 1929 erano ancora mute. Alla fine del 1930, tutti i film erano passati al sonoro). *Asphalt* si apre con una sequenza di montaggio, girata di notte, nella

quale un gruppo di operai pavimenta una strada pestando l'asfalto semiliquido e ribollente. Composta di sovrimpressioni, la sequenza richiama l'incipit astratto di *Metropolis* e di *Berlin, Symphonie einer Großstadt* [Sinfonia di una grande città] di Walter Ruttmann, entrambi di due anni prima. Questo asfalto liscio e luccicante diventa una metafora della "cultura di superficie" della metropoli, che enfatizza l'esteriorità e lo splendore di facciata, ma che sottintende anche finzione e inganno. La parola "Asphalt" nell'ultimo periodo della repubblica di Weimar divenne una forma abbreviata di una onnicomprensiva "modernità cosmopolita"; e non sorprende affatto che Joseph Goebbels usasse poi il termine "Asphaltkultur" come insulto antisemita.

Suntuosa produzione realizzata in studio (eccezione fatta per alcune riprese in esterni), *Asphalt* comportò la ricostruzione di una strada lunga 400 metri e illuminata da 23.000 lampadine. Il film è una vera celebrazione dell'elettricità, proprio come lo fu l'evento "Berlin im Licht" [Berlino inondata di luce] del 1928, quando per un intero week-end si accesero tutte le luci elettriche disponibili per attirare compratori e turisti. Protagonista di *Asphalt* è l'incantevole ventitreenne Betty Amann. Personificazione ideale della "Donna nuova", capelli a caschetto, abiti sofisticati e un'attitudine irriverente nei confronti del sesso, la Else della Amann si trasforma (come la Lulu di Louise Brooks in *Die Büchse der Pandora* [Il vaso di Pandora/Lulu]) da vamp ad amante pronta al sacrificio. *Asphalt* contrappone un nuovo e cinico modo di vivere (basato sul falso lustro, l'artificio e il bluff) al vecchio mondo angusto della vita domestica regolato dalla rigida rettitudine prussiana. Da una rilettura odierna, la conclusione moralistica di *Asphalt* – l'arresto della ladra e il pentimento del poliziotto che torna da mamma e papà – pare contraddire l'enfasi sul piacere sensuale del film. Che in maniera consapevole e ironica trae diletto da immagini di scialo, lusso ed eleganza, trovando sempre modi nuovi per esaltare i momenti di voyeurismo e di esibizionismo. Ed è proprio questa consapevolezza visiva a fare di *Asphalt* un vero gioiello del muto. – ANTON KAES

*A luminous film of shimmering surfaces and textures, Joe May's 1929 Asphalt epitomizes Weimar's Straßenfilm genre at its most sumptuous. "Street films" (beginning with Karl Grune's Die Straße/The Street, 1923) reveal the big city as an alluring site of illicit dangers, where men succumb to irresistible temptation. Following this template, Asphalt depicts the fate of a young police officer seduced by a flirtatious jewel thief: the representative of law and order (we see him directing traffic with gusto) ends up inadvertently murdering a rival suitor. Foreshadowing film noir's tales of lust-driven men falling for femmes fatales, this crime story is staged with unusually high production values. Günther Rittau, the inventive cinematographer of Fritz Lang's Nibelungen and Metropolis, uses his "unchained" camera for spectacular visual effects: sweeping overhead and tracking shots of opulent city streets bathed in artificial light; extreme close-ups of furtive glances between the would-be lovers; and hand-held shots that explore space and relate inanimate objects (Sachen) to the characters' psychology. The film is indebted to the post-expressionist*

*movement of New Objectivity (Neue Sachlichkeit), which espoused unsentimental realism and attention to detail. Asphalt also employs conventions of the Kammerspielfilm in the tradition of F.W. Murnau's The Last Laugh (1924), with its stark contrast between public and private spheres, focus on "little people," and highly conscious use of lighting and camera movement. In fact, by combining features of the Straßenfilm and Kammerspielfilm, May's Asphalt showcases the power of silent film at the very moment sound was introduced in German movie theaters. (Al Jolson's 1927 The Jazz Singer arrived in Berlin in June 1929, three months after Asphalt's premiere; all major German films of 1929 were still silents. By the end of 1930, all films had converted to sound.)*

*Asphalt begins with a montage sequence, shot at night, in which workers stomp down flaming-hot semi-liquid asphalt to pave a street. Composed of superimpositions, the trick sequence recalls the abstract openings of Fritz Lang's Metropolis and Walther Ruttmann's Berlin – Symphony of a Big City, both from two years earlier. The smooth and shiny asphalt serves in this film as a metaphor for a metropolitan "surface culture" that stressed exteriority and sparkling façades, but also implied pretense and deception. "Asphalt" in late Weimar was shorthand for an all-encompassing cosmopolitan modernity; unsurprisingly, Joseph Goebbels used the term "asphalt culture" as an anti-Semitic slur. A lavish studio production (except for a few on-location shots), Asphalt featured a 400-metre-long built street lit by 23,000 light bulbs. The film celebrates electricity itself, as did the week-long event "Berlin im Licht" (Berlin Awash in Light) in 1928, during which all available electrical lights were turned on to attract shoppers and tourists. Betty Amann, age 23, was Asphalt's glamorous star. Playing the proverbial "New Woman" with her bobbed hair, sophisticated clothes, and irreverent attitude toward sex, Amann's Else transforms (like Louise Brooks' Lulu in Pandora's Box) from vamp to self-sacrificing lover. Asphalt contrasts a new, cynical mode of living (based on glitter, artifice, and bluff) with the old world of stifling domesticity and rigid Prussian rectitude. From today's perspective, Asphalt's moral ending – the thief's imprisonment and the son's repentant return to father and mother – seems to contradict the film's emphasis on sensual pleasure. In a knowing, ironic way, it revels in images of consumption, luxury, and fashion, finding ever-new ways to highlight moments of voyeurism and exhibitionism. It is this visual self-awareness that makes Asphalt a real jewel of silent cinema. – ANTON KAES*

#### **BORDERLINE** (Pool Films, GB 1930)

*Regia/dir., scen:* Kenneth Macpherson; *cast :* Eslanda Robeson, Paul Robeson, "Helga Doorn" [H.D.], Winifred Bryher, Gavin Arthur, Robert Herring; 35mm, 5485 ft., 61' (24 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

*Borderline* (1930) fu riscoperto dopo un singolare oblio durato una cinquantina d'anni. Poco per volta, grazie all'individuazione della complessa rete di collaborazioni e influenze che svolsero un ruolo

primario nella sua realizzazione, il film di Kenneth Macpherson ha trovato una collocazione nel quadro di una avanguardia storica dalle molteplici diramazioni: quella dei “little magazines”, di cui *Close Up* (1927-1933), pubblicato sotto l’egida di Pool da Macpherson, Winifred Bryher e H.D. (Hilda Doolittle), fu uno dei più sofisticati, anche e non solo per la sua specializzazione cinematografica; quella dell’“immaginario” cui *Borderline* s’ispirò attraverso l’intermediario della poetessa H.D.; quella della psicoanalisi (Hanns Sachs era vicino al gruppo); quella della “Neue Sachlichkeit”, via Eisenstein e G.W. Pabst; quella dell’internazionalismo culturale (l’influenza di Pool si era estesa dalla Svizzera a Parigi, Berlino, Mosca, Boston...); quella dell’antirazzismo (*Borderline* è il terzo film interpretato da Paul Robeson, qui affiancato dalla moglie, Eslanda); e infine quella dell’amatorismo (gli altri attori e comparse erano tutti “di famiglia”: a H.D. e a Bryher si aggiunsero il poeta e critico Robert Herring e Gavin Arthur, astrologo, occultista e pioniere dell’attivismo gay...).

Oggi, questo film di nessun luogo, girato fra paesaggi in prossimità di Montreux, dove all’epoca risiedeva il trio di fondatori di Pool, poco visto allora e giudicato in genere di un’oscurità piuttosto ostica – un pregiudizio da cui H.D. metteva in guardia nel pamphlet ditirambico che gli dedicò – figura nel patrimonio cinematografico inglese e svizzero e riguarda sia gli studi di letteratura americana sia gli studi sul genere.

L’origine della copia proiettata a Pordenone è un nitrato positivo a 35mm depositato presso la George Eastman House nel 1958 da Norman H. Pearson, grazie al quale le carte di H.D. e di Bryher, ora alla Yale University, costituiscono la fonte principale delle nostre conoscenze su *Borderline*.

Ma la partita con questo film rimane ancora aperta: prima o poi andrà attentamente esaminato il negativo originale, che a quanto sembra è conservato dalla Cinémathèque suisse. – ROLAND COSANDEY

*Borderline* (1930) was rediscovered after an unusual oblivion that lasted some 50 years. Little by little, thanks to the complex body of collaborations and influences involved in its making, Kenneth Macpherson’s film has found a place in the picture of a historical avant-garde of multiple directions: that of the “little magazines”, of which *Close Up* (1927-1933), published by Macpherson, Winifred Bryher, and H.D. (Hilda Doolittle) under the company name of Pool, was one of the most sophisticated, not just through its specialization on cinema; “Imagism”, which inspired *Borderline* through the intermediary of the American poet H.D.; psychoanalysis (Hanns Sachs was close to the group); “Neue Sachlichkeit”, via Eisenstein and G.W. Pabst; cultural internationalism (Pool’s influence extended from Switzerland to Paris, Berlin, Moscow, Boston...); anti-racism (*Borderline* was Paul Robeson’s third screen appearance, in this case alongside his wife Eslanda); and amateurism (the other actors and extras are from the “family”: H.D. and Bryher are joined by the poet and critic Robert Herring, and Gavin Arthur, astrologer, occultist, and pioneer gay activist...).

Today, this film from nowhere, made in landscapes near Montreux,

where the trio who constituted *Pool* were then living, little shown at the time, and generally regarded as of forbidding obscurity – a criticism of which H.D. warned in the dithyrambic pamphlet which she devoted to it – figures in the British and Swiss cinematic patrimonies and encompasses American literary studies as well as genre studies.

The origin of the copy shown in Pordenone is a 35mm nitrate positive deposited with George Eastman House in 1958 by Norman H. Pearson, thanks to whom the papers of H.D. and Bryher, now at Yale University, constitute the principal source for our knowledge of *Borderline*.

But we have not finished with this film: one day it will be necessary to undertake a careful examination of the original negative, which is apparently conserved by the Cinémathèque Suisse. – ROLAND COSANDEY

#### EVENTI MUSICALI / MUSICAL EVENTS

**THE CIRCUS (Il circo)** (Charles Chaplin Productions; dist. United Artists, US 1928)

Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Charles Chaplin; f./ph: Roland Totheroh; cameramen: Jack Wilson, Mark Marlett; scg./des: Charles D. Hall; aiuto regia/asst. dir: Harry Crocker; cast: Charles Chaplin (vagabondo/*Tramp*), Merna Kennedy (cavallerizza/*Equestrienne*), Allan Garcia (proprietario del circo/*Circus Proprietor*), Harry Crocker (Rex, il funambolo/*the High Wire Walker*), Henry Bergman (vecchio clown/*Old Clown*), Stanley Sanford (attrezzista capo/*Chief Property Man*), George Davis (mago/*Magician*), Betty Morrissey (donna fantasma/*Vanishing Lady*), John Rand (assistente trovarobe, clown/*Assistant Property Man and Clown*), Armand Triller (clown), Steve Murphy (borsaio/*Pickpocket*), Bill Knight (poliziotto/*Cop*), Jack Pierce (addetto alle corde/*Man operating ropes*), H.L. Kyle, Eugene Barry, L.J. O’Connor, Hugh Saxon, Jack Bernard, Max Tyron, A. Bachman, William Blystone, Numi (leone/*Lion*), Bobby, Josephine, & Jimmy (scimmie/*Monkeys*); 35mm, 6431 ft., 71’30” (24 fps); fonte copia/print source: Roy Export S.A.S., Paris.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Si veda anche la sezione “Eventi musicali” / See also the “Musical Events” section.

Nell’ottuagenario gioco dei film canonici iniziato da Griffith nel 1930 e proseguito da *Sight & Sound* con i suoi referendum decennali (il prossimo è atteso per il 2012), i registi più importanti sono regolarmente risultati essere Eisenstein, lo stesso Griffith e Chaplin. *The Gold Rush* (La febbre dell’oro) e *City Lights* (Luci della città) sono rimasti inamovibili. *The Circus*, uscito nell’intervallo di tempo tra i due film, è invece apparso in classifica in maniera intermittente dopo avervi figurato per la prima sola nel 1962.

Eppure all’epoca non era certo stato messo tanto in ombra. Fu con *The Circus* che Chaplin, per “la sua versatilità e genialità nello scrivere, recitare, dirigere e produrre”, vinse uno speciale “Academy Award” (non si chiamava ancora Oscar) alla prima edizione del premio

tenutasi nel 1929. Ancor oggi il riconoscimento appare meritato. Il film contiene alcune fra le più belle invenzioni comiche chapliniane, in sottile equilibrio con una vena sentimentale sempre tenuta rigorosamente sotto controllo. Forse l'apparente eclissi del film può essere ricondotta allo stesso Chaplin dal momento che è l'unico dei suoi lungometraggi maggiori che egli non menziona neppure una volta nella sua autobiografia: si direbbe fosse questo un film che ancora nel 1964 egli preferiva dimenticare. Ma le ragioni di ciò non stanno nel film in sé bensì nelle difficili vicende personali che ne accompagnarono la realizzazione. Chaplin era alle prese con la fine del suo matrimonio con la giovanissima Lita Grey: la lavorazione di *The Circus* coincide con uno dei più sensazionali e spiacevoli divorzi della Hollywood degli anni '20, con gli avvocati di Lita che ricorsero a qualunque mezzo per rovinare la carriera di Chaplin infangandone la reputazione. Al culmine della battaglia legale, la lavorazione fu completamente bloccata per otto mesi mentre i legali cercavano di mettere le mani sui beni dello studio. Chaplin fu costretto a nascondere in un luogo sicuro quanto già girato.

Come se i problemi familiari non bastassero, *The Circus* sembrava perseguitato da disgrazie di ogni tipo. Ancor prima che le riprese iniziassero, il tendone da circo che era la principale ambientazione del film, venne demolito da una bufera di vento. Dopo quattro settimane di lavorazione, Chaplin si accorse che tutto il girato era inservibile a causa dell'incuria del laboratorio di stampa. Al nono mese di riprese nello studio divampò un incendio che distrusse set e attrezzi di scena. Quando, dopo la forzata sospensione, le maestranze poterono ricominciare il lavoro, si scoprì che l'inarrestabile sviluppo immobiliare di Hollywood aveva talmente trasformato i luoghi in cui erano stati girati gli esterni da renderli irriconoscibili e inutilizzabili per nuove riprese. I guai continuarono fino all'ultimo. Per la sequenza finale del circo che lascia la città, i carrozzoni furono trainati nella prevista location. Il giorno dopo, quando la troupe tornò sul posto, l'intera carovana era svanita nel nulla. Un gruppo di esuberanti studenti aveva rubato tutti i carrozzoni con l'intenzione di utilizzarli per un falò record. Fortunatamente questa volta Chaplin riuscì a evitare in tempo la catastrofe.

Ad ogni modo da tutte queste avversità Chaplin seppe tirar fuori un film di ammirevole comicità e di accorto impianto narrativo. L'intera vicenda si era sviluppata a partire da un'unica idea. Chaplin aveva in mente una situazione comica con brividi di tensione come quelli creati dal suo contemporaneo Harold Lloyd in film come *Safety Last (Preferisco l'ascensore)*. Si tratta della sequenza cruciale in cui Chaplin, sospeso in alto sopra la pista del circo dopo aver precipitosamente sostituito il funambolo, viene assalito da un'orda di scimmie dispettose che gli portano via i pantaloni, mostrandoci che si è dimenticato di indossare la calzamaglia. Tutta la storia è costruita per arrivare a questa scena clou e concludersi poi in un rapido finale. Il Vagabondo è ingaggiato come clown da un circo viaggiante ma il suo problema è che riesce divertente solo quando non intende esserlo. Si innamora della bistrattata figlia del brutale proprietario del circo ma trova un

imbatibile rivale nell'affascinante equilibrista. Proprio mentre fa del suo meglio per competere con lui, è costretto a confrontarsi con le malevole scimmie.

L'eroina è interpretata da Merna Kennedy, una graziosa ballerina diciottenne al suo debutto cinematografico. Il rivale di Chaplin è impersonato da Harry Crocker, un giovanotto aitante e mondano che collaborò con Chaplin anche allo sviluppo della storia. I due trascorsero settimane esercitandosi nell'arte del funambolismo. Ma Chaplin corse anche altri rischi. Per le scene con i leoni girò circa 200 riprese in molte delle quali era veramente da solo dentro la gabbia. Come confesserà in seguito, le sue espressioni di paura non erano mera finzione.

Oltre ai brividi, il film presenta alcune fra le gag più riuscite di Chaplin come le impareggiabili sequenze nel labirinto degli specchi e all'esterno del baraccone dove il Vagabondo e un animoso malfattore sono costretti a posare come automi. Una scena delirante con Chaplin coinvolto in un gioco di magia è un curioso rimando autobiografico: l'illusionista si chiama "Professor Bosco" e il giorno in cui Chaplin nasceva, nell'aprile del 1889, suo padre si esibiva a Hull, nel teatro dell'illusionista Leotard Bosco. Il film è talmente ricco di elementi comici che Chaplin poté permettersi di tagliare un'intera sequenza – così mirabilmente costruita da risultare quasi un film in sé: quella in cui Chaplin crimane coinvolto in un alterco con una coppia di pugili gemelli assolutamente identici. Come nel caso della casa degli specchi, questa sequenza con il suo brillante utilizzo della doppia esposizione per dar modo allo stesso attore, "Doc" Stone, di interpretare entrambi i pugili, è un omaggio alla bravura dei tecnici che collaboravano con Chaplin. Alla fine degli anni '60, dopo anni spesi a dimenticare *The Circus*, Chaplin ritornò sul film per distribuirlo con una nuova partitura musicale di sua composizione – quella che alle Giornate sarà proposta dal vivo. Egli scrisse persino una canzone, *Swing, Little Girl*, per accompagnare i titoli di testa. Per eseguirla era stata scritturata una cantante professionista, ma il direttore musicale, Eric James, si rese conto che Chaplin la cantava molto meglio. Così, a 80 anni, egli venne persuaso a registrare la canzone – una sorta di riconciliazione con il film che era stato per lui fonte di tanto stress. – DAVID ROBINSON

*In the 80-year game of raising canons that was begun in 1930 by D.W. Griffith and continues with Sight & Sound's decennial polls (the next due in 2012), the leading directors have consistently been Eisenstein, Griffith, and Chaplin. The Gold Rush and City Lights have remained unshakeable. Yet The Circus, which appeared between these two films, has made only intermittent appearances in the voting since it first figured belatedly in 1962.*

*Yet it was certainly not thus overshadowed in its own time: The Circus won Chaplin a special Academy Award – it was still not called "Oscar" – at the first presentation ceremony in 1929, for "his versatility and genius in writing, acting, directing and producing". The honour still appears merited. The Circus contains some of his finest comic inventions, subtly balanced with sentiment that is kept tightly under*

control. Perhaps the film's apparent eclipse can be traced to Chaplin himself, for this is the single film of his major feature productions which he does not once mention in his autobiography: as late as 1964, it seems, this was a film he preferred to forget. The reason however was not the film itself, but the deeply fraught personal circumstances surrounding its production. Chaplin was in the throes of the break-up of his marriage with the teenage Lita Grey: production of *The Circus* coincided with one of the most sensational and unseemly divorces in 20s Hollywood, as Lita's lawyers sought every means to ruin Chaplin's career by smearing his reputation. At the height of the legal battle, production was brought to a total halt for eight months while the lawyers tried to seize the studio assets. Chaplin was forced to spirit such of *The Circus* as was already shot to safe hiding.

As if his domestic troubles were not enough, the film seemed fated to catastrophe of every kind. Even before shooting began, the huge circus tent which is the principal setting for the film was destroyed by gales. After four weeks of filming Chaplin discovered that bad laboratory work had made everything already shot unusable. In the ninth month of shooting, fire raged through the studio, destroying sets and props. Later, when the unit returned to work after the enforced lay-off, they discovered that Hollywood's mushrooming real estate development had changed locations beyond recognition, so that they could not be used for retakes. The troubles persisted to the very end. For the final scene of the circus moving out of town, the wagons were towed to the location. When the unit returned for the second day's shooting, the whole circus train had vanished. It had been stolen by some high-spirited students who had planned to use it for a marathon bonfire. This time luckily Chaplin was just in time to avert the catastrophe.

Somehow, from all this chaos, Chaplin conjured a film of admirable comedy and deft structure. The story had all grown out of a single idea. Chaplin had imagined a scene of comic thrills such as his contemporary Harold Lloyd had made his speciality in films like *Safety Last!*. The scene he envisaged was the climactic sequence in which, having rashly taken the place of the tightrope-walker, suspended high over the circus ring, he is attacked by a horde of malicious escaped monkeys. They rip off his trousers, to reveal that he has forgotten to put on his tights. With this moment as the climax he built up the whole story that leads up to it and a swift finale to conclude. *The Tramp* is engaged as a clown by a travelling circus: his problem is that he is only funny when he does not mean to be. He falls in love with the ill-treated daughter of the brutal circus proprietor, but meets an insuperable rival in the person of the glamorous tightrope-walker. It is while endeavouring to compete with this challenger that he suffers his confrontation with the malevolent monkeys.

The heroine was played by Merna Kennedy, a beautiful 18-year-old dancer, making her film debut. *The Tramp's* rival in love was played by Harry Crocker, a handsome young socialite, who also collaborated with Chaplin on developing the story. Chaplin and Crocker spent weeks mastering the art of tightrope-walking. Chaplin ran other risks beside the tightrope though. For the scenes with the lions he made

some 200 takes, in many of which he was actually alone inside the lions' cage. As he later confessed, his looks of fear are not all merely acting.

Alongside the thrills the film includes some of his most accomplished gags, notably the virtuoso scenes in the fairground hall of mirrors, and outside the funhouse, where the Tramp and a hostile villain are forced to pose as automata. A delirious scene in which he becomes entangled in a magic act is an odd autobiographical allusion: the magician is called "Professor Bosco": on the day that Chaplin was born, in April 1889, his father was performing in magician Leotard Bosco's theatre in Hull. The film was so rich in comedy that Chaplin felt able to remove an entire sequence – so skilfully composed that it is practically a film in itself – where he became involved in a fracas with a pair of identical twin prize-fighters. Like the hall of mirrors, this sequence, with its brilliant use of double exposure to enable the same actor, "Doc" Stone, to play both prize-fighters, is a tribute to the ingenuity of Chaplin's technical collaborators.

In the late 1960s, after years of trying to forget the film, Chaplin returned to *The Circus*, to reissue it with a new musical score of his own composition – the score that will be performed live for the *Giornate* performance. He even composed a theme song, "Swing, Little Girl", to be performed over the titles. A professional vocalist was engaged, but the musical director, Eric James, recognized that Chaplin sang the song much better. So he was persuaded, at the age of 80, to record the song. It seemed his reconciliation to the film which had caused him so much stress. – DAVID ROBINSON

#### EVENTI MUSICALI / MUSICAL EVENTS

##### **EL DORADO** (Gaumont [Série Pax], FR 1921)

*Regia/dir.*, scen: Marcel L'Herbier; *f./ph.*: Georges Lucas; *scg./des.*: Robert-Jules Garnier, Louis Le Bertre; *aiuto regia/asst. dir.*: Dimitri Dragomir, Raymond Payelle [Philippe Hériat]; *riprese/filmed*: 10.3-5.1921 (Granada [Alhambra], Seville, *studio*: Gaumont [Butte Chaumont], Paris); *cast*: Eve Francis (Sibilla), Jaque Catelain (Hedwick), Marcelle Pradot (Iliana), Philippe Hériat (il buffone/the jester João), Georges Paulais (Esteria), Claire Prélia (la contessa/the countess), Edith Réal (Concepción); *proiezione per la stampa/trade screening*: 7.7.1921 (Gaumont-Théâtre, Paris); *data uscita/released*: 28.10.1921 (Gaumont-Palace, Paris); 35mm, 2025 m., 99' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: Archives Gaumont-Pathé, Paris. Didascalie in francese / French intertitles.

Si veda anche la sezione "Eventi musicali" / See also the "Musical Events" section.

Compie 90 anni quest'anno *El Dorado*, il film per il quale il pionieristico critico e teorico francese Louis Delluc coniò il famoso grido di battaglia "Ça c'est du cinéma!" ("Questo è vero cinema!"). Da allora, questa espressione è entrata nel lessico comune. Il dramma di Marcel L'Herbier rimane nondimeno una pietra miliare dell'avanguardia che

molti cultori del cinema muto sembrano aver trascurato o ignorato. Anche se, come ha sottolineato Richard Abel, “la fama e l’influenza di *El Dorado* sono rimaste sostanzialmente circoscritte all’ambito francese perché non sembra essere stato distribuito all’estero”.

Pochi tra i grandi registi classici hanno incontrato altrettanta resistenza a una rivalutazione quanto L’Herbier. Pur avendo mantenuto il suo status canonico presso l’Accademia francese (che ha fatto il punto sulla sua eredità con un importante seminario nel 2007), ogni riproposta della sua produzione muta non ha mai sollevato quel tipo di entusiasmo popolare che circonda da sempre Abel Gance. Al contrario di Gance, L’Herbier non ha mai avuto il sostegno retroattivo di un François Truffaut, pur se Alain Resnais gli riconobbe una certa influenza quando realizzò *L’année dernière à Marienbad*. In tempi più recenti, il consenso cinefilo si è spostato in favore di film quali il suo adattamento da Pirandello *Le feu Mathias Pascal* con Ivan Mosjoukine. Ma il più autorevole difensore di L’Herbier, Noël Burch, ha regolarmente bollato *Le feu Mathias Pascal* come “retrogrado”, prendendo le difese di opere sperimentali quali *Rose-France* e *L’inhumaine* (1924) e soprattutto il suo adattamento modernista da Zola, *L’argent*. Malgrado all’epoca avesse diviso la critica, questo film è oggi considerato il capolavoro di L’Herbier, benché, al pari degli altri film muti del regista, sia stato disponibile per un paio di decenni solo nelle versioni “restaurate” degli anni ’70, che usavano la discutibile pratica dello “stretching” rallentando i film fino a uno stordito torpore. Gli archivi francesi fecero ammenda nel corso degli anni ’90 ri-restaurando i materiali di preservazione di tutti i muti di L’Herbier. L’Herbier era un esteta borghese con aspirazioni da “homme de lettres” e musicista, che tuttavia non si sottrasse al servizio militare allo scoppio della guerra. I suoi modelli di riferimento erano Wilde, Proust, Villiers de l’Isle-Adam e Debussy. Come molti suoi contemporanei, anch’egli inizialmente snobbò il cinema, per poi subire una repentina conversione dopo la tardiva rivelazione di *The Cheat* di DeMille che elettrizzò l’intelligenza parigina del 1917. Legato agli studi Gaumont dal 1918 al 1922, L’Herbier si guadagnò la benevola protezione dello stesso Léon Gaumont. Questo senso di sicurezza gli consentì di compiere esperimenti esteticamente audaci ma risibili quali *Rose-France*, un film impressionista di propaganda che coniugava in modo alquanto bizzarro simbolismo e sentimento patriottico. Il dramma marino del 1920, *L’homme du large*, tratto da Balzac, fu apprezzato per il suo naturalismo benché il film fosse sovraccarico di ricercati effetti tecnici e ottici (mascherini, sovrimpressioni, luci sperimentali etc.) e di didascalie pseudo-artistiche.

*El Dorado* fu la risposta di L’Herbier alla richiesta di Léon Gaumont di fare un film “popolare”. Amante della lingua e della cultura spagnola, il regista propose un melodramma di ambientazione andalusa con protagonista la ballerina di un sordido cabaret intenzionata a vendicarsi del seduttore che rifiuta di aiutare il bambino infermo nato dalla loro relazione. L’Herbier fu il primo cineasta cui venne consentito di accedere al celebre palazzo dell’Alhambra, che divenne a sua volta un personaggio del film. L’Herbier trascorse a Granada la primavera del

1921 con la sua troupe (l’attrice drammatica Eve Francis, il proprio protégé Jaque Catelain, Marcelle Pradot, che L’Herbier avrebbe sposato nel 1923, e il futuro romanziere Philippe Hériat). Il film suscitò grandissimo scalpore durante la sua proiezione alla stampa cui presenziò lo stesso Léon Gaumont. Quest’ultimo non capì che certi effetti visivi erano voluti e li attribuì alla negligenza del proiezionista. A distanza di anni, nel 1959, Henri Fescourt ricordava: “Nessuno fra tutti coloro che, come me, furono presenti a quella prima proiezione pubblica l’ha mai scordata. Non era possibile. Con quella di *La roue* e quella molto posteriore della *Corazzata Potëmkin*, fu una delle tre proiezioni pubbliche tenutesi tra il 1916 e il 1929 in cui il successo divenne un trionfo”. Né del resto era stata più modesta l’ambizione personale del regista (ivi compresa l’inedita modalità di presentazione di un film) che aveva convinto Léon Gaumont a commissionare al giovane e dotato compositore Marius-François Gaillard una partitura sinfonica per 80 elementi per la prima uscita del film. Girato all’interno di un vero gioiello architettonico, il palazzo dell’Alhambra, *El Dorado* fu programmato nel non meno splendente Gaumont-Palace di Parigi.

LENNY BORGER

*El Dorado – the film for which the pioneer French critic and theorist Louis Delluc coined the famous battle cry, “Ça c’est du cinéma” (“Now that is real cinema”) – is 90 this year. The expression has since become part of the language. But Marcel L’Herbier’s drama remains an avant-garde landmark that many silent film enthusiasts seem to have passed over or ignored. Yet, as Richard Abel has noted, El Dorado’s “fame and influence were restricted largely to France because apparently it was not distributed abroad.”*

*Few major classical filmmakers have resisted rehabilitation as much as L’Herbier. He has maintained canonical status in French academia (which took stock of his legacy with a major seminar in 2007), yet screenings of his silent films have generally failed to ignite the kind of popular enthusiasm that continues to surround Abel Gance. Unlike Gance, he had no retroactive support from the likes of François Truffaut, although Alain Resnais admitted to some influence while making Last Year at Marienbad. Cinephile consensus has now been shifting in favor of such films as his 1925 Pirandello adaptation Feu Mathias Pascal, with Ivan Mosjoukine. But L’Herbier’s most influential defender, Noël Burch, has consistently deflated Feu Mathias Pascal as “retrograde” while defending such experimental works as Rose-France and L’Inhumaine (1924), not to mention his modernist adaptation of Zola’s L’Argent. Though it divided critics of the time, L’Argent is now considered his masterpiece – despite the decades during which, along with L’Herbier’s other silents, it was only available in 1970s “restorations” which used the dubious practice of step-printing, slowing the films down to a stupefying torpor. The French archives made amends during the 1990s by re-restoring the preservation materials for all of L’Herbier’s silents.*

*L’Herbier was a bourgeois aesthete who had groomed himself as an homme de lettres and a musician, but who did not shirk his military duty when war broke out. His role models were Wilde, Proust, and*

Villiers de l'Isle Adam, and Debussy. Like many contemporaries, he initially snubbed the cinema, but was immediately converted by the belated revelation of DeMille's *The Cheat*, which electrified the Paris intelligentsia of 1917. Attached to the Gaumont studios from 1918 to 1922, L'Herbier earned the indulgent patronage of Léon Gaumont himself. This gave him the confidence to make such aesthetically daring but ludicrous experiments as *Rose-France* (1918), an impressionist propaganda film in which symbolism and patriotic sentiment made for strange bedfellows. His 1920 marine drama from Balzac, *L'Homme du large*, was hailed for its naturalism even though it was top-heavy with precious technical and optical effects (maskings, superimpositions, experimental lighting, etc.) and artsy intertitles.

El Dorado was L'Herbier's response to Léon Gaumont's challenge to make a "popular" picture. A Hispanophile, the director proposed a melodrama about a dancer in a sordid Andalusian cabaret who plots revenge on the seducer who refuses to help their sickly love child. L'Herbier would be the first film artist to be allowed inside Granada's celebrated Alhambra, which would become a character in its own right. L'Herbier spent the spring of 1921 on location with his crew (tragedian Eve Francis, his protégé Jaque-Catelain, Marcelle Pradot, whom L'Herbier would marry in 1923, and the future novelist, Philippe Hériat).

The film caused something of a sensation at its trade screening in the presence of Léon Gaumont. The latter failed to grasp the point of certain deliberate visual effects, which he attributed to an inattentive projectionist. Looking back in 1959, Henri Fescourt wrote: "No one who, like me, attended that first public screening has forgotten it. It was impossible. Along with the screening of *La Roue*, and much later that of *Battleship Potemkin*, it was one of three public screenings between 1916 and 1929 in which success became triumph." No humbler was the director's own ambition (and innovation in film exhibition) in persuading Léon Gaumont to commission the gifted young composer Marius-François Gaillard to write an 80-piece symphonic score for the film's first run. Shot on location in one architectural jewel-case of a palace, the Alhambra, El Dorado had its release in the no less resplendent Gaumont-Palace in Paris. — LENNY BORGER

**HINTERTREPPE (Backstairs)** (Henny Porten-Film / Gloria-Film, DE 1921)

*Regia/dir:* Leopold Jessner, Paul Leni; *scen:* Carl Mayer; *f./ph:* Karl Hasselmann, Willy Hameister; *scg./des:* Paul Leni; *cast:* Henny Porten (la domestica/*the housemaid*), Fritz Kortner (il postino/*the postman*), Wilhelm Dieterle (l'amante/*the lover*); *prod:* Henny Porten, Hanns Lippmann; *prod. mgr:* Wilhelm von Kaufmann; *riprese/filmed:* 1.8.-10.1921 (Ufa-Messter-Atelier, Berlin-Tempelhof); *data v.c./censor date:* 7.11.1921 (B.4628), 28.11.1921 (B.4281); *première:* 11.12.1921, U.T. Kurfürstendamm, Berlin; *lg. or./orig. l:* 1378 m.; 35mm, 1109 m., 73' (16 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

*Hintertreppe* (lett. "Scala di servizio") appartiene al genere del Kammerspielfilm weimariano, al quale è riconducibile un esiguo numero di titoli, di cui i più significativi sono *Scherben (La rotaia)*, *Sylvester (La notte di San Silvestro)*, *Der letzte Mann (L'ultima risata)* e, forse, il Dreyer del 1924 *Mikaël (Desiderio del cuore)*. *Hintertreppe*, che fu il primo della serie, narra la poco allettante storia di una domestica (interpretata dalla primadonna del cinema tedesco Henny Porten) in perenne attesa delle lettere del suo amante (Wilhelm Dieterle, il futuro regista hollywoodiano). L'azione si concentra prevalentemente sul lavoro di lei e le quotidiane visite del postino locale. Il Kammerspiel, alla lettera "rappresentazione da camera", era un dramma teatrale che veniva rappresentato in piccoli teatri con il pubblico intimamente vicino all'azione scenica. Il Kammerspiel era nato dall'esperienza di Max Reinhardt, il cui collaboratore Heintz Herald ebbe a dire: "Se nella Grosses Schauspielhaus un attore è costretto a sollevare l'intero braccio e nel Deutsches Theater gli è sufficiente muovere una mano, nel Kammerspiel gli basta muovere un dito". *Hintertreppe* è dunque un film di sfumature.

Alla sua realizzazione contribuì una straordinaria schiera di talenti. La sceneggiatura fu scritta da Carl Mayer, che, oltre ad essere il co-sceneggiatore di *Das Kabinett des Dr. Caligari (Il gabinetto del dottor Caligari)*, trasferì praticamente da solo il Kammerspiel dal palcoscenico allo schermo scrivendo *Scherben, Sylvester* e *Der letzte Mann*. I set furono disegnati da Paul Leni, che in seguito dirigerà l'espressionista *Das Wachsfigurenkabinett (Il gabinetto delle figure di cera)*. Il film fu diretto da Leopold Jessner, uno dei più importanti registi del teatro espressionista. L'unico altro film diretto da Jessner fu l'ostentatamente espressionista *Erdgeist (Spirito della terra)*, 1923, con Asta Nielsen nel ruolo principale. *Erdgeist* meriterebbe una maggiore attenzione, purtroppo però è uno dei più rari tra i maggiori titoli dell'espressionismo.

In origine, *Hintertreppe* non aveva didascalie, in quanto Mayer intendeva affidare il racconto cinematografico a mezzi esclusivamente visivi. Perfino le lettere intorno alle quali ruota la trama del film non vengono mai mostrate come inserti. Malauguratamente, buona parte delle copie moderne contengono sia didascalie esplicative che inserti delle lettere. A quanto pare, coloro che videro la versione originale trovarono difficile seguire le sottigliezze del racconto solo attraverso le immagini. Siegfried Kracauer afferma che il postino "morbosamente innamorato della ragazza ... intercetta le lettere". Lotte Eisner sintetizza il film come il "dramma della cameriera che si crede abbandonata dall'amante perché il postino, innamorato di lei, intercetta le sue lettere".

In realtà, la trama è più complessa. Dopo una scena notturna che ci mostra un incontro nel cortile tra la cameriera e l'amante, questi scompare misteriosamente. La donna aspetta invano una sua lettera. Il postino, innamorato di lei e dispiaciuto nel vederla soffrire, le scrive una lettera facendole credere che il mittente sia l'altro. In segno di riconoscenza, la cameriera si reca a casa sua, ma lo scopre proprio mentre sta falsificando un'altra lettera. Indignata, torna sui

suoi passi, ma poi capisce che il postino ha scritto quelle lettere solo per dichiararle il suo amore. Tra i due nasce un titubante idillio. Una sera, proprio mentre la ragazza si reca a una cena amorosamente preparata dal postino, l'amante fa il suo ritorno. A questo punto, le copie che ho visionato sono alquanto discontinue, ma i due amanti paiono rimproverarsi a vicenda di non aver mai scritto. Un imprevisto sviluppo finale sembra confermare che il postino non si sia limitato solo a contraffare le lettere dell'altro ma abbia anche intercettato quelle scritte dalla cameriera. Una storia alquanto complicata da raccontare in un film senza didascalie, e la cui intelligibilità è affidata unicamente alla nostra attenta osservazione delle gestualità.

Benché accusata dalla Eisner di essere "troppo bene in carne" per quel ruolo, la Porten risulta pienamente convincente nella panni della domestica e la sottigliezza della sua interpretazione merita un'analisi più dettagliata. La scena iniziale, in cui mette indietro la sveglia, la connota immediatamente come una gioviale ragazza che lavora. Nella scena successiva alla scoperta che la lettera attribuita all'innamorato è stata in realtà scritta dal postino, la vediamo tornare sconvolta nella cucina della casa in cui lavora. La Porten rende con grande efficacia la frustrazione del personaggio al richiamo del campanello di servizio e il momento in cui si fa forza per andare con un vassoio vuoto in sala da pranzo a raccogliere i bicchieri da lavare.

Nello stile del film, come ha notato la Eisner, l'ambiente realisticamente borghese dell'appartamento dei padroni della cameriera è in antinomia con il mondo più stilizzato delle classi inferiori. Una veloce sequenza poco dopo l'inizio del film mostra la targhetta di un campanello con la scritta "Rechnungsrat", che designa un'alta carica statale di revisore dei conti. Buona parte dell'azione consiste nell'affannoso andirivieni della cameriera e del postino attraverso la scala di servizio del titolo, resa secondo lo stile espressionista. Espressionista è anche il cortile in cui immette la scala e che anticipa il cortile di *Der letzte Mann*. Per tutto il corso degli anni '20, si fece spesso ricorso all'espressionismo per descrivere gli appartamenti e gli slum proletari. Tuttavia, l'aspetto storicamente più significativo del film è rappresentato forse dalla performance di Fritz Kortner nel ruolo del postino. Kortner è stato uno dei grandi interpreti dell'espressionismo teatrale e cinematografico; oggi la sua fama è legata principalmente a questo film e ai successivi ruoli del marito in *Schatten (Ombre ammonitrici)* di Arthur Robison e del Dr. Ludwig Schön in *Die Büchse der Pandora (Lulu)* di G.W. Pabst. Mentre la recitazione della Porten è naturalistica e vivace, Kortner si muove lentamente, esprimendo le sue emozioni attraverso lo sgranamento degli occhi o nella torsione di un braccio. Nella scena in cui la cameriera fruga freneticamente nella borsa del postino sperando in una lettera, Kortner distoglie il volto dalla cinepresa mentre la Porten viene leggermente in avanti per manifestare la sua disperazione. Infine, lei si volta chinandosi verso la porta cosicché i due corpi curvi si echeggiano l'un l'altro in puro stile espressionista. Quattro anni dopo, in *Varieté* Emil Jannings sarà accreditato quale inventore della "recitazione di spalle", ma Kortner aveva già introdotto qui tale tecnica, e con risultati superiori. — KRISTIN THOMPSON

*Hintertreppe belongs to that tiny genre, the Kammerspiel films of the Weimar cinema. The other significant Kammerspiel films are Scherben, Sylvester, Der letzte Mann, and perhaps Carl Dreyer's 1924 film Michael. Hintertreppe was the first, and it deals with the unpromising subject of a Maid (played by the major German star Henny Porten) waiting for letters from her Lover (Wilhelm Dieterle, who later went on to direct in Hollywood). Much of the action concerns the Maid's housework and the local Postman's daily visits. Kammerspiel means "chamber play," a piece produced on a small stage with the audience intimately close to the action. The format originated under Max Reinhardt, whose collaborator Heintz Herald said: "If an actor needs to lift his whole arm at the Grosses Schauspielhaus, he need only move his hand at the Deutsches Theater; and at the Kammerspiele it's enough if he moves a finger." Accordingly, Hintertreppe is a film of nuances. An impressive lineup of talent created Hintertreppe. Its script was written by Carl Mayer, who, apart from being the co-scenarist of Das Cabinet des Dr. Caligari, almost singlehandedly brought Kammerspiel from theater to cinema by writing Scherben, Sylvester, and Der letzte Mann. Paul Leni, who later directed the Expressionist Wachsfingernkabinett, designed the sets. And it was directed by Leopold Jessner, one of the great Expressionist stage directors. Jessner's only other film was the flamboyantly Expressionist Erdgeist (1923), with Asta Nielsen in the main role. Erdgeist deserves more attention, but unfortunately it is one of the rarest of the major Expressionist films.*

*Originally Hintertreppe had no intertitles, because Mayer championed purely visual cinematic storytelling. Even the letters around which the plot revolves were not shown as inserts. Unfortunately most modern prints contain expository titles and inserts of the letters. But those who saw the original version apparently found its subtle plot too difficult to follow through images alone. Siegfried Kracauer claims that the Postman "out of morbid love for the girl intercepts these letters." Lotte Eisner interprets the plot as the story of the Maid "whose letters from her lover are intercepted by the postman, himself in love with her." In fact, the plot is more complex. After one scene showing the Lover and the Maid meeting in the courtyard at night, he mysteriously disappears. She receives no letters from him. In love with her himself and observing her distress, the Postman writes a letter purporting to come from the Lover. Out of gratitude, she visits the Postman and finds him forging another letter. She leaves, upset, but soon realizes that in writing the letters, the Postman has declared his own love for her. A tentative romance begins. Just as the Maid arrives for a supper lovingly prepared by the Postman, the Lover returns. At this point the prints I have seen are choppy, but each seems to berate the other for not having written. In a twist ending, it apparently turns out that the Postman has not only forged letters from the Lover but also intercepted the letters from the Maid to him. A complicated story for a film to tell without titles, and one whose comprehensibility depends on our close attention to gestures. Porten, though accused by Eisner of being "far too fat" for her role,*

is completely convincing as the maid, and her subtle performance is worth watching closely. Her opening scene, where she “hits the snooze button” on her alarm clock, swiftly sets her up as a cheerful working girl. In the scene after she discovers that the letter purportedly from her Lover was actually written by the Postman, she returns to the kitchen of the apartment where she works, distraught. Porten skillfully conveys the character’s frustration at the ringing of the service bell and then her moment of steeling herself to go out with an empty tray to clear the glasses from a party.

The style of the film, as Eisner noted, contrasts the bourgeois, realistic ambience of the apartment of the Maid’s employer with a more stylized world of the lower classes. A quick shot near the beginning shows a doorbell-pull labeled Rechnerat, designating a senior government auditor. Much of the action consists of the Maid and Postman trudging up and down the “backstairs” of the title, a servants’ stairway rendered in Expressionist style. The courtyard to which the stairs lead is also Expressionistic, a forerunner to the courtyard in *Der letzte Mann*. Throughout the 1920s, Expressionism was often called upon to render working-class apartment buildings and slums.

Perhaps the most historically significant aspect of the film, though, is Fritz Kortner’s performance as the Postman. Kortner was one of the great Expressionist stage and screen actors; today he is best known from this film, as well as his performance as the husband in Arthur Robison’s *Schatten* (*Warning Shadows*) and as Dr. Ludwig Schön in G.W. Pabst’s *Die Büchse der Pandora*. While Porten acts naturalistically and briskly, Kortner moves slowly, his emotions displayed via wide-eyed grimaces and the way one arm curls in upon itself. In the scene where the Maid frantically searches the Postman’s bag for a hoped-for letter, Kortner turns his face away from the camera while she comes slightly forward to register despair. Eventually she turns and leans against the door frame so that the two slumping bodies echo each other in true Expressionist style. Emil Jannings was credited for “acting with his back” in *Varieté* four years later, but Kortner had already used the technique here, and to greater effect.

KRISTIN THOMPSON

**KLOSTRET I SENDOMIR** [Il monastero di Sendomir / The Secret of the Monastery] (AB Svenska Biografteatern, SE 1920)

*Regia/dir., scen:* Victor Sjöström; dal racconto/*based on the story* “Das Kloster bei Sendomir” *di/by* Franz Grillparzer; *f./ph:* Henrik Jaenzon; *cast:* Tore Svennberg, Tora Teje, Richard Lund, Renée Björling, Albrecht Schmidt, Gun Robertson; 35mm, 1552 m., 80' (17 fps), *col.* (imibito con metodo Desmet/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet / Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm. *Didascalie in svedese / Swedish intertitles.*

Quando *Klostret i Sendomir* di Victor Sjöström uscì nelle sale il giorno di Capodanno del 1920, neanche una settimana prima i due poli della produzione cinematografica svedese, Svenska Biografteatern e Skandia, si erano fusi nella Svensk Filmindustri (SF). Diventata

troppo grande per gli studi di Lidingö, dove il film fu girato, la Svenska Biografteatern stava ancora erigendo il suo nuovo studio di Råsunda che, inaugurato nel maggio dello stesso anno, sarebbe diventato la sede delle produzioni SF per molti decenni a venire. Questa fusione di società sancì inoltre il controllo dei grandi gruppi finanziari sul futuro dell’industria cinematografica svedese, mentre Ivar Kreuger, il principale fautore dell’operazione, emergeva come il tycoon dominante dietro la SF.

Basato su un racconto breve di Franz Grillparzer e poi adattato per il teatro (*Elga*) da Gerhard von Hauptmann, *Klostret i Sendomir* per certi versi rappresenta un’anomalia nella produzione della Swedish Biograph che all’epoca si impervia quasi esclusivamente su materiale letterario dei paesi nordici. Al contrario dei capolavori universalmente acclamati degli anni precedenti (tra cui *Berg-Ejvind och hans hustru* [Berg-Ejvind e sua moglie] e *Herr Arnes pengar* [Il tesoro del signor Arne]), la drammatica vicenda del film non si situa sullo sfondo della natura e delle sue sfide terribili. Stavolta, il conflitto nasce all’interno di una sorta di camera a pressione, che si incrina quando le forze esterne sovvertono l’equilibrio di un castello di campagna isolato dal mondo e dalle sue dinamiche emotive. Per quanto spesse siano, le mura non possono trattenere il ricordo di quanto vi è accaduto. Il mondo all’interno del castello è cupo, le scene notturne prevalgono, e la vicenda ci viene raccontata in flashback da un altro edificio, il monastero, che peraltro è sorto sulle rovine del castello, accogliendone i resti in più di un senso. Il racconto dell’umile monaco è il filo rosso che lega passato e presente, il castello e il monastero, e anche la sua stessa duplice incarnazione nel conte Starschensky e nel Fratello. Il conte si era consumato in un dramma di amore, speranza, gelosia, tradimento e crollo delle illusioni, fatalmente scaturito dai riccioli rivelatori di un bambino innocente.

Le riprese del film posero non poche difficoltà dal punto di vista fotografico per via degli standard minimalisti imposti dalla produzione, con un cast esiguo, set quasi esclusivamente in interni e in spazi molto ristretti. Per di più, svolgendosi la vicenda quasi sempre di notte, la luce è assai ridotta. Il ritmo di questo dramma in costume è lento e il film è orchestrato come una graduale decostruzione della felicità del narratore man mano che insorgono i sospetti, vengono confermati e culminano, nel momento della catastrofe, in una serie di tragiche scelte. Le scene notturne e il gioco con le fonti di luce naturale sono di gusto squisito, e la fotografia di Henrik Jaenzon rivela una grande maestria nel superare gli ostacoli insiti nelle riprese. E anche la critica fu unanime nel lodare questo aspetto del film. Come unanimi furono le lodi per la performance di Tore Svennberg nel ruolo del conte Starschensky; mentre per il resto le recensioni svedesi sono contrastanti. Secondo alcuni, l’intenso racconto di Hauptmann era diventato troppo schematico nell’adattamento per lo schermo (scritto da Sjöström) e anche l’infedeltà della moglie Elga, e il suo duplice amore, non parvero sufficientemente motivati sul piano psicologico. Per altri ancora, il dramma era scivolato nel melodramma. A quanto pare, il film ottenne i migliori risultati commerciali in Francia. Dove le lodi più lusinghiere

furono espresse da Louis Gaumont, figlio di Léon, in un'intervista del 1923. Quando gli chiesero quali film svedesi avessero avuto i maggiori consensi in Francia, egli menzionò *Dunungen* (L'uccellino), *Herr Arnes pengar* e, soprattutto, *Klostret i Sendomir*: "Il soggetto di questo film propone esattamente ciò che il pubblico francese apprezza di più, mentre *Körkarlen* (*Il carretto fantasma*) era "trop violent, trop fort". Il film non è mai stato fra i preferiti degli storici di cinema; nel suo volume del 1960 sul cinema svedese Jean Béranger esprime forse il giudizio più positivo. Gli storici svedesi ne apprezzano tuttora la fotografia, ma per il resto il film viene comunemente menzionato solo en passant. L'opinione più negativa è quella di Bengt Forslund nella sua monografia su Victor Sjöström, ripresa anche nella voce dedicata al film dalla *Svensk filmografi*.

A differenza della gran parte dei film svedesi dell'epoca, la copia restaurata di *Klostret i Sendomir* è praticamente completa. Forse è arrivato il momento di riconsiderare la posizione di questo film in quella che Béranger chiamò la "grande avventura del cinema svedese".

JAN OLSSON

Prima del recente restauro, le copie di *Klostret i Sendomir* delle collezioni dello Svenska Filminstitutet erano disponibili solo in bianco e nero ed erano state stampate da un internegativo ridotto al formato Academy. Nelle stesse collezioni era tuttavia presente un secondo internegativo full-frame, tratto dalla stessa copia nitrato originale. Nel 2009 le didascalie flash di questo secondo negativo sono state sostituite con didascalie di lunghezza normale ricreate a partire dalle originali conservate presso la biblioteca dello Svenska Filminstitutet. Altro materiale visivo è stato ricavato da una copia nitrato a colori di terza generazione con le didascalie in ceco conservata presso il Národní Filmový Archiv di Praga e da una copia nitrato imbibita non completa di prima generazione con didascalie in francese proveniente dalla Cinémathèque Suisse di Losanna. La copia svizzera è servita anche da riferimento per il colore della copia Desmet ricavata nel 2009 dal negativo restaurato. Oggi, *Klostret i Sendomir* non è uno dei film più famosi di Sjöström, ma all'epoca fu uno dei suoi più grossi successi. Andò benissimo al botteghino e fu venduto in oltre 50 paesi. L'ambientazione cosmopolita, combinata con il successo ottenuto nello stesso anno da *Erotikon* (*Verso la felicità*) di Stiller, indusse la Svensk Filmindustri a rivedere la propria politica produttiva a favore di pellicole ritenute di maggior richiamo internazionale. È anche un'opera compositivamente interessante, con l'arco come principale figura geometrica. Arco che spesso crea un'inquadratura nell'inquadratura, permettendo soluzioni atte a dare il senso della solitudine del posto e della claustrofobia di questa storia di un amore clandestino – sensazioni rafforzate ora che sono stati reintrodotti i colori.

Fa qui il suo debutto sullo schermo la leggendaria attrice teatrale e cinematografica Tora Teje (*Erotikon*, *Häxan* [La strega], *Norr tullsligan* [La banda di Norrtull]), che dà vita al commovente ritratto di una donna divisa fra la propria famiglia e l'uomo che ama, un tema su cui Sjöström ritornerà un paio di anni dopo con un film ancora di ambientazione storica, *Vem dömer* – ([*La prova del fuoco*], 1922). – JON WENGSTRÖM

As *Victor Sjöström's Klostret i Sendomir opened on New Year's Day 1920, the two factions of film production in Sweden, Svenska Biografteatern (Swedish Biograph) and Skandia, had merged into Svensk Filmindustri (SF) less than a week before. Having outgrown the facilities at Lidingö, where the film was shot, Swedish Biograph was still in the midst of building its new studio at Råsunda, which opened in May and would serve as the home for SF's productions for many decades to come. This consolidation also ushered in big-business control of the future of the film industry in Sweden, as Ivar Kreuger, the Match King, emerged as the dominating financier behind SF. Based on Franz Grillparzer's novella and later adapted into a play (Elga) by Gerhard von Hauptmann, Klostret i Sendomir is somewhat of an anomaly during a time when Swedish Biograph almost exclusively pivoted its brand of filmmaking on literary material from the Nordic countries. Unlike the acknowledged masterpieces of previous years (Berg-Ejvind och hans hustru and Herr Arnes pengar, among others), the film does not situate its drama against the backdrop of nature and its dire challenges. Instead, the conflict is placed in a pressure chamber of sorts, which cracks as forces from outside unbalance the rural castle's sealed-off world and emotional dynamics. Thick as they are, the walls cannot block out what once was. The world inside the castle is dark, night scenes prevail, and what we learn in hindsight is via a framing story, related in another building, the monastery, which, however, is built on top of the ruins of the castle, enclosing its remnants in more than one sense. The humble monk's storytelling is the currency between now and then, the castle and the monastery, and ultimately between his two incarnations, as Count Starschensky turned Brother. The Count was consumed in a drama of love, hope, jealousy, deceit, and crushed illusions, all swirling around a child's innocent but ultimately revealing curls.*

*The shooting of the film posed major photographic challenges due to the production's minimalist stance, featuring a very small cast, almost exclusively in interior scenes in confined spaces. Furthermore, it is night throughout, and thus light is limited. The tempo of this period piece is slow, and the film is orchestrated as a gradual deconstruction of the storyteller's happiness as suspicions emerge, are confirmed, and climax in a series of tragic choices in the face of disaster.*

*The night scenes and the play with natural light sources are exquisite, and Henrik Jaenzon's photography shows his mastery in overcoming the obstacles involved in the shooting. The critics consistently praised the film in this respect. Another constant was the esteem accorded Tore Svennberg's performance as Count Starschensky, but the reviews were otherwise mixed in Sweden. For some, Hauptmann's concentrated story was over-succinct in its screen adaptation (devised by Sjöström) and lacking a psychological context for the wife Elga's infidelity, or her dual love. For others, the drama was mired in melodrama. Commercially, the film apparently had its best run in France. The highest French accolade came from Louis Gaumont, Léon's son, in a 1923 interview. Asked which Swedish films had enjoyed the best French following, he mentioned Dunungen, Herr Arnes pengar,*

and, foremost, *Klostret i Sandomir*: “The story in that film offers precisely what the French audience appreciates, while *Körkarlen* was ‘trop violent, trop fort.’” The film was never a favourite among film historians; Jean Béranger is perhaps the most appreciative, in his 1960 volume on Swedish cinema. Swedish film historians still praise its photography, but otherwise the film is consistently mentioned only in passing. The most negative evaluation is Bengt Forslund’s in his monograph on Victor Sjöström, which has been transferred to the entry on the film in the Svensk filmografi.

Unlike most Swedish films from this era, the restored copy is virtually complete. Today we might want to rethink this film’s place in the “big adventure of Swedish cinema”, as Béranger called it. – JAN OLSSON

Until the recent restoration of *Klostret i Sandomir*, prints from the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute were only available in black-and-white, struck from a downsized Academy aspect ratio duplicate negative. In the collections there was however a second, full-frame duplicate negative, once made from the same nitrate print source. The flash-titles in this second negative were in 2009 replaced by full-length titles, recreated from original title cards in the library collection of the Swedish Film Institute. Some additional image material was duplicated from a third-generation nitrate colour print with Czech intertitles held by the Národní Filmový Archiv in Prague, and from an incomplete first-generation tinted nitrate print with French intertitles from the Cinémathèque Suisse in Lausanne. The Swiss print also provided the colour reference for the Desmet print which was struck from the restored negative in 2009.

*Klostret i Sandomir* is not one of director Sjöström’s more famous films today, but at the time it was one of his most successful. A huge box-office hit, it was sold to more than 50 countries. Its international setting, combined with the success of Stiller’s *Erotikon* the same year, paved the way for a change in Svensk Filmindustri’s production policy, towards films with – as they thought – more international appeal.

It’s also a very interesting film graphically, with the main geometrical figure being the arc. Compositionally, the arc often forms a frame within the frame, creating patterns that underline the location’s feeling and the claustrophobia of this story of clandestine love, feelings that are enhanced now that the tints have been reintroduced. Making her screen debut is legendary stage and screen actress Tora Teje (*Erotikon*, *Häxan*, *Norr tullsligan*), who creates a very moving portrayal of a woman torn between her family and the man she loves, a theme that Sjöström would return to (again in a historical setting) a couple of years later in *Vem dömer* – (1922). – JON WENGSTRÖM

#### **OBLOMOK IMPERII (Gospodin Fabkom / A Fragment of an Empire)**

[Un frammento d’impero / Mr. Factory Committee] (Sovkino, Leningrad, USSR 1929)

*Regia/dir*: Fridrikh Ermler; *scen*: Katerina Vinogradskaia, Fridrikh Ermler; *f./ph*: Yevgeni Shneider, Gleb Bushtuev; *scg./des*: Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir*: Robert Maiman, Viktor Portnov; *cast*:

Fedor Nikitin (NCO Filimonov), Liudmila Semyonova (la sua ex moglie/*Filimonov’s ex-wife*), Valerii Solovtsov (il suo secondo marito/*her husband*), Iakov Gudkin (il soldato ferito/*the wounded soldier*), Viacheslav Viskovskii (ex padrone della fabbrica/*former factory owner*); 35mm, 2055 m., 100’ (18 fps); *fonte copia/print source*: Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien. *Didascalie in russo / Russian intertitles*.

*Oblomok imperii* viene spesso citato nelle storie del cinema russo come opera esemplificativa di un momento di transizione nella storia del cinema: una controversa sintesi tra il cinema di “montaggio” e di “tipizzazione” sviluppato dai cineasti sovietici radicali del periodo muto e il primo cinema sonoro prevalentemente basato sui dialoghi e sulla caratterizzazione dei personaggi. Nel 1929, Ermler aveva già diretto cinque film (ivi inclusi i due co-diretti con Edvard Ioganson) ed era diventato una figura chiave in seno alla comunità dei cineasti di Leningrado, i quali, rispetto ai loro colleghi di Mosca, tendevano a dare maggiore risalto agli aspetti più personali della convivenza sociale. In precedenza, Ermler aveva partecipato alla guerra civile (esperienza di cui si trova eco negli episodi iniziali di *Oblomok*), si era iscritto al partito bolscevico e aveva frequentato una scuola di cinema. Fin da subito aveva mostrato un vivo interesse per tutto ciò che avesse un potenziale cinematografico innovativo – ad esempio, per la teoria freudiana ancora ben accettata nell’Unione Sovietica dei tardi anni ’20.

*Oblomok* racconta la storia di un Rip Van Winkle russo, un sottufficiale dell’armata imperiale russa che, persa la memoria su un campo di battaglia della Grande Guerra, dieci anni dopo, grazie ad una epifania (e freudiana) guarigione, si ritrova nell’ambiente a lui totalmente sconosciuto sorto dopo la rivoluzione bolscevica del 1917.

Il ruolo dell’eroe traumatizzato dai bombardamenti era interpretato da Fëdor Nikitin, un attore formatosi presso il Teatro dell’Arte di Mosca e che era già apparso come protagonista in tre film di Ermler, permeando le sue interpretazioni di metodo Stanislavskij e della sua particolarissima sensibilità personale. Secondo Ermler, gli occhi di Nikitin “gridavano” e “parlavano” con più forza e capacità di persuasione di qualsiasi parola. In *Oblomok* il regista chiese all’attore di emulare “gli occhi di Cristo”. E gli occhi di Nikitin divennero il vero fulcro emotivo del film, una forza che riesce a tenere assieme la sua materia disomogenea.

Coadiuvato dagli ex-membri del KEM (Kinoeksperimental’naja masterskaja), un gruppo co-fondato da Ermler nel 1924 con il proposito, vagamente formulato, di creare un’alternativa proletaria all’arte borghese (ivi compreso il teatro di Stanislavskij), e da Liudmilla Semenova, la peculiare protagonista di *Tret’ja Meščanskaja* (Terza Meshchanskaya, 1927) di Abram Room, Fëdor Nikitin riprende nel suo personaggio il tema della rigenerazione personale che fu un leit motiv ricorrente nei film di Ermler del periodo muto. *Oblomok imperii* suscitò tra i contemporanei reazioni che furono altrettanto eterogenee delle tecniche adottate da Ermler. Alcuni critici lo salutarono come un innovativo esempio di cinema psicologico, emotivo – altri ne deprecarono gli errori formalistici, naturalistici e sociologici.

Le accuse di formalismo riguardarono soprattutto l'uso del montaggio. Per molti versi, *Oblomok imperii* risente palesemente dell'influenza di Sergej Ejzenštejn, che Ermler considerava il proprio "padrino artistico" e le cui critiche lo indussero a ri-girare i primi tre rulli del film. La concezione eisensteiniana del montaggio associativo e "intellettuale", che può stabilire nuovi significati attraverso la giustapposizione delle immagini, viene applicata nell'episodio del risveglio del protagonista, dove la manifesta eterogeneità delle immagini e le intense frasi del montaggio formano un unicum che Ermler definì come "la fedele ricostruzione clinica di un processo psichico". Questa dichiarazione ottenne l'avallo di Ejzenštejn, che nelle sue conferenze sull'arte della mise en scène ebbe a lodare l'autenticità "documentaria e clinica" dell'episodio. Il "potere dell'ispirazione primitivo-sensoriale" rilevato in *Oblomok imperii* da Rudolf Arnheim, si riferisce soprattutto alla cupa – letteralmente e metaforicamente – parte iniziale del film. Un incipit composto da immagini di guerra e di caos, ispirate all'opera pittorica di Käthe Kollwitz e George Grosz, costruite da Evgenij Yenei, lo scenografo per eccellenza della "scuola di Leningrado", ed espressionisticamente fotografate da Evgenij Shneider, qui assistito da un vecchio collaboratore di Ermler, Gleb Bushtuev. Queste immagini offrono un contrasto strutturale con quelle, in parte fondate sull'osservazione e in parte idealistiche, di una nuova vita pacifica, di una nuova architettura e di una nuova industria nella seconda parte del film, la parte "sovietica". *Oblomok imperii* rivela il talento di Fridrikh Ermler nel mettere le sfumature psicologiche al servizio dell'ideologia. Nondimeno, le qualità artistiche e la complessità formale del film lo pongono oltre i confini dell'ideologia marxista – e, se è per questo, anche delle teorie freudiane – e ne fanno un ottimo oggetto di proficua revisione dei canoni cinematografici. – SERGEI KAPTEREV

*Fridrikh Ermler's Fragment of an Empire is often cited in Russian film histories as a film which represents the transitional moment in the history of cinema: as a controversial mix of the "montage" and "typage" cinema developed by radical Soviet filmmakers during the silent period; and the predominantly dialogue- and character-based cinema of the early sound era.*

*By 1929, Ermler directed five films (including two co-directed with Eduard Loganson) and became a key representative of the Leningrad filmmaking community, which tended to emphasize more personal aspects of social existence in comparison with their Moscow colleagues. Earlier, Ermler participated in the Russian Civil War (an experience reflected in Fragment's opening episodes), joined the Bolshevik Party and studied at a film school. He displayed keen interest in anything potentially usable for the advancement of cinema – for example in Freudian theory, which was still acceptable in the Soviet Union of the late 1920s.*

*Fragment of an Empire tells the story of a Russian Rip Van Winkle, a non-commissioned officer of the Russian imperial army who, having lost his memory at a battlefield of the Great War, a decade later undergoes epiphanic (and Freudian) recovery and finds himself in a totally unfamiliar environment created by the Bolshevik Revolution*

*of 1917. The role of the shell-shocked hero was played in the film by Fedor Nikitin, an actor who had been trained at the Moscow Art Theatre and who had already appeared in the leading roles in three of Ermler's films, imbuing his performances with Stanislavsky's methodology and his own, very special sensitivity. In Ermler's words, Nikitin's eyes "shouted" and "talked" more strongly and more convincingly than any words. In Fragment, the filmmaker asked the actor to emulate "the eyes of Christ." And Nikitin's eyes became the emotional focus of the film, a force holding together the diversity of its components.*

*Helped by ex-members of the Experimental Film Workshop (Kinoeksperimental'naia masterskaia, KEM), a group co-founded by Ermler in 1924 with the vaguely formulated aim of creating a proletarian alternative to bourgeois art (which included the theater of Stanislavsky), as well as by Liudmila Semyonova, the idiosyncratic star of Abram Room's Bed and Sofa (1927), Fedor Nikitin embodied in his personage the theme of personal regeneration which was central to Ermler's films of the silent era.*

*Contemporary responses to Fragment of an Empire were as mixed as the techniques employed by Ermler. Critics hailed it as an achievement of psychological, emotional cinema – or denounced its formalist, naturalist, and sociological blunders.*

*Accusations of formalism mostly referred to Ermler's use of editing. In many instances, Fragment of an Empire clearly bears the influence of Sergei Eisenstein, whom Ermler regarded as his "godfather in the realm of art" and whose criticism forced him to reshoot the first three reels of the film. Eisenstein's concept of associative, "intellectual" montage, which can establish new meanings through juxtaposition of images, was implemented in the episode of the hero's reawakening, where strikingly heterogeneous images and passionate montage phrases unite into what Ermler characterized as "clinically precise reconstruction of a psychic process." This statement was supported by Eisenstein, who praised the "clinical and documentary" authenticity of the episode in his lectures on the art of the mise-en-scène.*

*The "power of the primitive-sensorial inspiration," observed in Fragment of an Empire by Rudolf Arnheim, primarily concerns the film's literally and metaphorically dark beginning. It is full of images of chaos and war, inspired by the work of Käthe Kollwitz and George Grosz, constructed by Yevgeni Yenei, the quintessential art designer of "the Leningrad School," and expressionistically shot by Yevgeni Shneider with the assistance of Ermler's long-time collaborator Gleb Bushtuev. These images provide a structural contrast to the partly observational, partly idealistic images of new peaceful life, new architecture, and new industry in the second, "Soviet" part of the film. Fragment of an Empire reveals Fridrikh Ermler's talent of putting psychological nuances at the service of ideological goals. However, the film's artistic qualities and formal complexities bring it beyond the confines of Marxist ideology – or, for that matter, Freudian beliefs – and make it an excellent object for fruitful revision of the cinematic canons. – SERGEI KAPTEREV*

## Cinema delle origini / Early Cinema

**LE VOYAGE DANS LA LUNE (A Trip to the Moon)** (Star-Film, FR 1902)

*Regia/dir., prod., scen., scg./des:* Georges Méliès; *f./ph:* Michaut, Lucien Tainguy; *cast:* Georges Méliès (Prof. Barbefouillis), Jehanne d'Alcy, Bleurette Bernon (Phoebe), Brunnet, Henri Delannoy (il capitano/*captain of the rocket*), Depierre, Fariout, Kelm; 35mm, 382 m., 13'56" (24 fps), *col.* (colorazione a mano/*hand-coloured*), *sd.;* *fonte copia/print source:* Lobster Films, Paris.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Restauro effettuato nel 2011 da Lobster Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma con il sostegno di Les Archives Françaises du Film-CNC e di Madeleine Malthête-Méliès. Colonna sonora degli AIR (Jean-Benoît Dunckel e Nicolas Godin).

*Restoration 2011, by Lobster Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, and Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma /Technicolor Foundation for Cinema Heritage, with the support of Les Archives Françaises du Film-CNC and Madeleine Malthête-Méliès. With recorded musical score by AIR (Jean-Benoît Dunckel and Nicolas Godin).*

Méliès, nel 150° anniversario della sua nascita, sarebbe sicuramente rimasto sorpreso nel constatare l'entusiasmo che suscita tuttora il suo *Voyage dans la lune* – il primo film di fantascienza della storia del cinema. “Questo non è certo uno dei miei lavori migliori, eppure a trent'anni di distanza si continua a parlarne! Ha lasciato una traccia indelebile perché era il primo del suo genere. Insomma, se viene considerato il mio capolavoro – io posso solo rassegnarmi all'idea e ringraziare”. E cento anni dopo si continua a parlarne.

Sul finire dell'Ottocento, e prima dell'adozione del procedimento a pochoir, Méliès faceva colorare i suoi film fotogramma per fotogramma nell'atelier di Rue du Bac di Elisabeth Thuillier. Gli esercenti, che all'epoca compravano direttamente le loro copie, per quelle a colori dovevano sborsare un prezzo doppio o triplo rispetto a quelle in bianco e nero. L'insolita lunghezza di *Le voyage dans la lune* sicuramente comportò un esborso altrettanto insolito, e poiché si riteneva poco probabile che di quelle colorate se ne fossero vendute molte, sembrava impossibile che ne fosse sopravvissuta qualcuna, fino alla ricomparsa di questa copia, regalata nel 1993 alla Filmoteca de Catalunya da un donatore anonimo.

Il restauro di questi 14 minuti di film, che è durato dal 1999 al 2011, rappresenta senza meno la più straordinaria maratona mai intrapresa in casi analoghi. Serge Bromberg e Eric Lange, che avevano appena riscoperto 30 film di Méliès, 17 dei quali ritenuti perduti, furono informati dell'esistenza della copia nel 1999 dall'allora direttore

della Filmoteca, il recentemente scomparso Anton Giménez, il quale li avvertì che si trovava in uno stato di totale decomposizione. Nondimeno, si accordarono per scambiarlo con una copia di un film colorato a pochoir di Segundo de Chomón, *L'Araignée d'or* [Il ragno d'oro], che venne presentato a Pordenone nello stesso anno. Quando il film giunse a Parigi, il pessimismo di Giménez parve giustificato: il rullo si era solidificato in un unico blocco. Svitati laboratori specializzati confermarono che qualsiasi tentativo di salvataggio, anche parziale, era improponibile. Tuttavia, gli indomiti Bromberg e Lange si accorsero che la decomposizione e l'adesione erano peggiori soprattutto sui bordi: all'interno di questo cilindro all'apparenza compatto, le immagini erano in gran parte ancora separate e intatte. Con pazienza certosina, aiutandosi con un cartoncino flessibile, le 13.375 immagini furono separate, una ad una. A volte emersero in strisce sottili, a volte si spezzarono in frammenti.

I laboratori della Haghefilm applicarono un trattamento chimico che dette alla pellicola una flessibilità temporanea, dato che una flessibilità di lunga durata ne avrebbe affrettato la definitiva e ineluttabile decomposizione. Ciò permise comunque di salvare un terzo del film su un internegativo a colori. Il rimanente, in frammenti molto piccoli, fu pazientemente fotografato, fotogramma per fotogramma, con una nuova camera digitale a 3 milioni di pixel che si rese disponibile durante lo svolgimento del lavoro. L'intero processo per salvare le immagini sopravvissute richiese ben oltre 2 anni.

Nell'aprile 2010, usando le ultime tecnologie, la Lobster, la Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma decisero di tentare un assemblaggio finale di tutti gli elementi, integrando le parti mancanti con materiale in bianco e nero con colorazione digitale a mano intonata ai fotogrammi sopravvissuti: un altro anno di lavoro, portato avanti dai Technicolor Creative Services di Hollywood, sotto la supervisione di Tom Burton. Un altro anno di lavoro, a un decennio di distanza dall'inizio del restauro, con un costo complessivo di 400.000 euro.

Furono questi sponsor a convincere la Lobster “a dotare il film di un proprio soundtrack originale, e a fare del restauro un evento all'altezza del film di Georges Méliès”, pertanto commissionarono una partitura al gruppo francese AIR, che spiega: “all'inizio la nostra musica era decisamente pop; è diventata più sperimentale nel corso del tempo”. La première del restauro è avvenuta nella serata inaugurale del Festival di Cannes del 2011. Alle Giornate il film viene presentato con la colonna sonora registrata, che ormai si deve considerare parte integrante del restauro del 2011. – DAVID ROBINSON

*Méliès would no doubt have been surprised by the furore over his film – the cinema's first science-fiction epic – on the 150th anniversary of his own birth. “This play is certainly not one of my best, but people are still talking about it thirty years later! It left an indelible trace because*

it was the first of its kind. In short, it is considered my masterpiece – I can only bow and agree.”

They are still talking about it a hundred years later.

From the end of the 1890s, and before the development of stencil processes, Méliès had his films coloured frame by frame in the atelier of Elisabeth Thuillier, rue du Bac. Exhibitors, buying the film copies outright, were obliged to pay two or three times more for coloured copies than for black-and-white. The unprecedented length of *Voyage dans la lune* would have implied an equally unprecedented price, and though it seemed likely that few coloured prints were sold, certainly none seemed to have survived, until the appearance of this copy, presented in 1993 to the Filmoteca de Catalunya by an anonymous donor.

The subsequent restoration of these 14 minutes of film, which took from 1999 to 2011, without doubt represents the most marathon work of its kind ever undertaken. Serge Bromberg and Eric Lange, who had just found 30 Méliès films, 17 of them until then believed lost, were alerted to the existence of this print in 1999, by the late director of the Filmoteca, Anton Giménez, who assured them that it was in a state of total decomposition. Nevertheless, they agreed to trade it for a copy of a lost stencil-coloured film by Segundo de Chomón, *L'Araignée d'or*, which was screened in Pordenone the same year. When the film arrived in Paris, Giménez's pessimism seemed justified: the reel was solidified into a single block. A series of specialist laboratories insisted that nothing was salvageable. However, the indomitable Bromberg and Lange discovered that the decomposition and adhesion was worst on the edges: within this apparently solid cylinder, the images themselves were mostly still separate and intact. With infinite patience and a piece of flexible card, the 13,375 images were separated, one by one. Sometimes they emerged in short strips, sometimes they broke into fragments.

Haghefilm laboratories then undertook chemical treatment which gave the film short-term flexibility, though in the long term hastening the ultimate and inevitable decomposition. This however enabled a third of the film to be saved on colour internegative. The remainder, in tiny fragments, was painstakingly photographed, frame by frame, with a new 3 million-pixel digital camera that became available in the course of the work. The entire process of saving the existing images took well over 2 years.

In April 2010, using the latest technologies, Lobster, Fondation Groupama Gan, and the Technicolor Foundation for Cinema Heritage decided to make a final assembly of all the elements, supplementing the missing parts with black-and-white material digitally hand-coloured to match the surviving frames. One more year of work was carried out at Technicolor Creative Services in Hollywood, under the supervision of Tom Burton, bringing the total time spent on the restoration to a decade, and the cost above 400,000 euros.

It was these sponsors who convinced Lobster “to give the film its original, contemporary soundtrack, and thus make the restoration as exceptional an event as the Georges Méliès work itself”, and so they

commissioned a score from the French group AIR, who explain, “our music, in its beginnings, was very pop; it's become more experimental over time”. The premiere of the restoration was on the opening night of the 2011 Festival de Cannes. The *Giornate* performance will be given with the recorded accompaniment, which must now be considered integral to the 2011 restoration. – DAVID ROBINSON

★★★★★

**THE SOLDIER'S COURTSHIP** (Paul's Animatograph Works, GB 1896)

*Regia/dir.*, f./ph: Robert W. Paul; *supv*: Alfred Moul; *cast*: Fred Storey, Julie Seale, Ellen Daws [poi/after Ellen Paul]; *riprese/filmed*: 4.1896 (sul tetto dell'/on the roof of the Alhambra Theatre, Leicester Square, London); *lg. or./orig. l*: 80 ft.; 35mm, 73 ft., 1'18" (15 fps); *fonte copia/print source*: Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

Senza didascalie / No intertitles.

Per lungo tempo ritenuto definitivamente perduto e recentemente scoperto presso la Cineteca Nazionale di Roma, *The Soldier's Courtship* ci ridona un vitale anello mancante nella storia più antica della “fotografia animata”. Nota finora solo attraverso una versione abbreviata immessa sul mercato da Henry Short sotto forma di flip-book per il Filoscope, quest'opera rappresenta il primo soggetto narrativo prodotto per la proiezione (e non per la visione tramite Kinetoscope) in Gran Bretagna. L'Animatograph di Robert Paul era stato una delle attrazioni di maggior successo nel programma del music hall Alhambra di Leicester Square, a Londra, fin dal 21 marzo 1896, in aspra concorrenza con il *Lumière Cinématographe* del vicino Empire. Dopo un mese il direttore dell'Alhambra, Alfred Moul, “previde con grande sagacia la necessità di aggiungere alle attrazioni basate unicamente sulla curiosità e la meraviglia altre, capaci di suscitare un intrinseco interesse, e allesti sul tetto dell'[Alhambra] una scena comica intitolata *The Soldier's Courtship*, un film di 80 piedi di lunghezza che divertì moltissimo il pubblico”, come Paul ricordò successivamente. La scelta del soggetto fu senza dubbio influenzata dall'esperienza teatrale di Moul. La commedia di John Poole *A Soldier's Courtship* era stata rappresentata per la prima volta al Drury Lane Theatre nel 1833, ed era divenuta una popolare integrazione degli *Adelphi screamers* (“i mozzafiato dell'Adelphi”), così definiti in omaggio al teatro londinese specializzato in spettacoli che offrivano agli attori comici di più spumeggiante inventiva la possibilità di prodursi in quelle vivacissime azioni sceniche che divennero un elemento fondamentale del teatro vittoriano (un programma del 1834 ci informa che *The Soldier's Courtship* fu rappresentato tra *The Wedding Gown* e *My Neighbour's Wife Tit for Tat* a Bridgnorth, nello Shropshire). In un'altra rievocazione degli eventi che lo spinsero a produrre il film, Paul afferma che Moul “mi suggerì di produrre una breve commedia, in modo da suscitare qualche risata nel programma di film di interesse scenico e generale che proiettavo in sala”.

I tre personaggi principali – il soldato, la fidanzata e l'intrusa – furono interpretati tutti da membri della compagnia che in quel periodo metteva in scena il balletto *Bluebeard* all'Alhambra; la compagnia fornì pure la scenografia rappresentante un paesaggio alberato, una panchina e alcuni attori supplementari per i ruoli di “passanti a passeggio nel parco”. Fred Storey, il soldato innamorato, era giunto alla fama grazie alle pantomime di Augustus Harris presso il Drury Lane ed era ormai uno dei ballerini di punta degli spettacolari balletti per cui l'Alhambra andava famoso. L'oggetto dei suoi slanci sentimentali, Julie Seale, era anch'ella una ballerina dell'Alhambra. Ma la presenza forse più interessante è quella di un'altra ballerina, Ellen Daws, o “Dawn”, come suonava il suo nome d'arte, nella parte dell'impicciona che disturba le effusioni della coppia; Ellen sarebbe diventata la moglie di Robert Paul nell'agosto dell'anno successivo, e non è azzardato pensare che essi si siano incontrati proprio in quest'occasione, soprattutto se si considera la mancanza quasi completa di notizie sulla vita personale di Paul.

Secondo una testimonianza successiva di Leslie Wood (che, a quanto risulta, conosceva Paul di persona), Moul diresse gli attori sul tetto dell'Alhambra, mentre Paul, alla cinepresa, fungeva da operatore. Utilizzare il tetto di un edificio urbano come studio divenne ben presto un'usanza molto comune: a New York, l'anno successivo, i primi film della Vitagraph furono girati sul tetto del palazzo Morse, mentre Vincent e Paley realizzarono la loro imitazione della passione di Oberammergau in cima al Grand Central Palace. Girando gli esterni in questo modo non si correva il rischio che nelle inquadrature facessero capolino passanti o indesiderati paesaggi urbani; il tetto di un edificio inoltre consentiva di sfruttare al massimo la luce diurna senza ombre inopportune, caratteristica importante per la pellicola a bassa sensibilità delle prime cineprese. Dal tetto di un teatro era poi facile accedere ai magazzini di oggetti di scena e costumi.

A quanto sembra il film ebbe successo e fu superato solo da un'altra pellicola di Paul: *Prince's Derby*, che immortalò la vittoria di Persimmon, il cavallo del principe di Galles, nel Derby del giugno dello stesso anno. *The Era* elogio “l'elemento di humour” così introdotto nel programma dell'Animatograph, e recensì il film con toni di parodistico eroismo: “Marte e Venere (una Harriet adorna di piume) vengono interrotti nel loro tubare da una matura signora che insiste per sedere anche lei sulla panchina occupata dai due innamorati”. Una prova della popolarità del soggetto – ma anche della rapidità con cui mutavano le aspettative del pubblico – è offerta dalla decisione, da parte di Paul, di girare una nuova versione del film, ambientata nello scenario rurale di Muswell Hill, ove egli nel 1898 stava costruendo un nuovo studio. La nuova pellicola, intitolata *Courtship: Tommy Atkins in the Park*, fa parte di un gruppo di circa 40 film realizzati da Paul in un periodo di straordinaria intensità creativa, molti dei quali contengono scene romantiche o erotiche, tra cui il pionieristico *Come Along, Do!* in due scene. – IAN CHRISTIE  
*Newly discovered in the Cineteca Nazionale of Rome, after long being considered definitively lost, The Soldier's Courtship restores a vital missing link in the early history of “animated photography”.*

*Hitherto known only from an abbreviated version marketed as a Filoscope flip-book by Henry Short, this was the first fictional subject to be produced for screening (as distinct from showing in the Kinetoscope) in Britain. Robert Paul's Animatograph had been a successful attraction on the programme of the Alhambra music hall in Leicester Square, London, since 21 March 1896, competing with the Lumière Cinématographe at the nearby Empire. After a month, the Alhambra's manager, Alfred Moul, “wisely foresaw the need for adding interest to wonder and staged on the [Alhambra] roof a comic scene called The Soldier's Courtship, the 80 ft. film of which caused great merriment”, as Paul later recalled. The choice of subject was no doubt prompted by Moul's theatrical experience. John Poole's play A Soldier's Courtship opened at the Drury Lane Theatre in 1833, and became a popular addition to the “Adelphi screamers”, named after the London theatre which specialized in these vehicles for inventive comic actors to deliver the lively physical action that made them a vital part of the Victorian theatre (an 1834 playbill records The Soldier's Courtship featured between The Wedding Gown and My Neighbour's Wife Tit for Tat in Bridgnorth, Shropshire). In another account of how Paul came to make the film, he recalled Moul suggesting “that I should make a short comedy in order to put a few laughs into the programme of scenic and interest films I was showing”.*

*The cast of three principals – soldier, fiancée, and intruder – were all drawn from the company currently appearing in the ballet Bluebeard at the Alhambra, which also supplied the woodland setting, park bench, and some extra actors “to appear as people strolling in the park”. Fred Storey, the amorous soldier, had made his name in Augustus Harris's Drury Lane pantomimes, and was now a leading dancer in the spectacular ballets for which the Alhambra was noted. The object of his affections, Julie Seale, was also a dancer at the Alhambra. But perhaps most intriguing is the presence of another dancer, playing the busybody who intrudes on the courting couple. Ellen Daws, or “Dawn”, as she was known on stage, would become Robert Paul's wife in August of the following year, and it is tempting to speculate that this may be how they met, especially in the near-total absence of information about Paul's personal life.*

*According to a later account by Leslie Wood (who seems to have known Paul personally), Moul directed the actors on the roof of the Alhambra, while Paul operated the camera. Using a city-centre rooftop as a studio was soon to become common: in New York in the following year the first Vitagraph films were shot on the roof of the Morse building, while Vincent and Paley filmed their counterfeit Oberammergau Passion Play on top of the Grand Central Palace. Such locations ensured that unwanted urban background and interference by passers-by were eliminated, and the rooftop ensured maximum available daylight, without intrusive shadows, which suited the first cameras and their slow film stock. Being on top of a theatre also gave easy access to its store of props and costumes.*

*The film apparently proved popular, and was only eclipsed by Paul's Prince's Derby, which showed the Prince of Wales's horse Persimmon*

*winning the Derby in June of the same year. The Era welcomed “the element of humour” introduced into the Animatograph programme, and reviewed the film in mock-heroic terms: “Mars and Venus (a befeathered Harriet) are interrupted in their ‘billing and cooing’ by a lady of mature years, who insists on making a third on the seat occupied by the lovers”. A mark of the subject’s popularity – and also of how fast audience expectations were changing – was Paul’s decision to re-stage it in the rural setting of Muswell Hill, where he was building a new studio in 1898. This version, entitled Courtship: Tommy Atkins in the Park, belongs to a group of some 40 films made during an extraordinary burst of invention by Paul, many of which have romantic or erotic themes, including the ground-breaking Come Along, Do! in two scenes. – IAN CHRISTIE*

## **Il restauro**

Il film, arrivato al nostro archivio con il titolo di *Bacio movimentato in pubblico*, è stato recentemente identificato grazie alla caratteristica tecnica delle piccole perforazioni sui bordi neri – richiamata da Paul come il suo proprio “marchio di laboratorio” (*Catalogue of Paul’s Animatograph & Films*, Londra, c.1901). Come menzionato da John Barnes in *The Beginnings of the Cinema in England*, due frammenti del film sono sopravvissuti altrove: qualche fotogramma in una copia coeva ora nella Collezione Kodak al National Media Museum di Bradford e una selezione di meno di duecento fotogrammi – meno di un sesto del film – stampati su carta per il Filoscopia di Henry W. Short conservato sia nella collezione Barnes sia nel Bill Douglas Centre presso l’Università di Exeter. Dalla pagina introduttiva di questo *flip book* si evince la grande importanza attribuita a questo film sin dall’inizio. Lo storico Amândio Videira Santos (*Para a História do Cinema em Portugal*, Lisbona, Cinemateca Portuguesa, 1990) riferisce che all’epoca le proiezioni del film a Lisbona erano accompagnate da effetti sonori di baci e da tonfi.

La misura del successo riscosso da *The Soldier’s Courtship* è resa dalla copia del nostro archivio: più di cento anni, fa il negativo era già così usurato da rendere necessari innumerevoli ritocchi a pennello per mascherare i difetti. Le condizioni del film ne rendevano difficile la duplicazione: a parte la sua fragilità e il piccolo formato delle perforazioni, la pellicola presentava un restringimento laterale del 3-4 per cento e un imbarcamento importante del supporto, il che rendeva difficile una messa a fuoco uniforme e un trascinamento senza rischi. Un altro problema era rappresentato dal distacco dell’emulsione, per cui il restauro doveva essere effettuato in digitale, senza nessun previo trattamento chimico, onde evitare ulteriori danneggiamenti.

Volendo fare il possibile per riportare il film alla sua condizione originaria, abbiamo posto una serie di quesiti all’AMIA-L, il forum dell’Association of Moving Image Archivists. Ci hanno risposto, dando eccellenti suggerimenti sia per lavorare in analogico che in digitale, i migliori specialisti in restauro della comunità cinematografica. Tra questi, Hendrik Teltau. Responsabile della conservazione e del restauro di OMNIMAGO, un laboratorio tedesco di cinema e televisione, ci

proponeva di sperimentare le possibilità di restauro di un film così prezioso con un nuovo scanner sviluppato dalla DigitalFilmTechnology, lo SCANITYTM e dotato di porta curva far combaciare la convessità del nostro film. La messa a fuoco è ottenuta tramite la luce infrarossa. Un particolare sistema di trasporto previene l’attrito e l’usura del film, e le perforazioni sono scandite in parallelo mettere a registro i fotogrammi. Questi fattori, insieme alla grande efficienza di Teltau e della squadra di OMNIMAGO, ci hanno convinto ad accordare loro il restauro digitale.

Una prima stabilizzazione e pulizia è stata realizzata con Digital Vision PhoenixFinish DVO. Giacché il film è stato scansionato a più di 2K, c’era abbastanza margine per stabilizzare o riposizionare i fotogrammi senza perdita di risoluzione. Si è proceduto in seguito con il software Diamant. Abbiamo stabilito una tipologia di problemi, con la finalità di trattarli in modo coerente, e rispettando sia l’età del film che le sue condizioni di produzione. È stata fatta un’ulteriore stabilizzazione e pulizia, cancellando anche alcuni vecchi ritocchi fatti male che disturbavano la nostra attenzione dalla storia. Altri difetti, come lacune e la deformazione dovuta alla macchina da presa oppure l’instabilità della vecchia duplicazione sono stati rispettati, anche se apparentemente sono presenti solo nella stampa e non nel negativo originale di camera, utilizzato per la pubblicazione del Filoscopia. Abbiamo anche deciso di rispettare la mancanza di fuoco, l’importante ritocco manuale delle zone parzialmente scomparse dal negativo e i fotogrammi mancanti anche se abbiamo incorporato i fotogrammi conservati dal Museo Bradford e mancanti nella nostra stampa. Infine, le immagini restaurate sono state riportate nuovamente su pellicola 35 mm. – IRELA NÚÑEZ

## **The restoration**

*Previously titled in our archive Bacio movimentato in pubblico (“Animated kiss in public”), the film was only recently identified, thanks to its tiny perforations over the black film edges – a technical characteristic which Paul declared his own “lab stamp” (Catalogue of Paul’s Animatograph & Films, London, c.1901). As mentioned by John Barnes in The Beginnings of the Cinema in England, two fragments of the film survive elsewhere: a few frames from a contemporary print in the Kodak Collection at the National Media Museum in Bradford, and an excerpt of under 200 frames – less than a sixth of the whole film – printed on paper for Henry W. Short’s “flipbook” device, the Filoscope, held by both the Barnes Collection and the Bill Douglas Centre at the University of Exeter. An introductory descriptive page in the Filoscope version indicates the remarkable importance assigned to this film from the very beginning. According to the film historian Amândio Videira Santos (Para a História do Cinema em Portugal, Lisbon, Cinemateca Portuguesa, 1990), contemporary screenings of the film in Lisbon were accompanied with the sound of kisses and of someone being brusquely thrown to the ground.*

*A measure of the success The Soldier’s Courtship must have enjoyed is evinced by the print in our archive: more than 100 years ago, wear*

and tear on the negative already required extensive manual retouching to conceal the defects. The film's condition made duplication difficult: besides brittleness and the unusually small size of the perforations, the film base was laterally shrunken by 3-4% and very warped, which prevented uniform focus and risk-free transport. Added to this was detachment of the emulsion, which finally determined that the restoration had to be carried out digitally, without any prior chemical treatment, to prevent any further damage to the film.

Determined as far as possible to restore the film to its original state, we posted our concerns on AMIA-L, the Association of Moving Image Archivists' e-mail discussion Listserv. This produced a variety of excellent suggestions, using both analogue and digital methods, from the best specialists in the film restoration community. Among these was a proposal by Hendrik Teltau, head of preservation and restoration at OMNIMAGO, a film and television lab in Germany, who wanted to experiment with the possibilities and problems of restoring such an old and precious film using a very interesting scanner his lab had recently acquired. Developed by DigitalFilmTechnology, the SCANITY has a curved gate that seemed suited to match our film's convexity, while its focus is attained by means of infrared light. A pinless driving system prevents friction and wear on the film, the perforations being scanned in parallel to regulate the registration of the frames. These factors, along with Mr. Teltau and OMNIMAGO's clockwork efficiency, convinced us to try digital restoration.

A first stabilization and cleaning was achieved with Digital Vision's PhoenixFinish DVO. As the film was scanned at more than 2K, there was enough space to stabilize or reposition frames without loss of resolution. Thereafter we proceeded with Diamant software, establishing a typology of the element's defects in order to treat them in a coherent way, respecting the film's age and production conditions. This was followed by further stabilization and cleaning, including some of the old, poor retouching, which had only distracted our attention from the story. Other flaws like lacunae and deformation due to camera and duplication instability were respected – although they seemed to be present only in the print, and not in the camera negative that had been used to produce the Filoscope flipbook. We also decided to respect the lack of focus, the important manual retouching of the negative's lacunae, and the missing frames, though we were at last able to incorporate the frames preserved by the National Media Museum in Bradford that were missing in our print. Finally, the restored files were recorded back onto 35mm film. – IRELA NÚÑEZ

★★★★★

## Corrick Collection - 5

“I meravigliosi intrattenitori della famiglia Corrick ... costituiscono un esempio unico in fatto di ereditarietà e consanguineità: sono infatti dotati, sia individualmente sia collettivamente, delle stesse abilità artistiche, che sono nettamente superiori a quelle di compagnie simili; il loro programma sorpassa qualsiasi cosa sia stata in precedenza

proposta al grande pubblico amante dei divertimenti” (*Melbourne Punch*, 1902).

Con l'eccezione di una tournée internazionale di due anni che portò i Corrick, una famiglia di “cantanti, strumentisti, campanari, danzatori nazionali, umoristi e artisti cinematografici”, dall'Australia all'Inghilterra passando per il Sud Pacifico, l'Asia e l'Europa, la vita in tournée di questa specie di compagnia di varietà poteva essere piuttosto banale e ripetitiva – come attestato nella corrispondenza trovata nella collezione Corrick di pellicole e documenti conservata presso il National Film and Sound Archive of Australia e al Queen Victoria Museum di Launceston, in Tasmania.

La vita della famiglia seguiva la stessa routine per mesi e mesi: arrivando in città con tutto l'equipaggiamento richiesto dal loro spettacolo di due-tre ore, scaricavano l'attrezzatura e si preparavano per l'esibizione, si esibivano quella sera e per alcune sere successive, poi mettevano via tutto e si spostavano in un'altra città, secondo una procedura adottata quasi ininterrottamente dal 1901 al 1914, talvolta fino a cinque volte la settimana. In una lettera del 1906 a un amico, Leonard, il proiezionista della famiglia, descrive la complessa organizzazione: “Oggi ci siamo presi tutti un giorno libero, un lusso che abbiamo di rado, siccome, da quando abbiamo il nostro impianto elettrico, le cose sono state piuttosto movimentate, tra limare, avvitare, cambiare una cosa e quell'altra, organizzare la domenica oltre al resto della settimana. Ovunque andiamo, ora illuminiamo il palco con 40 lampadine a incandescenza da trentadue candele, e appendiamo due grandi lampade ad arco (5000 candele) sul davanti dell'ingresso, sull'asta della bandiera o ... sul posto più alto dove riesco a metterle, e in campagna la gente quasi impazzisce per l'entusiasmo, arrivano a cavallo in città pensando sia scoppiato un incendio. Degli uomini, la scorsa notte, hanno visto il bagliore da sette miglia fuori dalla città e sono arrivati a cavallo per vedere cosa stesse succedendo, e naturalmente non se ne sono andati senza spendere qualche soldo dai 'Corrick' ... Noi presentiamo anche le pellicole con la luce elettrica, pellicole da trenta piedi dov'è possibile. Adesso abbiamo un uomo che ... sta dietro quando lavoriamo la sera, così io devo solo tirare i fili in teatro, sistemare le lampade, il Biograph e anche il motore quando si inceppa, cosa che non succede molto spesso (grazie a Dio).”

Anche se ritenuto di “grande valore educativo,” il costante viaggiare era difficile per la famiglia. Se molti dei ragazzi erano cresciuti e potevano gestire lo stress delle tournée, all'inizio per vari anni la famiglia fu costretta a dividersi, lasciando le bambine più piccole, Elsie e Jessie (di 8 e 10 anni), in patria in Nuova Zelanda. Nella stessa lettera del 1906 Leonard scrive: “Elsie & Jessie sono venute da Wellington per tre mesi percorrendo il Victoria con noi, e ti garantisco che ci siamo divertiti un sacco. Sono rientrate circa tre settimane fa, e naturalmente [ci sono state] un po' di lacrime quando sono partite ... [ma] papà ha comprato loro due belle bicicletta e adesso fanno un figurone andando a scuola in bici.”

Questa quinta parte della rassegna riflette l'ampia varietà di pellicole presentate nei programmi originali dei Corrick. Tra i titoli più rilevanti,

quello sui giochi olimpici del 1906 ad Atene, nonché l'ultimo della serie realizzata da Charles Urban nel 1907 sulle esercitazioni navali a Portsmouth, il film a trucchi di R.W. Paul *The Fakir and the Footpads*, una corsa ad Auteuil, un giro in toboga a St. Moritz e una donna assai determinata che brandisce un enorme coltello.

Tutti i Pathé di quest'anno risalgono al 1905-1906 e furono probabilmente acquisiti in Australia, con molti dei titoli che più o meno nello stesso periodo cominciano ad apparire nelle pubblicità dei Corrick e nelle recensioni. Se molte pellicole della collezione sono complete o quasi, di certe si sono conservati solo dei frammenti. Anche quelli non ancora identificati, forniscono importanti informazioni sull'ampia gamma di pellicole che i Corrick includevano nei loro programmi. Quattro sono i frammenti non identificati proposti alle Giornate di quest'anno: ogni informazione utile alla loro identificazione è oltremodo gradita. — LESLIE ANNE LEWIS

*"The Marvellous Corrick Family of Entertainers ... furnish a unique illustration of heredity and consanguinity, being singularly and collectively specially gifted with the same artistic abilities, distinctly superior to any similar organization; their bill of fare surpasses anything hitherto submitted for the approval of the great amusement-loving public."* (Melbourne Punch, 1902)

*With the exception of a two-year international tour that took the Corricks, a family of "Vocalists, Instrumentalists, Bellringers, National Dancers, Humorists and Biographic Artists" from Australia to England via the South Pacific, Asia, and Europe, the life of a touring vaudeville-style company could be rather mundane and repetitive — a fact attested to in correspondence found in the Corrick Collection of films and related materials held at the National Film and Sound Archive of Australia and the Queen Victoria Museum in Launceston, Tasmania.*

*The family's routine generally followed the same pattern for months on end: arriving in town with all of the equipment needed for their 2-3 hour show, they would unload and set up for their performance, play that night and for the next few nights, then pack up and move on to the next town — a process repeated almost without break from 1901-1914, sometimes as often as five times a week. In a 1906 letter to a friend, son Leonard (the family projectionist) describes this self-contained troupe's elaborate set-up:*

*"We have all got today off, a treat we very seldom get, as since we got our electric light plant things have been pretty busy what with filing and screwing, altering one thing and another, going Sunday as well as the rest of the week. Everywhere we go now we light the stage with 40 thirty-two candle power incandescent lamps, and we hang two big arc lamps (5000 C.P.) on the front of the hall on the flagpole or ... the highest place I can get to fix them, and in the country the people nearly go mad with excitement, they come riding into the town thinking the place is on fire. Some men the other night saw the glare from seven miles out of town, and came riding in to see what was the matter, and of course did not go back again until they had had a good 'bobs' worth at the 'Corricks', ... We show the pictures by electric light too, and*

*show a thirty foot picture where it's possible. We have a man now who ... looks after it while working at night, so that I only have to lay the wires on in the hall, fix up the lamps, Biograph and the engine too when it goes bung, which is not very often (thank goodness)."*

*Though considered to be of "great educational value," the constant travel was nonetheless difficult for the family. While most of the children were older and could handle the strain of touring, for the first several years the family was forced to split up, leaving the youngest girls Elsie and Jessie (ages 8 and 10) at home in New Zealand. In the same 1906 letter, Leonard writes:*

*"We had Elsie & Jessie over from Wellington for three months travelling all through Victoria with us, and you may be sure we all had a great old time. They got back about three weeks ago, and of course [there was] a bit of a crying match when they left...[but] Dad bought them two nice bicycles when they left, now they are cutting a great dash riding to school."*

*This fifth installment in the Corrick Collection series reflects the wide variety of films featured in the Corricks' original programmes. Highlights include the 1906 Olympic Games in Athens, the last of Charles Urban's 1907 series depicting the Portsmouth Naval Exercises, R.W. Paul's trick film *The Fakir and the Footpads*, a steeplechase at Auteuil, tobogganing at St. Moritz, and a very determined woman wielding a very large knife.*

*All of the Pathé films this year date from 1905-1906 and were likely acquired in a batch from a source in Australia — many of the titles start to appear in Corrick advertisements and reviews around the same time. While many of the collection's films are complete or close to it, some now exist only as fragments. Although a few of these short pieces have yet to be identified, they still provide valuable information regarding the wide range of films the family included in their programs. Four unidentified fragments are included in this year's programs; any information from the Giornate audience helping to identify these fragments would be much appreciated. — LESLIE ANNE LEWIS*

## Prog. I (72'50")

**TORPEDO ATTACK ON H.M.S. "DREADNOUGHT"** (Charles Urban Trading Co., GB 1907)

*Regia/dir:* Charles Urban; 35mm, 183 ft., 3'03" (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #3).

*Senza didascalie / No intertitles.*

La pubblicità della Charles Urban Trading Company reclamizzava i film della casa girati durante una visita a Portsmouth dei primi ministri delle Colonie, come "una visione che, per magnificenza ed effetti speciali, vivrà per sempre nel ricordo."

*Torpedo Attack on H.M.S. "Dreadnought"* è il secondo film della serie e riprende un attacco simulato al primo sottomarino della Marina britannica. Questo frammento comprende poco più di metà della

pellicola originale e presenta una parata di sottomarini parzialmente immersi e di cacciatorpediniere che lanciano siluri verso le reti sistemate lungo le fiancate della corazzata. Scriveva un recensore dell'esibizione dei Corrick a Ceylon: "Le evoluzioni delle navi da guerra, comprese le cacciatorpediniere, le torpediniere ed i sottomarini – questi ultimi con solo la torretta visibile – costituivano una dimostrazione pratica dei mezzi con cui viene mantenuta la supremazia navale britannica." Dopo *Naval Attack on Portsmouth* nel 2007 e *Visit of the Colonial Premiers to Portsmouth* nel 2009, questa è la terza ed ultima pellicola Urban sulle esercitazioni navali di Portsmouth ad essere proiettata alle Giornate all'interno della rassegna dedicata alla collezione Corrick.

LESLIE ANNE LEWIS

*The Charles Urban Trading Company's advertisements touted their films taken during a visit of the Colonial Premiers to Portsmouth as "a sight that, for grandeur and special effect, will live in memory forever."*

*Torpedo Attack on H.M.S. "Dreadnought" is the second film in the series and captures a mock-attack on the premier submarine of the British Navy. This fragment comprises just over half of the original film and features a parade of partially-submerged submarines and destroyers launching torpedoes into netting rigged alongside the Dreadnought. A Corrick reviewer in Ceylon noted, "The evolutions of warships, including destroyers, torpedo-boats, and submarines – the latter with only the conning tower visible – afforded an object-lesson as to the means by which Britain's naval supremacy is maintained."*

*This is the third and final of Urban's films documenting the Portsmouth Naval Exercises to screen at the Giornate as part of the Corrick Collection programs, following Naval Attack on Portsmouth in 2007 and Visit of the Colonial Premiers to Portsmouth in 2009.*

LESLIE ANNE LEWIS

### **VOYAGE EN SUISSE – L'ENGADINE (A Trip Through Switzerland - Engadin Valley)** (Pathé, FR 1905)

*Regia/dir. ?; 35mm, 247 ft., 4'07" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #122).*

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Questo pittoresco proto-travelogue è un tentativo di riprodurre su pellicola l'esperienza di un viaggio in treno tra Chamonix e il monte Bianco. Il treno oscilla su e giù mentre porta lo spettatore lungo la valle dell'Engadina, in Svizzera; sono comprese vedute sia dalla parte anteriore che posteriore del treno che attraversa gallerie e passa lungo montagne innestate e gole scoscese. – LESLIE ANNE LEWIS

*This scenic proto-travelogue is a filmic attempt to replicate the experience of travelling the route between Chamonix and Mont Blanc by train. The train rocks back and forth as it takes the viewer along Switzerland's Engadin Valley, and includes shots from both the front and back of the train as it takes the viewer through tunnels and alongside snowy mountains and steep ravines. – LESLIE ANNE LEWIS*

### **CONCOURS DE SKIS (Ski Running)** (Pathé, FR 1905)

*Regia/dir. ?; 35mm, 123 ft., 2'03" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #107).*

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Questo film e il seguente (*Sports d'hiver: Le tobogan*) sono stati girati nella stazione di villeggiatura di St. Moritz, in Svizzera, nella valle dell'Engadina. Sono inclusi campi lunghi di uomini e donne che scendono (e a volte ruzzolano) a piccoli gruppi lungo i pendii, seguiti da svariati sciatori che si lanciano da un piccolo trampolino osservati dagli spettatori che si trovano nei pressi. / *This title and the one that follows (Sports d'hiver: Le Tobogan) were filmed at Switzerland's St. Moritz resort in the Engadin Valley. Included here are long shots of men and women coasting (and occasionally tumbling) down the slopes in small groups, followed by a number of skiers launching themselves off a small ski-jump as onlookers stand nearby. – LESLIE ANNE LEWIS*

### **SPORTS D'HIVER: I. LE TOBOGAN (Tobogganing)** (Pathé, FR 1905)

*Regia/dir. ?; 35mm, 186 ft., 3'03" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #107).*

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Gli audaci concorrenti di skeleton lungo l'ora leggendaria pista Cresta di St. Moritz mettevano a repentaglio le proprie vite mentre cercavano di percorrere il tracciato pericoloso e ghiacciato – il primo del suo genere – ad una velocità di 40-50 miglia all'ora, stesi a faccia in giù su un basso slittino. Sono incluse vedute del tachimetro usato dai funzionari man mano che i concorrenti completano il percorso, degli spettatori a pochissima distanza dagli slittini in corsa e di alcuni punti in cui i concorrenti perdono il controllo cercando di superare i tornanti. Uno dei soli quattro incidenti mortali verificatisi su questa pista accadde due anni più tardi, quando, data la popolarità di questo titolo, la Pathé stava girando un'altra pellicola sullo stesso argomento. Le riprese dovettero esser interrotte quando il capitano dell'esercito britannico Henry Pennell scivolò dallo slittino nel mezzo della corsa, cadendo su neve dura e rocce: riportò la frattura della spina dorsale e altre lesioni interne tali che lo avrebbero portato alla morte.

Il tracciato viene mostrato dall'inizio alla fine, partendo dal rifugio di St. Moritz. Siccome le regole della corsa imponevano che i concorrenti impegnassero il tracciato uno alla volta, le scene vennero montate in modo che gli uomini si susseguissero in rapida successione.

LESLIE ANNE LEWIS

*The daring skeleton-sledding racers along the now-legendary Cresta Run at St. Moritz took their lives into their own hands as they attempted to race the dangerous, icy course – the first of its kind – travelling at speeds of 40-50 miles per hour while lying face-down on a low-riding sled. Included are views of the speedometer device used by officials as each rider completes the course, spectators standing just*

feet from the flying sleds and a few points in which riders lose control while negotiating hairpin turns.

One of only four deaths on the Cresta Run occurred just two years later while Pathé was filming another film on the same subject after the popularity of this title. Shooting had to be stopped when British Army Captain Henry Pennell slipped off his sled mid-run into hard-packed snow and rocks, suffering a broken spine and internal injuries that led to his death.

The course is shown from start to finish, beginning at the lodge at St. Moritz. As the rules of the track dictated that only one tobogganer was allowed on the track at a time, scenes at each turn were edited so that the men follow each other in quick succession. – LESLIE ANNE LEWIS

### [SAILOR AND COP IN CARPET] (? , c.1904?)

Regia/dir: ?; 35mm, 222 ft., 3'42" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #101).

Senza didascalie / No intertitles.

Frammento non identificato che inizia con un battibecco tra un marinaio ed un poliziotto. Dopo esser sfuggito al piedipiatti, il marinaio incappa in una domestica che sta battendo un tappeto appeso alla corda del bucato. Mentre i due socializzano, il poliziotto arriva di soppiatto e si nasconde dietro il tappeto. Quando la coppia lo scopre, batte il tappeto (e il piedipiatti) finché la corda si spezza. – LESLIE ANNE LEWIS  
*This unidentified fragment begins with a run-in between a sailor and a policeman. After evading the cop, the sailor comes across a maid beating a carpet hung over a clothesline. As they socialize, the policeman sneaks up and hides behind the carpet. When the couple discover the cop, they beat the carpet (and the cop) until the line breaks. – LESLIE ANNE LEWIS*

### LE COUP DE VENT (The Stormy Winds Do Blow) (Gaumont, FR 1906)

Regia/dir: Étienne Arnaud?; scen: Louis Feuillade; cast: Roméo Bosetti?; 35mm, 272 ft., 4'32" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #100).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

Una folata di vento fa volare via il cappello di un signore dando inizio a un allegro inseguimento: per recuperarlo l'uomo corre attraverso l'intera città, lasciando dietro di sé il caos. Fu questo il primo lavoro di Louis Feuillade per la Gaumont: Alice Guy lo vide ed egli venne ingaggiato come scrittore principale dello studio. Comunque, l'identità del regista del film è ancora in discussione: alcune fonti indicano questa come la prima pellicola diretta da Étienne Arnaud, mentre in seguito Feuillade affermerà di averla diretta lui stesso. – LESLIE ANNE LEWIS

*A gust of wind leads a man on a merry chase through the city, leaving a trail of destruction in his wake as he pursues his errant hat. This was the first of Louis Feuillade's films at Gaumont; he was hired as the*

*studio's principal writer after Alice Guy viewed the film. However, just who directed the film is a bit of a question – some sources cite this as the first film directed by Étienne Arnaud, while Feuillade later claimed to have directed it himself. – LESLIE ANNE LEWIS*

### ON THE WESTERN FRONTIER (Edison, US 1909)

Regia/dir: Edwin S. Porter; 35mm, 989 ft., 16'29" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #126).

Didascalie in inglese / English intertitles.

La recensione di questo western drammatico apparsa nell'aprile 1909 sul *New York Daily Mirror* potrebbe essere definita come una stroncatura contenente qualche debole elogio: "Il film presenta degli elaborati interni e qualche buon esterno con cavalli. C'è anche una storia che possiamo tentare di capire, benché manchi di plausibilità in alcune parti, soprattutto quando ci viene chiesto di credere che una ragazza di bassa statura possa farsi passare per l'alto attendente tenuto prigioniero da suo padre. In seguito il fratello della ragazza ... si traveste con la stessa uniforme da sergente e riesce a superare la guardia e ad evitare l'arresto. Comunque, il film rappresenta un certo miglioramento rispetto ad alcune recenti uscite della Edison e come tale è il benvenuto." / *The New York Daily Mirror's April 1909 review of this dramatic Western might best be described as damning the film with faint praise: "Elaborate studio settings are shown in this picture, and there is some fairly good outdoor horsemanship. There is also a story that we can manage to make out, although it lacks plausibility in a number of parts, chiefly when we are asked to believe that a girl of short stature [sic] could pass herself off as the tall orderly who is being held prisoner by her father. Later the girl's brother ... disguises himself in the same sergeant's uniform and successfully passes the guard and eludes arrest. However the picture is some improvement over recent Edison issues, and as such we welcome it."* – LESLIE ANNE LEWIS

### ÉCHAPPÉ DE SA CAGE (Escape from the Cage) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 296 ft., 4'56" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #44).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

Benché inserito nel tipico solco dei film a inseguimento, *Échappé de sa cage* dà alla formula una nuova piega, seguendo le avventure di una scimmia briccona. Come vuole la tradizione dei film che puntano sul divertimento umano nel vedere gli animali comportarsi da uomini (come nel Corrick dell'anno scorso *Le Singe Adam II*, del 1909, che presentava una simile scimmia antropomorfozzata), *Échappé de sa cage* descrive il caos causato in un circo dall'inopportuna fuga di una scimmia. Dopo aver spaventato il pubblico ed esser riuscito a sfuggire all'addestratore, l'animale finisce in un caffè dove tranquiglia i cocktail abbandonati dai clienti terrorizzati lasciandosi poi catturare.

LESLIE ANNE LEWIS

*Though cast in the pattern of innumerable chase films, Échappé de sa cage gives the formula a twist, here following the adventures of a rogue monkey. As in the tradition of animal-centric films that bank on man's amusement at seeing animals behave like humans (such as seen in last year's Corrick Collection film Le Singe Adam II, 1909, featuring a similarly anthropomorphized monkey), Échappé de sa cage depicts the chaos at a circus following an ape's untimely escape. After frightening the audience and successfully eluding its trainer, the animal is finally undone after settling in at a café and imbibing a number of cocktails abandoned by the terrified patrons. – LESLIE ANNE LEWIS*

**[DIGNITARIES ARRIVE AT EQUESTRIAN EVENT]** (? , c.1907)  
(frammento/fragment)

*Regia/dir. ?; 35mm, 35 ft., 35" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #85). Senza didascalie / No intertitles.*

Questo frammento di non-fiction ci mostra l'arrivo di alcuni dignitari a un evento equestre. Il campo lungo preso dall'alto mostra la carrozza che fa una curva e scompare dentro una grande tenda. Potrebbe essere parte di un film menzionato di frequente nelle recensioni e nelle pubblicità a partire dal 1907, *His Majesty the King at the International Horse Show. I A fragment of non-fiction footage documenting the arrival of dignitaries at an equestrian event. The long-shot taken from above shows the carriage making a turn and disappearing into a large tent. This may be part of a film that was frequently mentioned in reviews and advertisements starting in 1907, His Majesty the King at the International Horse Show. – LESLIE ANNE LEWIS*

**ELEPHANTS WORKING IN A BURMESE FOREST** (Corrick, AU 1908)

*Regia/dir. ?; 35mm, 383 ft., 6'23" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #134).*

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Il Corrick promossero intensamente questo film girato durante una visita ad una foresta di teak vicino Rangoon mentre erano in tournée nel Sud-est asiatico: "Un trionfo della fotografia animata: UNA FORESTA BIRMANA. Questa meravigliosa pellicola è stata girata nel mezzo di una foresta quasi impenetrabile e mostra i metodi usati per disboscare la vegetazione, tagliare gli immensi alberi, trasportare i tronchi con squadre di elefanti. Di enorme interesse. La serie è stata realizzata con notevoli costi e porta vividamente davanti agli spettatori fasi meravigliose della vita in una zona diversa del globo."

Il catalogo Corrick compilato dal figlio di Leonard Corrick, John, quando la collezione fu depositata al National Film and Sound Archive, riferisce (piuttosto vividamente) di questa leggenda familiare raccontando la prima proiezione del film. Apocrifo o no, il racconto mette in luce i rischi che si correvano proiettando un film subito dopo le riprese, senza un'attenta verifica, com'era normale per

molti ambulanti: "La procedura consueta era di girare delle scene sul posto durante il giorno, stamparle e averle pronte per proiettarle nell'ambito delle Leonard's Beautiful Pictures. Il che significava che non c'era praticamente tempo per visionature di controllo. La prima sera in cui questo film fu proiettato, il pubblico scoppiò a ridere facendoci scoprire che la proboscide dell'elefante non era l'unica parte della sua anatomia che oscillava liberamente. Inutile dire che questo pezzo di pellicola venne tagliato prima della proiezione successiva." (Catalogo della collezione Corrick, n. 34) L'inquadratura in questione non esiste in questa copia né presso il National Film and Sound Archive. Nella collezione Corrick c'è un altro cortometraggio di argomento simile: *Éléphants au travail aux Indes*, proposto qui di seguito.

LESLIE ANNE LEWIS

*Shot during their tour of Southeast Asia, the Corricks aggressively promoted this film taken during a visit to a teak forest near Rangoon: "A triumph in animated photography: A BURMESE FOREST. This Wonderful Moving Picture was taken in the midst of an almost impenetrable jungle, showing methods of clearing the vegetation, chopping the immense trees, transporting logs by teams of elephants. Intensely interesting. The series of pictures was taken at great expense, and brings vividly before our patrons wonderful phases of life in a different quarter of the globe."*

*The Corrick Catalogue compiled by Leonard Corrick's son John to accompany the films upon their deposit at the NFSA relates this (somewhat graphic) family legend recounting the film's first screening. Apocryphal or not, the tale highlights the occasional peril of screening films soon after shooting without careful review, a habit common to many itinerant filmmakers: "The usual procedure was to film local scenery during the day, process and have ready to screen as part of the film segment of Leonard's Beautiful Pictures. This gave little or no time for previewing; on the first night this film was screened, the audience burst into laughter and on investigation, it was realized that the elephant's trunk was not the only part of his anatomy swinging freely. Needless to say, this section of the film was cut out before the next screening." (Corrick Collection Catalogue #134) The shot referred to does not exist in this copy or in the NFSA's collection. This is one of two very similar films in the Corrick Collection; the other, Éléphants au travail aux Indes, follows in this program.*

LESLIE ANNE LEWIS

**ÉLÉPHANTS AU TRAVAIL AUX INDES (Working Elephants)** (Pathé, FR 1903)

*Regia/dir. ?; 35mm, 102 ft., 1'42" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #128).*

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

*Éléphants au travail aux Indes* ha un soggetto molto simile a quello di un altro film della collezione Corrick, *Elephants Working in a Burmese Forest*, girato dagli stessi Corrick durante una tournée nella

regione birmana. Ad un certo punto, prima di arrivare al National Film and Sound Archive, le due pellicole furono montate assieme. Dalle recensioni dell'epoca che descrivono il succedersi delle immagini si potrebbe dedurre che l'operazione è stata fatta dagli stessi Corrick, inframezzando il materiale della Pathé con il proprio. Comunque, siccome i figli di Leonard Corrick amavano usare le pellicole di famiglia negli spettacoli che improvvisavano nel cortile per i ragazzi del vicinato, avrebbero potuto apportarvi qualsiasi cambiamento. Entrambe le pellicole ci mostrano elefanti intenti al lavoro, che spostano tronchi ed eseguono altre mansioni sfiancanti sotto gli occhi vigili dei loro addestratori: "dalla foresta al molo, una stupefacente dimostrazione di enorme forza unita ad una profonda sagacia" (*The Ceylon Independent*, 3 ottobre 1907). – LESLIE ANNE LEWIS

*Éléphants au travail aux Indes is one of two very similar films in the Corrick Collection, the other being Elephants Working in a Burmese Forest (produced by the Corricks themselves while on tour in the region). At some point before entering the NFSA's collection the two films were intercut. There is some indication from contemporary reviews recounting the sequence of images in the film that this might have been done by the Corricks themselves, interspersing the Pathé footage with their own. However, as Leonard Corrick's children were fond of using the family films in shows held in a make-shift backyard theatre for neighborhood kids, they could have made any number of changes. Both films depict elephants hard at work, moving logs and performing other back-breaking labor under the watchful eyes of their handlers, "showing elephants at work...from forest to wharf, an amazing demonstration of enormous strength united to profound sagacity."* (*The Ceylon Independent*, 3 October 1907)

LESLIE ANNE LEWIS

#### **THE FAKIR AND THE FOOTPADS** (R.W. Paul, GB 1906)

*Regia/dir.* J.H. Martin?; 35mm, 281 ft., 4'41" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #40).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Gli effetti ottenibili con la macchina da presa sono usati per esaltare gli elementi fantastici di questo film a trucchi di R.W. Paul. Due mascazzoni si trovano a fare un viaggio inaspettato dopo aver rubato un magico cappello a cilindro a un misterioso (e dispettoso) signore. Questa è una delle tre pellicole prodotte da R.W. Paul presenti nella collezione Corrick: le altre due sono *The Hand of the Artist* (1906) e *The Doctored Beer, or How the Copper was Copped* (1906). *I Camera effects are used to enhance the fantastic elements of this R.W. Paul trick film. Two ruffians find themselves taking an unexpected journey after stealing a magic top hat from a mysterious (and mischievous) gentleman. This is one of three R.W. Paul-produced films in the Corrick Collection, along with The Hand of the Artist (1906) and The Doctored Beer, or How the Copper was Copped (1906).* – LESLIE ANNE LEWIS

#### **PERSONAL** (Biograph, US 1904)

*Regia/dir.* Wallace McCutcheon; *f./ph.* G.W. Bitzer; 35mm, 374 ft., 6'14" (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #92).

Senza didascalie / *No intertitles.*

L'assai lodato film di Wallace McCutcheon – in cui un uomo arriva rapidamente a rimpiangere di aver messo un'inserzione per trovar moglie – fu imitato da molti, compreso lo studio Edison, rivale della Biograph, che fu pronto a distribuire una pellicola dall'ampoloso titolo di *How a French Nobleman Got a Wife Through the 'New York Herald' Personal Columns*. *Personal* è uno di vari film di "inseguimento" realizzati da McCutcheon puntando su un gruppo di giovani donne dalla condotta non esemplare che danno la caccia a uno o più uomini sfortunati; due altre pellicole dello stesso anno – *Down on the Farm* e *A Winter Straw Ride* – appartengono anch'esse alla collezione Corrick. *I Wallace McCutcheon's much-lauded film – in which a man quickly comes to regret placing a personal ad to find a wife – was imitated by many, including Biograph's studio rival Edison, which quickly released the ponderously titled How a French Nobleman Got a Wife Through the 'New York Herald' Personal Columns. Personal was one of several McCutcheon "chase" films that capitalize on the premise of a gaggle of misbehaving young women involved in a chase with one or more hapless men; two others from the same year – Down on the Farm and A Winter Straw Ride – are also part of the Corrick Collection.* – LESLIE ANNE LEWIS

#### **MÉSADVENTURES DE CHASSE (Shooting Expedition Accident)**

(Pathé, FR 1906)

*Regia/dir.* ?; 35mm, 362 ft., 6'02" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #103).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Le comiche disavventure di un cacciatore sfortunato si concludono con la visione della testa dell'uomo appesa al muro a mo' di trofeo di caccia – con tanto di corna. Riluttante a rincasare a mani vuote dopo un'infelicitosa giornata di caccia, un uomo acquista una lepre in negozio e fa ritorno in treno. Mentre dorme, la donna seduta accanto a lui gli ruba l'animale e lo sostituisce con una vecchia stola di pelliccia. Quando il cacciatore arriva a casa, la sospettosa moglie salta subito alle conclusioni sbagliate quando trova l'indumento di un'altra nella borsa del marito. *I The comedic misadventures of an unfortunate hunter end with a vision of the man's head mounted on a wall in the fashion of a hunting trophy – complete with antlers. Unwilling to go home empty-handed after an unsuccessful day of hunting, a man purchases a hare in a shop and heads home on the train. While he sleeps, the woman sitting beside him steals the animal and substitutes an old fur stole. After he arrives home, the hunter's suspicious wife quickly jumps to the wrong conclusion when she finds another woman's clothing in her husband's bag.* – LESLIE ANNE LEWIS

Prog. 2 (77'24")

**EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA (Trip to Niagara Falls)**  
(Pathé, FR 1906)

Regia/dir.: Léo Lefebvre; f./ph.: Georges Daret; 35mm, 590 ft., 9'50" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #116).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Naturalmente fotogeniche, le cascate del Niagara sono state il soggetto di dozzine di film realizzati nei primi decenni del cinema. I Corrick stessi avevano in catalogo due titoli dedicati a questa meraviglia della natura: *Excursion aux chutes du Niagara* della Pathé (girato nell'agosto del 1906) e *Niagara in Winter 1909* di Charles Urban (che mostrava le cascate durante una delle allora annuali gelate). In questa "escursione" abbiamo una visione più tradizionale delle cascate, riprese dal ponte di un battello per turisti che avanza sul fiume, scendendo lungo la gola verso il micidiale gorgo. / *The naturally photogenic Niagara Falls were the subject of dozens of films by numerous producers in the first decades of cinema; the Corricks themselves had two titles featuring this natural wonder: Pathé's Excursion aux chutes du Niagara (filmed in August 1906) and Charles Urban's Niagara in Winter 1909 (depicting the Falls during one of the then-yearly freezes). This is a more traditional view taken from the deck of a tourist boat as it sets out on the river, showing images of the Falls as the ship and its passengers travel down the gorge towards the deadly whirlpool.* – LESLIE ANNE LEWIS

**LE PIÈGE À LOUP (Pathé, FR 1906)**

Regia/dir.: ?; 35mm, 265 ft., 4'25" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #110).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

In un chiaro esempio di montaggio incrociato, usato per ottenere un maggior effetto, un cacciatore con una gamba presa in una tagliola per lupi manda il giovane figlio in cerca d'aiuto. Purtroppo il ragazzo si lascia distrarre facilmente e si scorda della sua missione. Ogni volta che l'azione ritorna sull'uomo, lo vediamo sempre più preoccupato. Alla fine riesce a liberarsi e a tornare a casa dove punisce il figlio inaffidabile. I Corrick pubblicizzavano questo film con il titolo inglese di *The Wolf Trap* (La trappola per lupi). – LESLIE ANNE LEWIS  
*In a straightforward example of cross-cutting used to heighten effect, a hunter with his leg stuck in a wolf trap sends his young son for help – unfortunately the boy is easily distracted and loses track of his mission. The father becomes more and more desperate each time the action cuts back to him. Finally he manages to escape and returns home to punish his wayward son. The Corricks advertised this film under the English title The Wolf Trap.* – LESLIE ANNE LEWIS

**SAN FRANCISCO (Biograph, US 1906)**

Regia/dir.: ?; f./ph.: Herbert J. Miles; 35mm, 128 ft., 2'08" (16 fps);

fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #84 & #86).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il devastante terremoto di San Francisco del 1906 è stato uno dei primi grandi disastri naturali le cui conseguenze furono documentate cinematograficamente e viste da un pubblico internazionale. Come molti ambulanti, i Corrick iniziarono a proiettare vedute della città "prima e dopo" non appena queste si resero disponibili. Per le scene pre-terremoto la famiglia utilizzò *San Francisco* della Biograph, uscito un mese dopo il sisma, presumibilmente proprio per tale uso. Questa raccolta di cinque brevi pellicole Biograph, uscite in origine nel 1903, comprende riprese del ricevimento per il presidente Theodore Roosevelt a San Francisco e luoghi salienti come Union Square, Market Street e la Casa sulla Scogliera a Ocean Beach. – LESLIE ANNE LEWIS  
*The devastating 1906 San Francisco earthquake was one of the first major natural disasters whose aftermath was documented on film and distributed to a worldwide audience. Like many exhibitors, the Corricks started screening "before and after" views of the city as soon as they became available. For the pre-earthquake scenes the family used Biograph's San Francisco, released one month after the quake for presumably just such use. This compilation of five short Biograph films originally released in 1903 includes shots of President Theodore Roosevelt's reception in San Francisco and landmarks such as Union Square, Market Street, and the Cliff House at Ocean Beach.*

LESLIE ANNE LEWIS

**SAN FRANCISCO DISASTER (Edison, US 1906)**

Regia/dir.: ?; f./ph.: Robert K. Bonine; 35mm, 450 ft., 7'30" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #84 & #86).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Dopo le immagini pre-terremoto della città di *San Francisco* (1906) della Biograph (v. nota precedente), i Corrick solevano proiettare immagini del paesaggio, ora distrutto, usando pellicole della serie Edison *San Francisco Disaster*. Recensendo l'esibizione della famiglia, un reporter della città mineraria australiana di Broken Hill descriveva poeticamente le vedute che attiravano le voyeuristiche platee di tutto il mondo: "Frisco, la Parigi dell'Ovest – l'orgogliosa città sul Corno d'Oro – appare colpita a morte, una massa di rovine – una Pompei o una Ercolano del nuovo mondo." La serie completa della Edison comprendeva 13 brevi vedute panoramiche che potevano essere mostrate separatamente od in successione; qui incluse sono sei vedute: "Municipio, Van Ness Avenue e Collegio di S. Ignazio", "La famigerata Costa dei Barbari", "Nob Hill e macerie di residenze milionarie", "Municipio e dintorni", "Macerie di appartamenti aristocratici" e "Macerie del New Majestic Theatre e del Municipio". / *Following the pre-earthquake images of the city seen in Biograph's San Francisco (1906) (see previous note), the family would show images of the now-decimated landscape using films from Edison's San Francisco Disaster series. In his review of the family's performance, a reporter*

*in the mining town of Broken Hill, Australia, poetically described the views that captivated voyeuristic audiences the world over: "Frisco, the Paris of the West – the proud city on the Golden Horn – is seen stricken to the earth, a mass of debris – a Pompeii or Herculaneum of the new world."*

*The complete Edison series contained 13 short panoramas that could be shown independently or in succession; included here are six views: "City Hall, Van Ness Avenue and College of St. Ignatius," "Notorious 'Barbary Coast'," "Nob Hill and Ruins of Millionaire Residences," "City Hall and Surroundings," "Ruins Artistic Apartments," and "Earthquake Ruins New Majestic Theatre and City Hall."*

LESLIE ANNE LEWIS

### **GREAT STEEPLE-CHASE** (Pathé, FR 1905)

*Regia/dir. ?; 35mm, 441 ft., 7'21" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #53).*

*Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.*

Quattro spettatori sullo schermo fungono da rappresentanti del pubblico ad una gara dell'annuale campionato francese di steeplechase presso l'ippodromo parigino di Auteuil. Le immagini della corsa, mostrata attraverso una maschera a forma di binocolo, si alternano a inquadrature delle reazioni degli spettatori. Benché non sia presente in questa copia, una nota del catalogo Pathé fa riferimento a una didascalia iniziale che spiegava come erano state superate le difficoltà che la presentazione su pellicola di un simile evento comportava: "Gli spettatori sanno che noi non ci tiriamo mai indietro, neanche di fronte alle cose più impossibili, quando si tratta di dar loro soddisfazione." / *Four on-screen spectators serve as the viewer's proxy at a running of the annual French championship steeplechase held at Paris's Auteuil Hippodrome. The structure alternates between the action of the race shown through a binocular-shaped mask and shots of the spectators' reactions. Though it is not present in this print, a note in the Pathé catalogue describes an introductory title-card explaining how they have finally overcome the difficulties in presenting such an event on film: "Our clients know that we have never drawn back from any impossibility when it comes to satisfying them." – LESLIE ANNE LEWIS*

### **THE WATERMELON PATCH** (Edison, US 1905)

*Regia/dir. Edwin S. Porter; cast: Florence Auer?; 35mm, 679 ft., 10'19" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #127).*

*Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.*

Benché disturbante per le moderne sensibilità, *The Watermelon Patch* (Il campo di angurie) è un ritratto non insolito degli afro-americani a quarant'anni dalla fine della Guerra Civile. Il film è pieno di immagini notevoli (anche se sconcertanti), comprese quelle di persone fatte entrare in una casa in fiamme che poi fuggono disperate, mentre altri

stanno a guardare ridendo, oltre a varie inquadrature che illustrano i denigratori stereotipi razziali ancora in voga decenni dopo la messa al bando della schiavitù.

Le recensioni del film sottolineano la capacità del cinema di circuitare e normalizzare certe immagini e certe idee: all'epoca, un recensore osservava che *The Watermelon Patch* "oltre a provocare ilarità" è anche "uno studio interessante del nero americano". Conosciuto per essere uno tra i primi esempi di efficace montaggio incrociato, questo film serve anche a rammentare che il cinema non sempre riflette una storia che vorremmo ricordare, ma che deve comunque essere riconosciuta come parte del nostro scenario visuale.

LESLIE ANNE LEWIS

*Though troubling to modern sensibilities, The Watermelon Patch is a not-uncommon portrayal of African-Americans in the United States 40 years after the end of the Civil War. Porter's film is filled with striking (although disconcerting) images, including people boarded into a burning house and later desperately fleeing the scene as others look on and laugh, as well as several shots depicting derogatory stereotypes of African-Americans still prevalent decades after slavery was outlawed.*

*Reviews of the film highlight cinema's power to help distribute and normalize certain images and ideas: a contemporary film review notes that The Watermelon Patch "besides being provocative of mirth," is also "an interesting study of the American negro." Known as an early example of effective cross-cutting, this film also serves as a reminder that cinema doesn't always reflect a history we'd like to remember, but that must still be acknowledged as a part of the viewing landscape all the same. – LESLIE ANNE LEWIS*

### **[SHIP AT SEA]** (Pathé, FR, c.1905)

*Regia/dir. ?; 35mm, 109 ft., 1'49" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #108).*

*Senza didascalie / No intertitles.*

Questo frammento non identificato mostra una nave che sventola sia la bandiera americana sia un tricolore. La seconda inquadratura, pur essendo anch'essa girata su un'imbarcazione, potrebbe appartenere ad un altro film. I segni sui margini della pellicola suggeriscono, come data, il 1905. / *This unidentified fragment shows a ship flying both American and tri-colored flags. Although also on a boat, the second shot may be from a different film. Edgemarks on the film stock suggest a date of 1905. – LESLIE ANNE LEWIS*

### **LA COURSE À LA PERRUQUE (Wig Chase)** (Pathé, FR 1906)

*Regia/dir. Georges Hatot; scen: André Heuzé; cast: André Deed, René Gréhan, Roméo Bosetti?; 35mm, 403 ft., 6'43" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #129).*

*Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.*

Ribattezzato da almeno un recensore degli spettacoli dei Corrick "Parrucche in aria!", *La Course à la perruque* presenta una sventurata che perde la parrucca quando un branco di monelli gliela attacca ad alcuni palloni riempiti di elio. Ne segue un folle inseguimento, con la parrucca che vola attraverso la Senna, sulla Torre Eiffel ed alla fine in un edificio in fiamme, prima di ridiscendere sulla Terra – seguita ad ogni passo da una folla sempre crescente. – LESLIE ANNE LEWIS  
*Re-titled by at least one Corrick reviewer as "Wigs in the Air!", La Course à la perruque features an unfortunate woman who loses her wig when a gang of troublesome children attach it to some helium-filled balloons. A mad chase follows as the wig flies across the Seine, up the Eiffel Tower, and finally into a burning building, before descending to Earth – followed at every step by the ever-growing crowd.*

LESLIE ANNE LEWIS

### JEUX OLYMPIQUES D'ATHÈNES (Olympic Games in Athens) (Pathé, FR 1906)

*Regia/dir. ?; 35mm, 378 ft., 6'18" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #89).*

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Sono qui descritti momenti delle Olimpiadi di Atene del 1906, le prime che risultano essere state filmate (anche se ai Giochi di Parigi del 1900 Étienne-Jules Marey aveva effettuato sequenze cronofotografiche degli atleti). Questi Giochi intermedi si tennero anche allo scopo di risvegliare l'interesse per le Olimpiadi dopo gli insuccessi di Parigi 1900 e St. Louis 1904. Benché ci fosse un progetto per tenere i Giochi ogni due anni, alternandoli tra la Grecia e un'altra nazione che sarebbe cambiata di volta in volta, non ci furono altre edizioni intermedie. Pur non considerati come un'edizione ufficiale (in seguito a una decisione del Comitato olimpico del 1948), i Giochi del 1906 lasciarono il segno, introducendo diversi elementi che sono oggi parte delle tradizioni olimpiche: ad esempio, la sfilata degli atleti che marciano divisi per nazione seguendo la bandiera del proprio Paese durante la cerimonia d'apertura o la cerimonia ufficiale di chiusura.

Oltre alle riprese di queste due cerimonie, gli eventi mostrati nel film includono l'arrivo allo stadio del re di Grecia, la gara di trazione (tiro alla fune), il salto delle barriere (ostacoli), il ciclismo, i movimenti combinati (ginnastica), le cerimonie di consegna delle medaglie e la partenza del re dallo stadio. Dal catalogo Pathé si evince che il film consisteva di otto segmenti, ma le scene della regata mancano dalla copia Corrick. – LESLIE ANNE LEWIS

*Jeux Olympiques d'Athènes depicts events at the 1906 Athens Olympics, the first of the Games known to be filmed (although Étienne-Jules Marey did take chronophotographic sequences of athletes at the 1900 Paris Games). These interim games were held partly to revive interest in the Olympics after the 1900 Paris and 1904 St. Louis Games, both widely considered debacles. Although part of an early plan to hold the Games every two years, alternating between Greece and a changing international venue, this was the only time*

*the Intercalated Greek games were held. Though now considered "unofficial" (after a 1948 Olympic committee ruling), the 1906 Games made their mark, introducing several elements that are now considered Olympic traditions, including having the athletes march into the opening ceremony as national teams and following their country's flag, as well as holding an official closing ceremony.*

*In addition to footage of these two ceremonies, events depicted here include the arrival of the King of Greece to the stadium, the Traction Competition (Tug o' War), Barrier Jumping (Hurdles), Bicycling, Combined Movements (Gymnastics), medals ceremonies, and the King's departure from the stadium. The Pathé catalogue indicates the released version had eight segments – the Regatta Race scenes are missing from the Corrick Collection print. – LESLIE ANNE LEWIS*

### VOLEURS DE BIJOUX MYSTIFIÉS (Jewel Robbers Mystified) (Pathé, FR 1906)

*Regia/dir. ?; 35mm, 414 ft., 6'54" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #60).*

*Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.*

Le comiche disavventure di una banda di ladri alla fine sfociano in un magro bottino per gli aspiranti rapinatori in questo "horror" Pathé. La colorazione a pochoir è usata in modo sobrio ma efficace per mettere in risalto i gioielli rubati. – LESLIE ANNE LEWIS

*The comedic misadventures of a gang of thieves eventually results in a poor haul for the would-be robbers in this Pathé "screamer." Color stenciling is used sparingly but effectively to highlight the stolen jewels.*

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, Canberra (Corrick Collection #106).*

*Senza didascalie / No intertitles.*

Contrariamente a quanto annunciato, questo titolo è stato ommesso dalla rassegna Corrick delle Giornate 2010. Lo proponiamo quest'anno insieme con l'altro film non identificato di Charles Urban che è stato regolarmente proiettato nella scorsa edizione.

*As this title was unfortunately omitted from last year's program, we are replaying both unidentified Charles Urban films that were scheduled to be screened in 2010.*

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 [Travel Scenes] and [Procession of Boats on River, Burma ?] (c.1905) 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, Canberra (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

**OHÉ! OHÉ! RÉMOULEUR (Hallo! Halloo! Grinder)** (Pathé, FR 1906)  
*Regia/dir. ?; 35mm, 166 ft., 2'46" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #55).*

*Titolo di testa in inglese, senza didascalie/Main title in English, no intertitles.*

Una casalinga vuole ad ogni costo far affilare il suo coltello da cucina ad un arrotino ambulante, terrorizzando vicini e pedoni

vari mentre insegue l'uomo per strada brandendo la sua arma. Un favoloso primo piano mostra la donna che si sporge dalla finestra, brandendo il coltello, comicamente grande, mentre cerca di attirare l'attenzione dell'arrotino. / *A housewife is particularly determined to get her cooking knife sharpened by a travelling grinder, terrifying her neighbors and assorted pedestrians as she chases the man down the street while waving the weapon. A fabulous close-up shot shows the woman hanging out of her window, brandishing the comically large knife as she tries to attract the grinder's attention.* – LESLIE ANNE LEWIS

**LA FÉE AUX FLEURS (The Flower Fairy)** (Pathé, FR 1905)

*Regia/dir. Gaston Velle; eff. sp./spec. eff. Segundo de Chomón; 35mm, 71 ft., 1'12" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #140).*

*Senza didascalie / No intertitles.*

Diretto da Gaston Velle, e con gli effetti speciali di Segundo de Chomón, *La Fée aux fleurs* presenta una giovane donna vestita da Jeanne Antoinette Poisson, marchesa di Pompadour, esponente della corte francese ed amante di Luigi XV, che saluta il pubblico mentre fiori vividamente colorati a pochoir le fioriscono attorno. Benché sia piuttosto breve, i recensori dei Corrick menzionavano di frequente il film, sottolineandone bellezza e fascino. / *Directed by Gaston Velle and with special effects by Segundo de Chomón, La Fée aux fleurs features a young woman dressed as Jeanne Antoinette Poisson, the Marquise de Pompadour, member of the French court and mistress of Louis XV, waving to the audience as brightly-colored stenciled flowers bloom around her. Though quite short, Corrick reviewers frequently mentioned the film, commenting on its beauty and charm.*

LESLIE ANNE LEWIS

★★★★★

## Thanouser

Questo programma è sia un tributo tardivo al centenario della Thanouser Company sia una riaffermazione della singolarità e dell'importanza di una compagnia a cui risultati sono stati troppo spesso eclissati dalle "major" del cinema degli esordi, la Edison, la Biograph e la Vitagraph. I più grandi risultati conseguiti da Edwin Thanouser sono stati: l'aver apportato al cinema la sua lunga esperienza teatrale, ma con una perfetta comprensione delle differenze e delle interrelazioni tra le due forme d'arte, e – con la collaborazione di Lloyd F. Lonergan – l'aver portato il formato a 1 e 2 rulli ad un grado di sofisticazione che non fu sempre emulato nemmeno da Griffith.

Edwin Thanouser (1865-1956) iniziò la sua carriera come attore nella compagnia di Alessandro Salvini (1861-1895) per poi passare a gestire le sue compagnie ad Atlanta e Milwaukee. Nel 1900 sposò Gertrude Homan (1882-1951), che avrebbe lavorato a stretto contatto con lui, in particolare nella scelta delle sceneggiature. Nel 1909 decise di investire la fortuna che aveva fatto dirigendo l'Academy of Music

Theater di Milwaukee nell'industria del cinema, che da poco aveva preso a prosperare. Stabilendosi a New Rochelle, sede prediletta dalle personalità di Broadway, trasformò una pista di pattinaggio in disuso nel suo studio con annessi laboratori. La prima uscita per la Thanhouser, il 15 marzo 1910, fu *The Actor's Children*, in cui le strade di New York erano già usate come ambientazioni in modo molto efficace. Nel giro di un anno o due, lo studio aveva costituito la propria compagnia di repertorio, con Florence LaBadie, Marguerite Snow, Muriel Ostriche e Mignon Anderson. La più grande star maschile era il versatile attore, e futuro regista, James Cruze, anche se Morris Foster, Harry Benham e William Russell gareggiavano in popolarità presso il pubblico. La Thanhouser faceva recitare anche ragazzine come Marie Eline “la bimba della Thanhouser”, Helen Badgley “la bimbetta della Thanhouser” e le incantevoli “gemelle della Thanhouser”, Madeline e Marion Fairbanks, che avevano 12 anni quando si unirono allo studio. Shep, “il Collie della Thanhouser”, era l'amico di tutti.

Nel marzo 1912, Edwin Thanhouser vendette la sua partecipazione allo studio alla Mutual Film Corporation e partì per un lungo tour in Europa, mentre la Mutual nominò direttore dello studio Charles J. Hite. L'incendio scoppiato il 13 gennaio 1913 nello studio portò alla produzione di *When the Studio Burned* e alla costruzione di un ambizioso nuovo studio sulla Main Street, che comprendeva un parco di tre acri, accessibile ai residenti di New Rochelle quando non era utilizzato per le riprese. Nell'agosto del 1914 Hite perì in un incidente automobilistico e nella primavera dell'anno successivo la Mutual persuase Edwin Thanhouser a riprendere la direzione. Nel 1917 la Thanhouser Film Corporation cessò l'attività e agli inizi dell'autunno di quell'anno lo studio fu affittato alla Clara Kimball Young Film Corporation.

Anche negli anni del suo ritiro, l'influenza di Thanhouser continuò a farsi sentire sulle produzioni realizzate nel suo ex studio. Assai marcato era l'infallibile senso della struttura, sia che i 15 minuti di un film a I rullo dovessero condensare un intero romanzo o lavoro teatrale – che fosse Goldsmith, Shakespeare o *Jekyll and Hyde* – sia che mostrassero un piccolo evento non drammatico (*In a Garden* descrive semplicemente un incontro, una separazione ed una riconciliazione). L'idea della “sceneggiatura” progettata prima era già stata stabilita e riconosciuta come essenziale nell'economia delle riprese: Thanhouser usò la “sceneggiatura” dall'inizio e con coerenza. (In *The Evidence of the Film* il regista sullo schermo è inseparabile dal suo copione.) Il cognato di Gertrude Thanhouser, Lloyd F. Lonergan (1870-1937), un ex-giornalista di Hearst, era a capo del dipartimento sceneggiature e sembra aver scritto egli stesso la maggioranza dei lavori. Thanhouser aveva un senso innato della recitazione e riconosceva che “l'artificialità teatrale, se utilizzata in un film, sarebbe controproducente. Non c'è bisogno di attenersi agli stessi principi, anzi dovremmo cogliere ogni opportunità per allontanarci dallo standard teatrale”. Le ambientazioni realistiche dei film erano d'aiuto: “Invece di far passare gli attori attraverso fondali di cartone che stanno a indicare le porte, lo sfondo e l'ambiente realistico creeranno l'atmosfera giusta perché essi possano



*David Capperfield*, Thanhouser, 1911.  
(Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino)

recitare in maniera realistica.” Egli attingeva i propri artisti in larga misura dal teatro, ritenendo che “di regola un attore bravo in scena è bravo pure sul set”, anche se “gli ci vuole un po' per imparare i trucchi di mestiere cinematografico”.

Il risultato è una recitazione notevole per il suo naturalismo e la sua espressività. Più che in altri film del periodo, gli attori sembrano pensare e sentire, piuttosto che recitare. Questa espressività ha l'effetto di rendere i film della Thanhouser sorprendentemente meno dipendenti dalle didascalie rispetto ai loro contemporanei. Le didascalie con dialoghi sono rare. I cartelli sono usati soprattutto per inserti come le lettere, o come una specie di titolo descrittivo di minicapitoli che scandiscono la struttura. – DAVID ROBINSON

***Thanhouser: The Mastery of Structure*** *This programme is both a belated tribute to the centenary of the Thanhouser Company and a reassertion of the individuality and importance of a company whose achievements have too often been overshadowed by the “majors” of the early cinema, Edison, Biograph, and Vitagraph. Edwin Thanhouser’s greatest accomplishments were to bring to the cinema his long theatre experience, but with a perfect understanding of the differences as well as the interrelation between the two forms; and – with the collaboration of Lloyd F. Lonergan – to bring the structure of the 1- and 2-reel format to a degree of sophistication that was not always emulated even by Griffith.*

*Edwin Thanhouser (1865-1956) began his career as actor in the company of Alessandro Salvini (1861-1895), and was subsequently to run his own stock companies in Atlanta and Milwaukee. In 1900 he married Gertrude Homan (1882-1951), who was to work closely*

with him in films, particularly in the choice of scripts. In 1909 he decided to invest the fortune he had made managing the Academy of Music Theater in Milwaukee in the newly burgeoning motion picture business. Settling in New Rochelle, a favourite habitation for successful Broadway personalities, he transformed a disused skating rink into his studio and laboratories. The first Thanhouser release, on 15 March 1910, was *The Actor's Children*, in which the streets of New Rochelle were already very effectively used as locations. Within a year or two the studio had built up its own repertory company, with Florence LaBadie, Marguerite Snow, Muriel Ostriche, and Mignon Anderson. The outstanding male star was the protean actor and future director James Cruze, though Morris Foster, Harry Benham, and William Russell competed for popularity with audiences. Thanhouser featured small girls – Marie Eline “*The Thanhouser Kid*”, Helen Badgley “*The Thanhouser Kidlet*”, and the enchanting “*Thanhouser Twins*”, Madeline and Marion Fairbanks, who were 12 when they joined the studio. Shep, “*The Thanhouser Collie*”, was a friend to all.

In March 1912, Edwin Thanhouser sold his interest in the studio to the Mutual Film Corporation, and departed on an extended tour of Europe, while Mutual appointed Charles J. Hite to manage the studio. The burning of the studio on 13 January 1913 resulted in an opportunist production, *When the Studio Burned*, and the erection of an ambitious new studio on Main Street, which included a three-acre park accessible to the residents of New Rochelle when not in use for filming. In August 1914 Hite was killed in an automobile accident; and in spring of the following year Mutual persuaded Edwin Thanhouser to resume management. In 1917 the Thanhouser Film Corporation finally phased out its operations, and in the early autumn of that year the studio was leased to the Clara Kimball Young Film Corporation. Even in the years of his withdrawal, Thanhouser's legacy still influenced production at the studio. Most marked was the infallible sense of structure, whether the 15 minutes of a 1-reel film had to compress an entire novel or play – be it *Goldsmith* or *Shakespeare* or *Jekyll and Hyde* – or depict a small, undramatic happening (In a Garden simply describes a meeting, a parting, and a reconciliation). The idea of the pre-planned “continuity” was already established and recognized as essential to economy of shooting: Thanhouser used the “continuity” from the start and consistently. (In *The Evidence of the Film* the on-screen director is inseparable from his script.) Gertrude Thanhouser's brother-in-law, Lloyd F. Lonergan (1870-1937), a former *Hearst* journalist, was head of the scenario department, and seems himself to have written a majority of the plays.

Thanhouser had a fundamental understanding of acting, and recognized that “the theatric artificiality if employed in a moving picture would offend. We don't need to follow suit, and should take every opportunity to depart from the theatric standard”. The realistic settings of the film helped: “Instead of actors walking through cardboard flats that signify doors, the true-to-life setting, the environment, will create the right ambience, atmosphere for the actors to act in realistic ways.” Drawing his actors largely from the theatre, he reckoned that “as a rule the

good actor on the stage is a good actor in the studio”, even if “it takes him a little while to learn the tricks of moving picture work”. The result is acting notable for its naturalism and its expressiveness. More than in other films of the period the players seem to be thinking and feeling rather than acting. This expressiveness has the effect of making Thanhouser films startlingly less reliant on intertitles than their contemporaries. Dialogue titles are rare. Titles are used mostly for inserts, such as letters, or as a kind of narrative mini-chapter heading which serves to punctuate the structure. – DAVID ROBINSON

**DAVID COPPERFIELD** (Thanhouser Company, US 1911)

*Edizione italiana/Italian release version*, in 3 parti/parts: (1) **Infanzia**; (2) **L'adolescenza**; (3) **Gli amori di David**

*Regia/dir*: George O. Nicholls; *scen*: dal romanzo di/from the novel by Charles Dickens (1850); *cast*: Ed Genung (David Copperfield), Flora Foster (David da piccolo/as a boy), Marie Eline (Em'ly da piccola/as a child), Anna Seer (Mrs. Copperfield), Florence LaBadie (Em'ly adulta/as a woman), Mignon Anderson (Dora Wickfield), Viola Alberti (Betsey Trotwood), Justus D. Barnes (Ham Peggotty [Pt. 1]), William Russell (Ham Peggotty [Pt. 2]), Frank Hall Crane, Alphonse Ethier, Maude Fealy, William Garwood, Harry Benham; 35mm, 812 m. , c.41' (17 fps) [rl.1: 302 m., 15'; rl.2: 305 m., 15'30"; rl.3: 205 m., 10']; *fonte copia/print source*: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

*Didascalie in italiano / Italian intertitles*.

A quanto pare, quella che fu la produzione più ambiziosa intrapresa fino ad allora dalla Thanhouser coincise anche con il primo degli innumerevoli adattamenti per il cinema di *David Copperfield*. Il film fu distribuito, in tre episodi indipendenti da un rullo ciascuno, nell'ottobre 1911 – *The Early Life of David Copperfield* (L'infanzia di David Copperfield), *Little Em'ly and David Copperfield* (La piccola Emily e David Copperfield) e *The Loves of David Copperfield* (Gli amori di David Copperfield). Nella versione distribuita in Italia i titoli furono semplificati in “Infanzia”, “L'adolescenza” e “Gli amori di David”. Il romanzo era uscito una sessantina di anni prima e i cineasti potevano contare su una certa familiarità con l'originale da parte del pubblico. Pertanto personaggi come Peggotty, Uriah Heep, Mr. Dick, Betsey Trotwood e Micawber potevano essere presentati, già pienamente sviluppati e riconoscibili, senza bisogno di ulteriori introduzioni o spiegazioni. I personaggi assenti del tutto furono pochi (Barkis, Jane Murdstone, Mrs. Gummidge). Al contempo, però, l'adattamento si prese qualche libertà con la storia: Dora Spenlow, la prima moglie di David, diventa qui Dora Wickfield, la sorella di Agnes, in modo da poter introdurre una nuova svolta romantica con Dora agonizzante che, come ultimo desiderio, chiede a David di prendere Agnes come seconda moglie.

La mise en scène nel complesso è decisamente superiore agli standard del periodo, in particolar modo la ricostruzione della casa-battello di Peggotty e il dinamico montaggio del naufragio. Degna di nota è anche la profondità della mise en espace dell'ufficio di Wickfield, con le figure di Wickfield, Heep e Micawber che compongono sullo schermo un

triangolo di straordinaria suggestione. Ci sono poi singoli momenti di intensa efficacia drammatica: la grande dignità della morte dei naufraghi che conclude il secondo episodio; il confronto tra Betsey e Murdstone, e il modo in cui la figura di lui viene inquadrata perché incomba prepotentemente su quella di lei; la lunga pausa interrogativa di Micawber al suo primo incontro con Heep. La predominanza dello stile narrativo della Thanhouser viene mantenuta: ogni sequenza è introdotta da una didascalia narrativa che ne riassume il contenuto, poi il racconto prosegue con una mimica senza parole generalmente molto sensibile e mai sopratono. A tratti emergono alcuni occasionali exploit di istrionismo che lasciano intuire l'influenza degli adattamenti teatrali da Dickens, ma nel complesso le interpretazioni sono decisamente naturalistiche, convincenti e interiorizzate. L'eccezione, che in qualche modo guasta la resa dell'episodio "Infanzia", è la recitazione sopra le righe con annesse occhiate stralunate del David bambino interpretato dalla 13enne Flora Foster (1898-1914), la ex "Biograph Kid" che sarebbe morta per collasso cardiaco all'età di 16 anni. Persino la Foster offre momenti migliori nelle scene in cui ha come partner la sempre eccellente Marie Eline (1902-1981) nel ruolo di Little Em'ly. Ruolo che fu evidentemente ritenuto di primaria importanza, dato che i titoli del secondo film sottolineano: Em'ly da adulta è interpretata dalla impeccabile Florence LaBadie (1888-1917).

Tra le numerose critiche favorevoli, una recensione particolarmente dettagliata e intelligente apparsa su *The Moving Picture World* si concludeva affermando: "La società Thanhouser ha stabilito nuovi standard qualitativi per i film tratti da Dickens, e credo siano sinceri quando affermano che per loro è stato un lavoro gradito, e che solo il genuino entusiasmo per l'opera di Dickens li ha sostenuti nei sei lunghi mesi di lavorazione richiesti da questi tre rulli. Il tempo è il primo requisito del successo.

"Pur se la distribuzione contemporanea dei tre episodi li avrebbe sicuramente avvantaggiati, i realizzatori del film hanno saputo ovviare con destrezza alle potenziali difficoltà della situazione usando la biografia del protagonista come base della suddivisione in tre capitoli – l'infanzia, l'adolescenza e l'età matura di David Copperfield. È stata un'idea felice, anche se per valorizzare al meglio questa eccellente produzione sarebbe probabilmente opportuno proiettare i tre rulli nella stessa serata. Meglio ancora accompagnandoli con una lettura per "Una serata con Dickens".

Una foto di scena riprodotta sulla copertina della rivista *The Moving Picture World* del 14 ottobre 1911 – tre giorni prima dell'uscita della prima parte del film – mostrava David, faccia a faccia con Murdstone e Crearle, con un cartello attaccato al collo: "Attenzione. Morde." Questa scena non compare nella copia di prima generazione restaurata da poco dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, sicuramente una versione per il mercato italiano preparata con cura dalla stessa Thanhouser: forse fu sacrificata per rientrare nella durata di un rullo. La regia del film viene spesso erroneamente attribuita a Theodore Marston, che in realtà non disse mai per la Thanhouser, mentre lo fece suo fratello Leonard. – DAVID ROBINSON

*Thanhouser's most ambitious film to its date seems to have been the first of the cinema's many adaptations of David Copperfield, and was released in three independent one-reel episodes in October 1911 – "The Early Life of David Copperfield", "Little Em'ly and David Copperfield", and "The Loves of David Copperfield". In the Italian release version, these titles are simplified to "Childhood", "Adolescence", and "The Loves of David". The novel was then only just over 60 years old, and the filmmakers could rely on their audience's first-hand familiarity with the book. Hence characters like Peggotty, Uriah Heep, Mr. Dick, Betsey Trotwood, and Micawber can be presented, fully formed and recognizable, without introduction or explanation. Few characters (Barkis, Jane Murdstone, Mrs. Gummidge) are totally absent. At the same time the adaptation takes some liberties with the story: Dora Spenlow, David's first wife, here becomes Dora Wickfield, the sister of Agnes, so that a new romantic twist can be introduced in the form of Dora's death-bed wish that David takes Agnes as his second wife. Overall the staging is exceptional for its period, most notably the recreation of Peggotty's boat-home and the dynamically edited shipwreck. Notable too is the deep staging of Wickfield's office, with Wickfield, Heep, and Micawber arranged in a dramatically effective triangle across the screen. There are individual moments of striking effect: the great dignity of the shipwreck deaths that end the second episode; the confrontation of Betsey and Murdstone, staged to make him tower absurdly over her; the long-held, interrogative pause of Micawber's first encounter with Heep. The predominant Thanhouser narrative style is maintained: each sequence is introduced by a narrative title summarizing its contents, and then continues in wordless mime that is generally very sensitive and understated. Here it is true we may sense the influence of stage adaptations of Dickens in occasional displays of histrionics, but as usual the performance on the whole is naturalistic, convincing, internalized. The exception, which somewhat impairs the effect of "Childhood", is the unrestrained, eye-rolling performance in the role of the child David of 13-year-old Flora Foster (1898-1914), the one-time "Biograph Kid" who was to die of heart failure at the age of 16. Even Flora has her better moments when partnered by the always excellent Marie Eline (1902-1981) as Little Em'ly. This role was clearly regarded as of first importance, as the title of the second film intimates: as a grown-up, Em'ly is played by the impeccable Florence LaBadie (1888-1917).*

*Among the numerous favourable reviews, a notably long and intelligent notice in The Moving Picture World concludes:*

*"The Thanhouser Company has set a new standard in the filming of Dickens, and I very readily believe their assurance that this was with them but a labor of love and that, imbued with a true Dickens' enthusiasm, they have spent six months in producing these reels. Time is of the essence of success.*

*"While it would undoubtedly have had many advantages to release the three films at once, the film makers had made the best of an otherwise unfortunate situation by skillfully using the autobiographical character as a basis of division – The Childhood, The Boyhood, and*

*The Manhood of David Copperfield. That was a happy idea, although the full effect of this excellent production cannot be secured except by showing the three reels in one night. A lecture would go well with it if it were featured as 'An Evening with Dickens'.*" A production still reproduced on the cover of *The Moving Picture World* on 14 October 1911 – three days before the release of the first part of the film – showed David, confronted by Murdstone and Creakle and with a sign, "Take Care. He Bites", hung around his neck. This scene does not appear in the apparently pristine print restored by the Museo Nazionale del Cinema of Turin, evidently Thanhouser's own carefully prepared Italian export version: it may have been sacrificed to keep the film to single-reel length. Direction of the film is often erroneously attributed to Theodore Marston, who in fact never directed for Thanhouser, though his brother Leonard did. – DAVID ROBINSON

#### **PETTICOAT CAMP** (Thanhouser Film Company, US 1912)

*Regia/dir.*, *scen.*: ?; *cast*: Florence LaBadie, William Garwood, the Jordan Sisters (*divers*); 35mm, 895 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

*Didascalie* in inglese / *English intertitles*.

L'abilità della Thanhouser nel ricavare film drammatici o comici dalla vita familiare quotidiana e nell'ottenere performance naturalistiche dal suo cast è evidente in questa commedia sul primo femminismo che getta anche un sguardo rivelatore sulla nuova, mutevole classe media americana dell'anteguerra. Diverse coppie sposate sono in vacanza su un'isola. Quando le ragazze scoprono che, mentre loro lavorano, i ragazzi se la spassano (cacciando e pescando), si ribellano e trovano un'isola tutta per sé. I ragazzi scoprono che la riconciliazione ha un prezzo. Il film ha la sua star nell'attrice di maggior spicco della Thanhouser, Florence LaBadie, che morì tragicamente in un incidente automobilistico a 29 anni, nel 1917. Qui il suo co-protagonista è William Garwood (1884-1950), uno dei maggiori attori della compagnia tra il 1909 ed il 1913. / *The Thanhouser skills in making drama or comedy out of familiar daily life, and in naturalistic performance, are evident in this comedy of early women's lib, which is also a revealing view of the new, pre-war mobile American middle class. Several married couples vacation on an island. When the girls find they are working while the boys play (at hunting and fishing), they rebel and find their own island. The boys find that reconciliation comes at a price. The film stars Thanhouser's most prominent actress, Florence LaBadie, who died tragically in a car accident at the age of 29, in 1917. Here her leading man is William Garwood (1884-1950), who was one of the company's most prominent players between 1909 and 1913.* – DAVID ROBINSON

#### **UNCLE'S NAMESAKES** (Thanhouser Company, US 1913)

*Regia/dir.*, *scen.*, *f./ph.*: ?; *cast*: David H. Thompson, Lila Chester, Sidney Bracy, Madeline and Marion Fairbanks, Justus D. Barnes; 35mm, 895 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source*: BFI National Archive, London. *Didascalie* in inglese / *English intertitles*.

Questa rilassata commedia satireggia, deliberatamente o per caso, l'abitudine della Thanhouser di affidare a ragazze parti maschili. La trama assomiglia molto a *Engelien* di Asta Nielsen, uscito l'anno seguente. La storia vede David H. Thompson (manager dello studio, direttore del casting e occasionalmente regista) nei panni di un uomo senza molti soldi in trepidante attesa di diventare padre. Il suo uovo fratello gli scrive dall'Inghilterra per annunciargli che intende nominare il bambino in arrivo suo erede e mandargli immediatamente in dono 5.000 dollari – se sarà un maschietto. Invece l'evento non è così lieto: nascono due gemelle. Il papà mente allo zio, così, quando questi decide di venire in visita, le bimbe devono travestirsi da maschietti. Le gemelle Fairbanks sono all'altezza della situazione. È una tipica sottigliezza della Thanhouser il fatto che il pubblico sappia che lo zio è da sempre al corrente della verità. / *This unusually broad and relaxed comedy deliberately or accidentally satirizes the consistent Thanhouser habit of using girls in the roles of small boys. The plot closely resembles Asta Nielsen's Engelien, which appeared the following year. The story casts David H. Thompson (the studio manager, casting manager, and occasional director) as a nervous and penurious expectant father. A letter from his rich brother in England promises to make the forthcoming child his heir, and to confer an immediate gift of \$5,000 – if it is a boy. The not-so-happy event turns out to be twin girls. Father lies to Uncle; so that when Uncle decides to visit, 12 years later, the girls must masquerade as boys. The Fairbanks Twins rise to the occasion. It is a characteristic Thanhouser subtlety that the audience is aware that Uncle knows the secret all the time.* – DAVID ROBINSON

#### **AN ELUSIVE DIAMOND** (Thanhouser Film Company, US 1914)

*Regia/dir.*: ?; *scen.*: Lloyd F. Lonergan; *cast*: David H. Thompson (*Butler*), Carey L. Hastings (*Mrs. Burr*), Mignon Anderson (*Bettina*), William Noel (*Hoodlum*); 35mm, 914 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source*: BFI National Archive, London.

*Didascalie* in inglese / *English intertitles*.

Alcune settimane prima del lancio di *The Perils of Pauline*, Mignon Anderson (1892-1983) offre un prototipo della scavezzacollo che scende giù dai muri utilizzando vegetazione di fortuna, cerca di rubare auto e sbaraglia i ladri di gioielli. La storia è narrata in modo chiaro, con tre sole didascalie narrative e due brevi dialoghi. Il montaggio è veloce e la macchina da presa si muove liberamente per il set o sposta il campo per seguire la storia. / *Some weeks before the launch of The Perils of Pauline, Mignon Anderson (1892-1983) offers a prototype of the daredevil girl – descending walls on fortuitous vegetation, snatching cars, and defeating the jewel thieves. The story is lucidly told, with only three narrative titles and two brief dialogue titles. The cutting is fast and camera set-ups freely move around the set or shift range to follow the story.* – DAVID ROBINSON

#### **THEIR ONE LOVE** (Thanhouser Film Company, US 1915)

*Regia/dir.*: John Harvey; *scen.*: Gertrude Thanhouser; *f./ph.*: Carl Louis Gregory; *cast*: Madeline & Marion Fairbanks, Robert Wilson (Jack, the

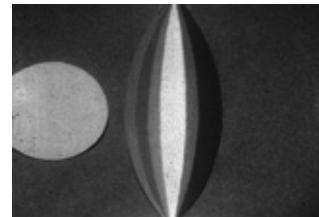
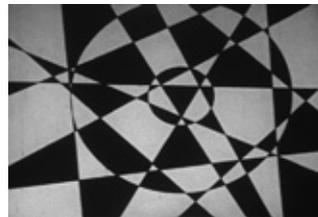
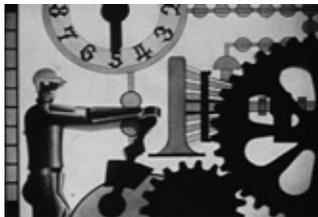
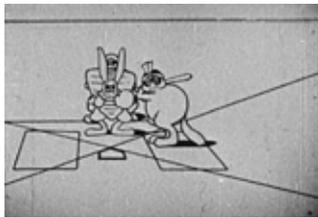
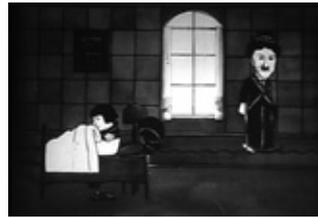
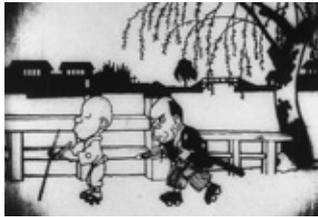
*soldier*), Charles Emerson (Jack as a boy); 35mm, 951 ft., 15'30" (16 fps); *fonte copia/print source*: BFI National Archive, London. Didascalie in inglese / *English intertitles*.

È questo, sotto ogni punto di vista, un piccolo capolavoro, un'intensa riflessione sull'amore, la guerra e la perdita. Due gemelle, leali e inseparabili nel loro affetto, amano lo stesso ragazzo, che viene ucciso nella Guerra Civile. È un film che parla di sentimenti, e la recitazione delle quindicenni gemelle Fairbanks è straordinaria nella sua convinzione. La storia è raccontata interamente senza didascalie, tranne l'inserimento di tre lettere e di un calendario che sposta l'azione dal 1858 al 1861 e poi al 1915, nella vecchiaia delle gemelle. Il film uscì subito dopo *The Birth of a Nation*, e le sue scene di battaglia non perdono nel confronto. L'elaborazione della fotografia notturna, con gli effetti di luce elettrica e pirotecnica, non pare avere precedenti. La sceneggiatura era di Gertrude Thanouser. Il regista John Harvey (1881-1954) era stato un attore della Vitagraph (col nome di Jack Harvey) prima di unirsi alla Thanouser per il suo esordio da regista, nel 1914. *Their One Love* fu il suo quattordicesimo film per la compagnia; ne avrebbe girati altri sei prima di lasciare la Thanouser per la IMP. Continuò a dirigere per gran parte dell'era del muto, poi

lavorò in modo intermittente come scrittore e attore in partecine. *Their One Love is by any standards a small masterpiece, a poignant reflection on love and war and loss. Twin sisters, loyal and inseparable in their affection, love the same boy. He is killed in the Civil War. It is a film about feelings, and the performances of the 15-year-old Fairbanks twins are extraordinary in their conviction. The story is told entirely without intertitles, apart from inserts of three letters, and a calendar which carries the action from 1858 to 1861 and thence to 1915, the twins' old age.*

*The film was released just after The Birth of a Nation, and its battle scenes lose nothing by the comparison. The elaboration of the night cinematography, with electric lighting effects and pyrotechnics, is thought to be unprecedented.*

*The script was by Gertrude Thanouser. The director John Harvey (1881-1954) had been an actor at Vitagraph (as Jack Harvey) before joining Thanouser as a first-time director in 1914. Their One Love was his fourteenth film for the company, and he was to make six more before quitting Thanouser for IMP. He continued to direct throughout most of the silent period, then worked intermittently as writer and bit player. – DAVID ROBINSON*



*Namakura Gatana; Urashima Taro; Kanimanji Engi; Ubasatayama; Chappurin to Kugan; Sanbiki No Koguma-San; Oira No Yakyu; Kemurigusa Monogatari; Kuronyago; Hyakunengo No Aruhi; Propagate; An Expression.* (National Film Center, Tokyo)

# Pionieri del cinema d'animazione giapponese

## *The Birth of Anime: Pioneers of Japanese Animation*

Nell'ultimo quarto del secolo scorso, l'animazione giapponese si è affermata come un'importante forma d'arte internazionale. Le fiabe, commoventi e spesso attente ai temi ambientalisti, di Hayao Miyazaki e dei suoi colleghi dello studio Ghibli, come anche le visioni sugli effetti negativi dello sviluppo tecnocratico di Katsuhiro Otomo e Mamoru Oshii, sono state ampiamente diffuse e apprezzate in ogni parte del mondo. Il pubblico internazionale ha accolto con grande favore film come *Akira* (id.) di Otomo in un'epoca in cui in Occidente si vedevano relativamente pochi film giapponesi moderni non di animazione. In patria, l'*anime* trionfava al botteghino sbaragliando contendenti di ogni altro genere di cinema: nel 1997, *Mononoke Hime* (*Principessa Mononoke*) di Miyazaki divenne il più grande successo commerciale giapponese di tutti i tempi e, essendo stato sorpassato da *Titanic* di James Cameron, il regista avrebbe rivendicato questo titolo nel 2001 con *Sen to Chihiro no kamikakushi* (*La città incantata*).

Tuttavia, la scoperta internazionale dell'animazione giapponese non è stata così improvvisa come sembra. Il primo lungometraggio di animazione a colori giapponese, *Hakujaden* (*La leggenda del serpente bianco*; 1958) era stato distribuito all'estero, raggiungendo pure il mercato americano nel 1961, e cartoni televisivi giapponesi quali *Tetsuwan Atomu* (*Astro Boy*) e *Heidi, Arupusu no shōjo* (*Heidi*) furono doppiati per la distribuzione internazionale. Ma già prima di questi, l'animazione giapponese era sporadicamente apparsa in Occidente: nei primi anni '50, quando il cinema giapponese conobbe un'ampia diffusione in Europa e Nord America, i film d'animazione di Noburo Ofuji ottennero vari riconoscimenti ai festival europei, mentre già negli anni '30, i cartoni d'avanguardia di Shigeji Ogino erano stati acclamati a Budapest.

Ma anche queste isolate apparizioni sugli schermi occidentali non sono bastate a far conoscere la tradizione del cinema d'animazione muto giapponese risaliva ai primi anni del XX secolo. La data del primo film d'animazione giapponese rimane incerta. Nel 2005, venne scoperto a Kyoto un affascinante frammento animato disegnato a mano della durata di pochi secondi e raffigurante un ragazzo vestito da marinaio mentre traccia su una lavagna le parole "katsudo shashin" ("pellicola cinematografica"). Il breve film, che viene fatto risalire agli ultimi anni del periodo Meiji (1868-1912), non ebbe una distribuzione commerciale, ma, a partire dalla metà del periodo di Taisho (1912-26), ispirati dall'esempio dei cartoons americani o da quelli di cineasti europei come il "padre dell'animazione" francese Émile Cohl, alcuni animatori giapponesi, in particolare Oten Shimokawa, Junichi Kouchi e Seitaro Kitayama, avevano cominciato a lavorare con tecniche di animazione che variavano dal gesso su lavagna, al cut-out e alle silhouettes. Il primo maestro del cut-out [tecnica che consisteva nell'utilizzo di pezzi di carta ritagliati e assemblati in una sorta di collage e poi fotografati a passo uno per dare l'illusione del movimento] fu il talentoso Yasuji Murata, di cui sono presenti in questo programma diversi lavori. Solo in seguito, fu importata la tecnica americana dell'animazione su rodotto. Il primo animatore giapponese ad adottare la nuova tecnica d'importazione fu Kenzo Masaoka, il cui *Mansensu monogatari daijppen: Sarugashima* (*Una storia senza senso, I: L'isola delle scimmie*) è stato presentato a Pordenone nel 2005.

Questa rassegna, divisa in due parti, esemplifica la varietà e l'inventiva dell'animazione giapponese dei primordi, dai pionieri fino ai grandi maestri Murata, Ofuji e Ogino, a ciascuno dei quali verrà reso omaggio con una nutrita selezione dei loro titoli sopravvissuti. I soggetti spaziano dalle leggende popolari del folclore nipponico allo sport e all'astrazione pura, con una libertà di temi e di stili che testimonia la grande vitalità dell'animazione giapponese dei primordi. In un'epoca in cui l'*anime* ha raggiunto una fama internazionale, è arrivato il momento di volgere lo sguardo alle sue lontane radici nel cinema muto giapponese.

La retrospettiva è stata organizzata grazie al sostegno del National Film Center, The National Museum of Modern Art di Tokyo, che ha fornito le copie e curato la loro sottotitolatura. Esprimiamo la nostra più profonda gratitudine al responsabile del Film Center, Hisashi Okajima, e ai conservatori Akira Tochigi e Fumiaki Itakura, che hanno selezionato i film per le Giornate. Akira Tochigi ha inoltre fornito buona parte del materiale informativo su cui si basano le note che seguono.

ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM

*In the past quarter-century, Japanese animation has emerged as a leading international art form. The touching, and often environmentally conscious, fables of Hayao Miyazaki and his colleagues at Studio Ghibli, coupled with the generally dystopian visions of Katsuhiro Otomo and Mamoru Oshii, have been widely distributed and widely praised. International audiences embraced films such as Otomo's Akira at a time when relatively few modern live-action Japanese films were seen in the West. At home, anime triumphed commercially, largely beating out live-action competitors: in 1997, Miyazaki's Princess Mononoke became the most successful film in history at the Japanese box office, a record then surpassed by James Cameron's Titanic, until the director reclaimed this honour with Spirited Away in 2001.*

*However, the international discovery of Japanese animation was not as sudden as it seemed. Japan's first colour feature-length animation, Tale of the White Serpent (Hakujaden, 1958), had achieved foreign distribution, winning a commercial release in the United States in 1961, and Japanese television cartoons such as Astro Boy (Tetsuwan Atomu) and Heidi, Girl of the Alps (Heidi, Arupusu no shōjo) were dubbed for international release. Even before that, Japanese animation had enjoyed isolated screenings in the West: in the 1950s, in the first years of widespread distribution for Japanese films in Europe and North America, Noburo Ofuji's animations won recognition at European film festivals, while as early as the 1930s, the avant-garde cartoons of Shigeji Ogino were acclaimed in Budapest.*

But even these isolated screenings left almost unknown a tradition of Japanese silent animation which had been developing since the early years of the 20th century. The actual date of the first Japanese animation is unclear. In 2005, a fascinating brief hand-drawn animated fragment, only seconds long, was rediscovered in Kyoto. It depicts a boy in sailor costume writing the words "katsudo shashin" ("motion pictures") on a blackboard, and is thought to date from the last years of the Meiji Era (1868-1912). This film was not commercially screened, but by the middle of the Taisho Period (1912-26), inspired by the examples both of American cartoons and of European filmmakers such as the French "father of animation" Émile Cohl, a number of pioneering Japanese animators, in particular Oten Shimokawa, Junichi Kouchi, and Seitaro Kitayama, had begun to work with techniques ranging from chalk on slate to cut-out animation to silhouettes. Cut-out animation found its first master in the talented Yasuji Murata, several of whose works are featured in this series. Later, the American technique of cel animation was imported to Japan. The first Japanese animator to make use of the imported technique was Kenzo Masaoka, whose *Monkey Island* was shown at Pordenone in 2005.

These two programmes exemplify the variety and invention of early Japanese animation, from its earliest pioneers to such major artists as Murata, Ofuji, and Ogino, to each of whom tribute will be paid in the form of a selection of several surviving films. Their subject matter ranges from legend and folklore to sport to pure abstraction, a breadth of theme and style that testifies to the early vitality of Japanese animation. In an age when anime has achieved international fame, it is timely to glance back at its roots in Japan's silent cinema.

This retrospective has been organized with the support of the National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo, which has provided the prints and arranged their subtitling. We would like to express our profound gratitude to the head of that institution, Hisashi Okajima, and to NFC curators Akira Tochigi and Fumiaki Itakura, who jointly selected the films to be screened in these programmes. In addition, Akira Tochigi provided much of the information that forms the basis of the following notes. – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM

## Prog. I

**Gem del cinema d'animazione giapponese muto, con un omaggio a Yasuji Murata / *Gems of Japanese Silent Animation, and a Tribute to Yasuji Murata***

### Junichi Kouchi

**NAMAKURA GATANA** [La spada smussata / A Blunt Sword] (Kobayashi Shokai, JP 1917)

*Regia/dir., anim:* Junichi Kouchi; 35mm, 91 ft., 2' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Una didascalia in giapponese / *One Japanese intertitle.*

Junichi Kouchi (1886-1970) fu uno dei primi tre cineasti d'animazione professionisti del Giappone. Al fianco del collega pioniere Oten Shimokawa (1892-1973), lavorò per il giornale satirico *Tokyo Puck*. Entrambi i registi debuttarono nel 1917, Shimokawa con *Imokawa Mukuzo, Genkanban no maki* [Mukuzo Imokawa, il portinaio], molto probabilmente distribuito nel gennaio dello stesso anno, e a lungo considerato il primo film giapponese d'animazione (anche se forse sarebbe più corretto definirlo il primo realizzato per essere proiettato in pubblico). Il debutto di Kouchi, *Namakura gatana* (La spada smussata), a volte conosciuto anche con i titoli alternativi di *Hanawa Hekonai meito no maki* (Hanawa Hekonai: spade famose) o *Tameshi-giri* (La prova della spada), seguì in giugno, e per fortuna è sopravvissuto. È una breve comica su un samurai con la spada spuntata ironicamente battuto da una sua vittima designata. Mentre Shimokawa usava il gesso su lavagna, Kouchi usa la tecnica del cut-out e delle silhouettes animate, e la sua abilità fu unanimemente considerata superiore a quella di tutti i suoi contemporanei. Kouchi proseguì realizzando cartoni animati di propaganda politica, tra cui il sopravvissuto *Eiga enzetsu: Seiji no rinri-ka: Goto Shinpei* (Eicità nella politica), del 1927, realizzato per

il ministro degli interni Shinpei Goto, che fu il principale promotore della ricostruzione di Tokyo dopo il grande terremoto del Kanto del 1923. Kouchi continuò a lavorare nell'animazione fino al 1930, quando realizzò il suo ultimo film, *Chongire hebi* (Il serpente fatto a pezzi).

*Namakura gatana*, insieme con *Taro Urashima* di Seitaro Kitayama (v.), fu riscoperto nel luglio 2007 dallo storico del cinema Natsuki Matsumoto, che ne comprò una copia nitrato a 35mm a una fiera dell'antiquariato di Osaka. I film erano stati conservati in scatole di carta ottimamente ventilate, cosa che ha aiutato a prevenirne il deterioramento. Restaurata digitalmente, questa copia di *Namakura Gatana* è stata imbibita in giallo, usando una tecnica di imbibizione tradizionale.

*Junichi Kouchi (1886-1970) was one of the first three professional Japanese animated filmmakers. Along with fellow pioneer Oten Shimokawa (1892-1973), he worked for the satirical magazine Tokyo Puck. Both directors made their debuts in 1917, with Shimokawa's Mukuzo Imokawa the Janitor (Imokawa Mukuzo, Genkanban no maki), apparently released in January of that year, long considered to be the first Japanese animated film (it is probably accurate to call it the first made for public screening). Kouchi's debut A Blunt Sword (Namakura gatana), also sometimes known by the alternative titles of Hekonai Hanawa: Famous Swords (Hanawa Hekonai meito no maki) and Trying Out the Sword (Tameshi-giri), followed in June, and has happily survived. It is a comic short about a samurai with a blunt sword ironically bested by his intended victim. Whereas Shimokawa's film used chalk on a blackboard, Kouchi used cut-out and silhouette animation, and his technique was widely considered superior to that of his contemporaries. Kouchi went on to direct political cartoons, including the extant Ethicizing Politics (Eiga enzetsu: Seiji no rinri-ka: Goto Shinpei, 1927), for Home Minister Shinpei Goto, who was substantially*

responsible for the reconstruction of Tokyo after the Great Kanto Earthquake of 1923. Kouchi continued to work in animation until 1930, when he made his last film, *Chopped Snake* (Chongire hebi). Along with *Seitaro Kitayama's Taro Urashima* (see below), *A Blunt Sword* was rediscovered in July 2007, when film historian Natsuki Matsumoto bought a 35mm nitrate print at an antique fair in Osaka. The films had been stored in well-ventilated paper containers, which had helped to prevent them from deteriorating. This digitally restored print of *A Blunt Sword* was tinted in yellow, using a traditional tinting technique.

### Seitaro Kitayama

**URASHIMA TARO** [Taro Urashima] (Nikkatsu, JP 1918)

*Regia/dir., anim:* Seitaro Kitayama; 35mm, 96 ft., 2' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il pescatore Taro Urashima è l'eroe di una famosa fiaba del folklore giapponese. Taro, dopo aver salvato una tartaruga dai maltrattamenti di un gruppo di bambini, scopre che l'animale in realtà è la figlia dell'imperatore del Mare. Viene invitato a visitare il regno subacqueo del riconoscente imperatore e qui incontra la principessa, ma dopo alcuni giorni, decide di tornare a casa. Gli viene affidato uno scrigno che la principessa gli raccomanda di non aprire mai. Arrivato al suo villaggio, Taro scopre che dal momento della sua partenza sono passati 300 anni. Aprendo lo scrigno, si trasforma all'istante in un vecchio decrepito: lo scrigno altro non conteneva che la sua vecchiaia.

Il film di Seitaro Kitayama, riscoperto con *Namakura Gatana* da Natsuki Matsumoto, fu la prima versione animata della fiaba. La copia, restaurata digitalmente dal nitrato originale a 35mm è stata imbibita in rosa, usando una tecnica di imbibizione tradizionale.

Seitaro Kitayama (1888-1945) era un acquerellista prima di iniziare a lavorare nel cinema d'animazione, anch'egli nel 1917, anno in cui fu distribuito il suo film d'esordio, *Saru kani gassen* (La sfida tra la scimmia e il granchio). Come spiega Jasper Sharp, Kitayama fu particolarmente importante "per la varietà della sua produzione: filmati pubblicitari, sequenze animate per film dal vero, film di propaganda politica e infine pellicole didattiche destinate all'uso scolastico". Diresse una trentina di film d'animazione, all'inizio usando il disegno di figure mobili su scenografie di carta, poi adottando anche la tecnica del cut-out. Nel 1931 fondò il primo studio d'animazione nipponico, il Kitayama Eiga Seisaku-sho. Dopo il grande terremoto del Kanto, abbandonò l'animazione per occuparsi prevalentemente di cinegiornali e documentari. Ma fu accreditato anche per l'animazione di *En* (Cerchio; 1932), un film didattico sulla geometria.

*The fisherman Taro Urashima is the hero of a celebrated Japanese folk-story. He saves a turtle from mistreatment by children, and subsequently learns that the turtle was in fact the daughter of the Emperor of the Sea. He is invited to visit the grateful Emperor's undersea domain, where he meets the princess, but decides after a few days to return home. He is sent back with a box which the*

*princess tells him never to open. On reaching his native village, he finds that 300 years have passed while he has been away. He opens the box, only to be turned abruptly into an old man, since the box contained his old age.*

*Seitaro Kitayama's film, rediscovered by Natsuki Matsumoto alongside A Blunt Sword, was the earliest animated version of the story. The print, digitally restored from the 35mm nitrate original, was tinted in pink using a traditional tinting technique.*

*Seitaro Kitayama (1888-1945) was a watercolour artist before beginning to work on animated films, again in 1917, when his debut, Monkey Crab Battle (Saru kani gassen), was released. Jasper Sharp comments that he was significant because of "the diversity of his output: advertising films, animated sequences for live action films, political propaganda and later educational films intended for the classroom". He directed about 30 animations, initially favouring the technique of drawing moving figures over paper backgrounds, though he later used cut-out animation too. In 1921, he founded Japan's first animation studio, Kitayama Eiga Seisaku-sho. After the Great Kanto Earthquake, he moved away from animation, working primarily on newsreels and documentaries. But he was credited as animator on Circle (En, 1932), an educational film exploring geometry.*

### Tomu Uchida

**KANIMANJI ENGI** [Il racconto del tempio dei granchi / The Tale of Crab Temple] (Asahi Kinema Gomei-sha, JP 1924)

*Regia/dir., anim:* Hidehiko Okuda, Tomu Uchida, Hakuzan Kimura; 35mm, 983 ft., 11' (24 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Quest'incantevole fiaba religiosa narra di una fanciulla che erige un tempio buddista per ringraziare i granchi che l'hanno salvata da un serpente dalle forme umane. È storicamente importante perché tra i nomi dei suoi tre realizzatori figura quello di Tomu Uchida (1898-1970), che nei 4 decenni e mezzo che seguiranno diventerà uno dei più importanti registi commerciali del Giappone, distinguendosi per la grande varietà dei generi affrontati, dagli adattamenti letterari alla satira sociale, ma soprattutto i film in costume, tra cui *Chiyari Fuji* (La lancia insanguinata del Monte Fuji) del 1955. Il suo *Keisatsukan* (Poliziotto), del 1933, è stato presentato a Pordenone nel 2001. Il suo co-regista, Hakuzan Kimura, di cui si ignorano gli estremi biografici, studiò animazione presso lo studio Kitayama Eiga Seisaku-sho e in seguito lavorò prevalentemente per l'Asahi Kinema. La sua carriera conobbe un momento di notorietà nel 1932, con la produzione indipendente di *Suzumi-bune* (L'imbarcazione estiva), un film d'animazione pornografico con dirette reminescenze dei dipinti *ukiyo-e* esplicitamente erotici e conosciuti come *shunga*. La pellicola fu confiscata dalla polizia e Kimura venne arrestato.

*This charming animation is a religious fable focusing on a girl who builds a Buddhist temple in order to give thanks to the crabs that saved her*

from a snake in human form. It is most notable historically for the participation as one of its three directors of Tomu Uchida (1898-1970), who would become one of Japan's outstanding commercial filmmakers during the following four and a half decades, working in a variety of genres, from literary adaptation to social satire, but most notably on period films such as *Bloody Spear at Mount Fuji* (Chiyari Fuji, 1955). His *Policeman* (Keisatsukan, 1933) was screened at Pordenone in 2001. Co-director Hakuzan Kimura, whose dates are unknown, studied animation at Kitayama Eiga Seisaku-sho, and went on to work mainly for Asahi Kinema. The most notorious moment of his career occurred in 1932, when he made the independently produced *Summer Boat* (Suzumi-bune), a pornographic animation reminiscent of the sexually explicit ukiyo-e paintings known as shunga. In consequence, he was arrested, and the film was confiscated by the police.

#### Sanae Yamamoto

**UBASATEYAMA** (Tokyo Manga Club, JP 1925)

*Regia/dir., anim:* Sanae Yamamoto; 35mm, 1,070 ft., 16' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Il termine *ubasate* (o *abasute*) fa riferimento a una leggendaria usanza giapponese che prevedeva l'abbandono dei vecchi e degli infermi su una montagna dove li si lasciava morire. La leggenda popolare dell'Ubasuteyama (o Obasuteyama), la "montagna dell'abbandono", è ampiamente diffusa in Giappone in varie versioni, una delle quali è alla base della storia di questo film, che fu concepito per promuovere il rispetto delle persone di età avanzata. Il film celebra la saggezza di una donna anziana che salva il proprio paese. Anni dopo, la leggenda dell'abbandono ispirò il romanzo di Shichiro Fukazawa *Le canzoni di Narayama*, che sarà adattato per lo schermo due volte, con lo stesso titolo di *Narayama bushi-ko* (*La ballata di Narayama*), da Keisuke Kinoshita nel 1958 e da Shohei Imamura nel 1983. Entrambi i film sono considerati due capolavori del cinema giapponese.

Il regista Sanae Yamamoto (1898-1981), che si era formato alla scuola dell'animatore Seitaro Kitayama, riprese la favola di Esopo *La lepre e la tartaruga* in un altro *anime* muto che è sopravvissuto. Negli anni dell'anteguerra, lavorò per il governo nipponico, producendo oltre una dozzina di film d'animazione su commissione di vari ministeri. In seguito co-fondò e diresse il primo importante studio d'animazione del Giappone, il Toei Doga, al quale si devono molti titoli classici, e tra questi *Hakujaden* (*La leggenda del serpente bianco*) del 1958, il primo lungometraggio giapponese d'animazione a colori.

*The term ubasate (or obasute) refers to a legendary Japanese custom whereby the elderly or ailing were abandoned on a mountain to die. The folk-tale of Ubasuteyama (or Obasuteyama), the "mountain of abandonment", is widely known in Japan in various versions, one of which forms the basis of this film, made to promote respect for the elderly. The film celebrates the wisdom of an old woman who saves her country. In later years, the legend of abandonment became the*

*basis of Shichiro Fukazawa's novel The Ballad of Narayama, which was to be adapted for live-action film by Keisuke Kinoshita in 1958 and by Shohei Imamura in 1983. Both films are acknowledged masterpieces of Japanese cinema. Director Sanae Yamamoto (1898-1981), who had trained with pioneering animator Seitaro Kitayama, also retold Aesop's fable of the Tortoise and the Hare in another extant silent anime. During the pre-war years, he worked for the Japanese government, producing over a dozen animations at the behest of various ministries. He was later to become a founder and head of Japan's first major animation studio, Toei Doga, responsible for such classics as Japan's first feature-length animated cartoon in colour, Legend of the White Serpent (Hakujaden, 1958).*

#### Regista ignoto / Director unknown

**CHAPPURIN TO KUGAN** [Chaplin e Coogan / Chaplin and Coogan] (? , JP, c.1921-25?)

*Regia/dir., anim: ?*; 35mm, 940 ft., 16' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Poco o nulla si conosce di questo film misterioso, di cui restano tuttora ignoti regista e data di realizzazione; in realtà, poiché manca il cartello dei titoli, anche il vero titolo resta sconosciuto, e quello di "Chaplin e Coogan" è una mera congettura. Di sicuro il film fu realizzato negli anni '20, dopo la realizzazione di *The Kid* (*Il monello*; 1921), dove Chaplin recitava al fianco del bambino prodigio Jackie Coogan. Chaplin, che come hanno osservato Joseph Anderson e Donald Richie, "è la personificazione dell'ideale comico giapponese", fu omaggiato spesso dal teatro e dal cinema giapponesi. *City Lights* (*Luci della città*), a pochi mesi di distanza dalla sua uscita (1931), fu adattato per le scene giapponesi con il titolo *Komori no Yasu-san*, con un combattimento di sumo che andava a sostituire l'incontro di boxe del film; mentre Torajiro Saito, prolifico regista di comiche, nel 1932 realizzò *Chappurin yo naze naku ka* (Chaplin, perchè piangi?) che presenta un uomo-sandwich giapponese vestito come il vagabondo di Chaplin. Nello stesso anno, Chaplin fece la sua prima visita in Giappone e scampò per un pelo alla morte: il suo ospite, il primo ministro Tsuyoshi Inukai, fu assassinato mentre il comico assisteva a un combattimento di sumo in compagnia del figlio di Inukai.

*Little is known about this mysterious film, whose director and exact date remain unknown; indeed, since the title card is missing, even the real title is unknown, and the designation Chaplin and Coogan is a tentative one. The film was made some time during the 1920s, evidently after Chaplin made The Kid (1921), in which he played opposite child star Jackie Coogan. Chaplin, as Joseph Anderson and Donald Richie have commented, "is the personification of the Japanese comic ideal", and it is no surprise that tribute should have been paid to him by Japanese theatre and film. City Lights (1931) was adapted months after its release for the Japanese stage as Komori no Yasu-san, with a sumo bout substituted for the boxing match; while Torajiro Saito, a*

*prolific director of comedy shorts, made Chaplin, Why Do You Cry? (Chappurin yo naze naku ka), about a Japanese sandwich-man who dresses like Chaplin's Little Tramp, in 1932. In the same year, Chaplin made his first visit to Japan, and narrowly escaped death when his host, Japanese Prime Minister Tsuyoshi Inukai, was assassinated while the comedian attended a sumo match in the company of Inukai's son.*

#### **Akira Iwasaki**

**SANBIKI NO KOGUMA-SAN** [I tre orsetti / Three Little Bears] (Fujin no Tomo-sha, JP 1931)

*Regia/dir., anim:* Akira Iwasaki; 35mm, 828 ft., 12' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

*Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / Japanese intertitles, with English subtitles.*

Questo divertente cortometraggio animato, che nelle parole di Akira Tochigi “celebra la giocosità degli *enfants terribles* à la Jean Vigo” si basa su una storia di Kazuko Murayama, moglie dell’artista d’avanguardia e commediografo Tomoyoshi Murayama. Murayama era un noto uomo di sinistra, che ideò versioni di *Robin Hood* e di *Don Chisciotte* imbevute di filosofia marxista. Le sue idee di sinistra erano condivise dal regista (non accreditato) del film, Akira Iwasaki (1903-81), che, durante i tardi anni '20 e i primi anni '30, fu uno dei primi esponenti della “Lega del cinema proletario giapponese” (Prokino), un’organizzazione che promosse la realizzazione di cinegiornali e documentari, oltre ad alcuni film di fiction e d’animazione, e che fu infine soppressa alla promulgazione della famigerata “legge per la tutela della pace”. Lo stesso Iwasaki, che era anche un noto critico cinematografico, sarà arrestato nel 1940 per la sua opposizione alla legge sul cinema del 1939, che consolidava di fatto il controllo di stato sulla produzione dei film.

*This amusing animation, which in Akira Tochigi's words “celebrates the playfulness of enfants terribles à la Jean Vigo”, is based on a story by Kazuko Murayama, the wife of the avant-garde artist and playwright Tomoyoshi Murayama. Murayama was a noted left-winger, who devised versions of Robin Hood and Don Quixote informed by Marxist philosophy. His left-wing sentiments were shared by the uncredited director of this animation, Akira Iwasaki (1903-81), who, during the late 1920s and early 1930s was one of the leading members of the Proletarian Film League of Japan (Prokino), an organization responsible for newsreels and documentaries, along with some fiction and animated films, that was finally suppressed under the terms of the notorious Peace Preservation Law. Iwasaki himself, who was also a noted film critic, would go on to be arrested in 1940 for his opposition to the 1939 Film Law, which cemented state control over the industry.*

#### **Omaggio a / Tribute to Yasuji Murata**

Yasuji Murata (1896-1966) è stato uno dei più brillanti animatori giapponesi dell’era del muto. Il suo lavoro, basato in massima parte sulle sceneggiature di Chuzo Aochi, attinse dal vasto repertorio delle fiabe tradizionali occidentali e giapponesi, ma affrontò anche temi

come lo sport. Inizialmente lavorò per la Yokohama Sinema Shokai (Compagnia Cinematografica Yokohama), dove ebbe l’incarico di scrivere le didascalie, funzione che esercitò sia per i film didattici che per i cartoons importati dall’America. Questi ultimi, in particolare le produzioni dei Bray Studios, divennero i suoi modelli di riferimento, insieme con i cartoni giapponesi diretti da Sanae Yamamoto (si veda sopra). Il film del suo debutto, del 1927, era un remake del primo lavoro dello stesso Seitaro Kitayama, *Saru kani gassen* (La sfida tra la scimmia e il granchio), e il suo lavoro successivo fu *Dobutsu Orinpikku taikai* (Animali olimpici) del 1928, ispirato ai giochi olimpici di Amsterdam che si svolsero nello stesso anno. Si specializzò nella tecnica del cut-out, e in *Tsuki no miya no ojasama* (La regina del palazzo lunare), del 1934, fornì la prova della grande maestria acquisita in quel tipo di animazione.

Murata fu anche un abile innovatore tecnico, collaborando all’invenzione di un banco di animazione a motore che permetteva di aumentare la velocità delle riprese e di correggere sbalzi di velocità nell’esposizione. Murata lasciò la Yokohama Sinema Shokai nel 1937, ma continuò a realizzare film didattici e pubblicitari. La sua carriera di cineasta si protrasse fino agli anni '60.

*Yasuji Murata (1896-1966) was one of the most distinguished Japanese animators of the silent era. His work, based mainly on scripts by Chuzo Aochi, drew on both Western and Japanese folk-tales, but also tackled themes such as sport. He worked initially for Yokohama Sinema Shokai (the Yokohama Cinema Company), where he was given the task of creating intertitles, a function he performed both for educational films and for imported American animations. The latter, in particular those produced by Bray Studios, became one of his models, along with the Japanese cartoons directed by Sanae Yamamoto (see above). His debut, in 1927, was a remake of Seitaro Kitayama's own debut, Monkey Crab Battle, and he went on to make Animal Olympics (Dobutsu Orinpikku taikai) in 1928, inspired by the Amsterdam Games that took place that year. He specialized in cut-out animation, and The Queen of the Moon Palace (Tsuki no miya no ojasama, 1934) demonstrated his mastery of that technique.*

*In addition, Murata was a technical innovator, collaborating on the invention of a motor-driven shooting table for animation which permitted increases in shooting speeds and adjustments to uneven exposure speeds. Murata left Yokohama Sinema in 1937, but continued to work thereafter on educational and promotional films. His career in filmmaking stretched into the 1960s.*

**KOBUTORI** [Il bozzo rimosso / His Snatched-Off Lump] (Yokohama Sinema Shokai, JP 1929)

*Regia/dir., anim:* Yasuji Murata; 35mm, 938 ft., 14' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

*Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / Japanese intertitles, with English subtitles.*

Questo divertente e a tratti poetico racconto morale è probabilmente uno dei migliori tra i film d’animazione giapponesi muti ancora esistenti.

Il soggetto proviene da una leggenda popolare: un vecchio danza con un *tengu* (uno spirito maligno con le sembianze di uccello) nella speranza di veder sparire una protuberanza che gli cresce in faccia. Jasper Sharp loda del film “la linea elegante e intricata del disegno” e davvero l’ambientazione è mirabilmente creata: le realistiche immagini di pioggia battente, le nubi che si allontanano e l’effetto del chiaro di luna hanno un tocco della grazia atmosferica che saprà infondere Hayao Miyazaki nelle sue descrizioni della natura.

*This funny and at times poetic morality tale is arguably one of the finest surviving Japanese silent animated films. Its subject is drawn from legend: an old man dances with the tengu (bird-like goblins) in the hope of having a lump removed from his face. Jasper Sharp has praised the film’s “fine, intricate line drawings”, and indeed, the film’s creation of milieu is admirable: the imagery of pouring rain, parting clouds and moonlight has a touch of the atmospheric loveliness that Hayao Miyazaki was to bring to his depictions of nature.*

**FUTATSU NO SEKAI** [Due mondi / Two Worlds] (Yokohama Sinema Shokai, JP 1929)

*Regia/dir., anim:* Yasuji Murata; 35mm, 988 ft., 15' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Le favole di Esopo con animali come protagonisti e brevi, mordaci testi che veicolano un chiaro messaggio morale, costituiscono un materiale ideale per i cortometraggi d’animazione. Negli Stati Uniti, le *Aesop’s Fables* di Paul Terry coprono sia gli anni Venti sia i primi anni del sonoro, essendo la serie durata dal 1921 al 1933. Anche gli animatori giapponesi attinsero alle sardoniche storie dello scrittore greco che, grazie ai missionari portoghesi, era conosciuto in questo paese fin dal XVI secolo. Nel 1924, Sanae Yamamoto, il regista di *Ubasuteyama*, aveva realizzato una versione della favola della lepre e della tartaruga intitolata *Kyoiku otogi manga: Usagi to kame*. *Futatsu no sekai* è la versione di un’altra tra le più famose favole di Esopo, *La cicala e la formica*, che vede antagoniste l’industriosa formica e la cicala oziosa e si conclude con la massima: “Chi canta d’estate piangerà in inverno”. Questa favola, o meglio la rilettura che ne fece il favolista francese La Fontaine, fu materia per animazioni di George Méliès, Ladislav Starewitch e Lotte Reiniger.

*Aesop’s fables, with their animal characters and brief, pointed narratives conveying clear moral messages, constitute ideal material for animated shorts. In the United States, Paul Terry’s Aesop’s Fables straddled the silent and early sound eras, running from 1921 to 1933. Japanese animators too seized on the Greek writer’s sardonic stories, which had been known in Japan since the late 16th century, when they were introduced to the country by Portuguese missionaries. Sanae Yamamoto, the director of Ubasuteyama, had realized a version of the story of the Tortoise and the Hare entitled Kyoiku otogi manga: Usagi to kame in 1924. Two Worlds is a version of another of Aesop’s best-known fables, The Ant and the Grasshopper, contrasting the*

*industrious ant with the idle grasshopper, and concluding that “He who sings in summer will cry in winter”. This tale, or its retelling by the French fabulist La Fontaine, also formed the basis for animations by George Méliès, Ladislav Starewitch, and Lotte Reiniger.*

**OIRA NO YAKYU** [La nostra partita di baseball / Our Baseball Game] (Yokohama Sinema Shokai, JP 1930)

*Regia/dir., anim:* Yasuji Murata; 35mm, 900 ft., 13' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Il baseball è uno dei molti elementi della cultura occidentale importati in Giappone nel periodo del rinnovamento Meiji (1868-1912): la formazione della prima squadra locale di baseball risale infatti al 1878. Negli anni '30, questo gioco aveva raggiunto una grande popolarità, tanto da ambire a diventare lo sport nazionale del Giappone. Il film descrive una partita di baseball tra una squadra di tassi e una di conigli che si conclude disastrosamente. Fu distribuito in un pacchetto di altri film della Athena Film Library dalla Yokohama Cinema Company, nell’ambito di un programma didattico itinerante su scala nazionale. *Baseball was one of the many aspects of Western culture imported to Japan in the modernizing Meiji Period (1868-1912), with the country’s first baseball team being established in 1878. By the 1930s the game had achieved widespread popularity, staking a claim to become Japan’s national sport. This film depicts a baseball game between a team of badgers and a team of rabbits, which ends in disaster. It was distributed as part of the Yokohama Cinema Company’s Athena Film Library, which consisted of films intended as part of a touring national education film programme.*

## Prog. 2

**Noburo Ofuji & Shigeji Ogino**

### Omaggio a / *Tribute to Noburo Ofuji*

Noburo Ofuji (Shinshichiro Ofuji, 1900-1962) nacque a Tokio, nel distretto di Asakusa, settimo di otto fratelli. Alla morte della madre, nel 1907, fu allevato da una sorella maggiore. Iniziò a lavorare nel cinema a 18 anni, diventando il pupillo del pioniere dell’animazione Junichi Kouchi presso la Sumikazu Eiga, e realizzò i suoi primi film verso la metà degli anni '20. Nel 1925 fondò un proprio studio, lo Jiyu Eiga Kenkyujo (L’istituto del cinema libero), dove diresse *Baguda-jo no tozoku* (I ladri del castello di Bagdad, 1926; presentato a Pordenone nel 2005) un omaggio al “vehicle” di Douglas Fairbanks del 1924, *The Thief of Bagdad* (Il ladro di Bagdad). Il film, che all’epoca della sua prima distribuzione pare fosse di 3 rulli (ma le copie di proiezione sopravvissute durano solo 14 minuti), contribuì a lanciare la carriera del regista.

Jasper Sharp osserva che “Ofuji si ricorda soprattutto per l’uso particolare e altamente creativo della tecnica del cut-out ... per cui

preferiva adoperare il *chiyogami*, una carta colorata con motivi incisi a rilievo da una matrice di legno”. La perizia di Ofuji nell’impiego di questa tecnica venne ufficializzata nel 1927, quando il regista ribattezzò il proprio studio Chiyogami Eiga-sha (Compagnia cinematografica Chiyogami). Egli comunque lavorò altrettanto creativamente con le *silhouettes* e i rodovetri; e fu una figura seminale nel far accreditare il cartone animato giapponese come una forma d’arte. Nelle parole di Giannalberto Bendazzi, Ofuji “artista severo ... non credette nell’animazione come arte comica: puntò a un cinema drammatico, per adulti, e non fu alieno dal trattare temi erotici”.

In aggiunta, Ofuji fu anche un pioniere del sonoro; nel suo film di *silhouettes* *Kujira* (La balena, 1927), cercò di sincronizzare le immagini con una selezione di brani dal *Guglielmo Tell* di Rossini registrata su disco, mentre in *Kuronyago* (Il miagolio del gatto nero, 1929) introdusse per la prima volta il sistema nipponico di sonorizzazione su disco Eastphone. Egli continuò a lavorare con profitto nell’era del sonoro e fu tra i primi animatori giapponesi a raggiungere la notorietà internazionale con i suoi *Kujira* (La balena, 1952) e *Yureisen* (La nave fantasma, 1956) che furono premiati, rispettivamente, a Cannes e a Venezia. Nel 1962, dopo la sua morte, venne istituito il premio Noburo Ofuji riservato alle migliori opere di animazione.

*Noburo Ofuji (1900-1961), born in Tokyo’s Asakusa District as Shinshichiro Ofuji, was the seventh of eight children. His mother died in 1907 and he was raised by an elder sister. He entered the film industry at the age of 18, becoming a pupil of pioneering animator Junichi Kouchi at Sumikazu Eiga, and began to make his own films in the mid-1920s. In 1925, he established his own studio, the Free Cinema Institute (Jiyu Eiga Kenkyujo), where he made Burglars of “Baghdad” Castle (Baguda-jo no tozoku, 1926, screened at Pordenone in 2005) in homage to the Douglas Fairbanks vehicle, The Thief of Bagdad (1924). This film, which apparently ran for 3 reels on its first release (though surviving viewing copies are only 14 minutes long), earned a commercial release and helped to boost its director’s career. Jasper Sharp comments that “Ofuji is best remembered for his idiosyncratic and highly creative use of the cut-out technique[...]. His favoured choice of medium for his cut-out work was chiyogami, a coloured paper with woodblock-printed patterns.” Ofuji’s facility with this technique was recognized in 1927 when he renamed his studio the Chiyogami Film Company (Chiyogami Eiga-sha). However, he also worked creatively with silhouette and cel animation. Ofuji was a seminal figure in establishing the animated cartoon as an art form in Japan. In Giannalberto Bendazzi’s words, he “refused to consider animation as a comic art form: he conceived of a dramatic form of cinema, for adults, and did not eschew erotic themes.”*

*In addition, Ofuji made pioneering use of sound; in the silhouette animation Whale (Kujira, 1927), he sought to synchronize the image with a recording of music from Rossini’s William Tell, played on record, while Black Cat’s Meeow (Kuronyago, 1929) was the first film to make use of the Japanese sound-on-disc system Eastphone. Ofuji continued to work well into the sound era, and became one of the*

*first Japanese animators to gain international acclaim, with his films Whale (Kujira, 1952) and The Ghost Ship (Yureisen, 1956) winning prizes at Cannes and Venice respectively. After his death, in 1962, the Noburo Ofuji Prize recognizing distinction in animated film was established in his memory.*

**KEMURIGUSA MONOGATARI** [Una storia di sigarette / A Story of Tobacco] (Tokyo Jiyu Eiga-sha, JP 1924)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 280 ft., 3' (24 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

*Didascalie* in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Prima in ordine di tempo tra le produzioni di Ofuji che sono sopravvissute, questa esplorazione sulla “misteriosa connessione tra una donna e una sigaretta” (Akira Tochigi) mescola materiale live e animazione di ritagli. Non è ancora chiaro se sia stato un test sperimentale compiuto, o se invece sia il frammento superstite di un film più lungo andato perduto. / *Ofuji’s earliest extant film blends live footage and cut-out animation as it explores “the mysterious connection between a woman and a cigarette” (Akira Tochigi). It is not clear as to whether this was a test film, or whether it is a surviving fragment of a longer lost film.*

**KIRIGAMI ZAIKU: SAIYUKI SONGOKU MONOGATARI** [La storia del Re Scimmia / The Story of the Monkey King] (Jiyu Eiga Kenkyujo, JP 1926)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 478 ft., 8' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

*Didascalie* in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Il re delle scimmie Songoku, o Sun Wukong nel cinese originale, è uno dei protagonisti di *Viaggio in Occidente* (*Xiyouji*, o *Saiyuki* in giapponese), il romanzo della dinastia Ming considerato uno dei quattro capolavori in prosa della letteratura classica cinese. In rivolta contro il Cielo, Sun Wukong diventa discepolo di un monaco buddista, Xuanzang, che durante l’era Tang ha viaggiato nelle “regioni occidentali” (Asia Centrale e India) alla ricerca di scritture buddiste. Il film è una versione *chiyogami* del perennemente popolare racconto del Re Scimmia. / *The Monkey King Songoku, or Sun Wukong in the original Chinese, is one of the protagonists of the Ming-dynasty novel Journey to the West (Xiyouji, or Saiyuki in Japanese), considered one of the four masterpieces of classical Chinese prose literature. Having rebelled against heaven, Sun Wukong eventually becomes a disciple of a Buddhist monk, Xuanzang, who travelled to the “Western Regions” (Central Asia and India) during the Tang era in quest of Buddhist scriptures. This is a chiyogami retelling of the Monkey King’s perennially popular story.*

**MIKANBUNE** [Un bastimento di arance / A Ship of Oranges] (Ofuji Noburo Productions, JP 1927)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 386 ft., 6' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

*Mikanbune* racconta la storia di un mercante del periodo Edo, Bunzaemon Kinokuniya (1669-1734), che esercitò vari commerci, in primis quello degli agrumi. Il film racconta di come portò i mandarini (*mikan*) dall'isola sud-occidentale di Kyushu alla capitale Edo. / *This film recounts the story of an Edo-period merchant, Bunzaemon Kinokuniya (1669-1734), who traded in citrus fruits, among other commodities. The film shows how he brought mandarin oranges (mikan) from the southwestern island of Kyushu to the capital city of Edo.*

**KOGANE NO HANA** [Il fiore d'oro / The Golden Flower] (Chiyogami Eiga-sha, JP 1929)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 1003 ft., 17' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Il film, incompleto, narra la storia di Dangobei, che tornando al suo villaggio da una festa locale viene catturato da un gigantesco serpente. Lo scaltro Dangobei riesce a superare il mostro in astuzia e ad ucciderlo, trionfando anche sul suo fantasma quando il serpente si ripresenta per una vendetta postuma, ed infine riceve anche una ricca ricompensa.

Pur se la copia sopravvissuta – restaurata da una copia Pathé Baby a 9,5mm – è monocroma, si suppone che all'origine Ofuji avesse provato a utilizzare pellicola a colori. La versione a colori non risulta comunque essere mai proiettata in pubblico.

*This incomplete film tells the story of how a villager named Dangobei is caught by a giant snake on his way home from a local festival. He outwits and defeats the monster, even managing to triumph over the ghost of the snake when it returns for a posthumous revenge, and ends up wealthy as a result.*

*Although the extant print, restored from a 9.5mm Pathé Baby print, is monochrome, it is thought that Ofuji originally made it as an early experiment with colour stock. The colour version appears never to have been screened publicly, however.*

**KURONYAGO** [Il miao miao del gatto nero / Black Cat's Meeow] (Chiyogami Eiga-sha, JP 1929)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 268 ft., 3' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Restaurato digitalmente da una copia Pathé Baby 9,5 e da un disco SP, il film è un esemplare dei cosiddetti “record talkie”, che furono un pionieristico tentativo di sincronizzazione del suono nell'animazione giapponese. Il sistema sonoro su dischi dei “record talkie”, noto anche come Eastphone, fu usato solo per un breve periodo nelle copie a 35mm destinate alla distribuzione nelle sale, ma durò più a lungo nelle

versioni per uso domestico a 9,5 e 16mm. Benché un disco SP fosse a 78 giri, si rese necessario riprodurlo a 80 giri al minuto per poterlo sincronizzare con il film. Questo esempio di “record talkie” mostra due gatti, uno nero e uno tigrato, che ballano a tempo di musica su una base jazz. La colonna sonora include anche le strofe di una popolare canzone per bambini con giochi verbali in giapponese privi di senso compiuto.

*Digitally restored from a 9.5mm Pathé Baby print and an SP record, this so-called “Record Talkie” film was a pioneering attempt at synchronized sound in Japanese animation. The “Record Talkie” sound-on-disc system, also known as Eastphone, was used only very briefly with 35mm prints designed for theatrical release, but endured longer in the case of home exhibition on 9.5 and 16mm. Although an SP record was a 78rpm record, it was necessary to play it back at 80rpm in order to achieve synchronization with the film. This example of a “Record Talkie” shows two cats, a black cat and a tabby, dancing in time to a jazz score. The soundtrack features the lyrics of a popular song for children with a number of nonsensical Japanese verbal puns.*

**MURAMATSURI** [Festa di paese / Village Festival] (Chiyogami Eiga-sha, JP 1930)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 238 ft., 2' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Altro esempio di “record talkie”, questo film d'animazione *chiyogami*, restaurato digitalmente da una copia a 16mm e da un disco SP, “ricrea l'atmosfera vivace di una festa di paese” (Akira Tochigi). La canzone per bambini dell'accompagnamento musicale era molto popolare per essere apparsa in un libro di testo scolastico a diffusione nazionale: qui le sue parole compaiono sullo schermo nella calligrafia *hiragana*, con una palla rimbalzante e le maschere della festa che si alternano per mantenere il ritmo. / *Another “Record Talkie” film, this chiyogami animation, digitally restored from a 16mm print and an SP record, “recreates the lively atmosphere of a village festival” (Akira Tochigi). The accompanying children's song had featured in a national school textbook, becoming familiar to many as a result, and its lyrics appear in Japanese hiragana script onscreen, with a bouncing ball and festival masks taking turns to keep the pace.*

**KOKKA: KIMIGAYO** [L'inno nazionale / National Anthem] (Chiyogami Eiga-sha, JP 1931)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 297 ft., 3' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

In questa breve animazione di silhouettes, vengono narrate le origini leggendarie del Giappone con l'accompagnamento musicale dell'inno nazionale, “Kimigayo”. A quanto pare, il film veniva spesso proiettato in occasione di proiezioni didattiche, a conferma del crescente nazionalismo del Paese durante i primi anni '30. / *In this brief silhouette animation, the legendary beginnings of Japan are told to the musical*

accompaniment of the national anthem, “Kimigayo”. This film was apparently often used to open educational film screenings, a fact which surely testifies to the growing nationalism of the country during the early 1930s.

**HARU NO UTA** [Canzone di primavera / Spring Song] (Chiyogami Eiga-sha, JP 1931)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 201 ft., 3' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

I boccioli di ciliegio (*sakura*), che durante i mesi primaverili fioriscono dal sud al nord dell'arcipelago giapponese, rimangono il più potente simbolo nazionale del Paese. In quest'onirica descrizione del ciliegio in piena fioritura, i petali che cadono sono rappresentati da disegni su *chiyogami* ritagliati che poi si trasformano nelle figure danzanti di un bambino e di una bambina. Il film, le cui immagini includono anche le parole nella calligrafia *kana* e le note musicali della “canzone di primavera” del titolo – un'altra canzone per bambini –, era in origine un “record talkie”, ma per questo restauro non è stato possibile disporre del disco SP con la colonna sonora sincronizzata. La presente copia è stata ricavata da un Pathé Baby a 9,5 imbibito in fucsia.

*The cherry blossom (sakura), which spreads northwards across the Japanese archipelago over the springtime months, remains Japan's most potent national symbol. In this dreamlike depiction of the cherry in full bloom, falling petals are represented by cut-out chiyogami designs, which are subsequently transformed into the figures of a boy and girl dancing. This film, which also includes among its imagery the lyrics in kana script and the musical notes of the “spring song” of the title – another's children's song – was originally a “Record Talkie”, although the SP record containing the synchronized soundtrack was not available for this restoration. This viewing copy was restored from a 9.5mm Pathé Baby print tinted in magenta.*

**KOKORO NO CHIKARA** [La potenza del cuore / Power of the Heart] (Ministry of Education, JP 1931)

*Regia/dir., anim:* Noburo Ofuji; 35mm, 1051 ft., 18' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Questo breve film su *chiyogami* narra la storia di Dangobei, un codardo che riceve il dono della forza da un dio e riesce a sconfiggere un mostro. Film didattico, ideato per diffondere il messaggio che anche un codardo può diventare un uomo coraggioso, riprendeva il tema già sviluppato da Harold Lloyd nella sua commedia del 1922 *Grandma's Boy* (Il talismano della nonna; 1922). / *This short chiyogami film tells the story of Dangobei, a coward who receives the gift of strength from a god and defeats a monster. This educational film was intended to teach the message that even a coward can become brave. It was based on comedian Harold Lloyd's similarly themed film Grandma's Boy (1922).*

**Shigeji Ogino (1899-1991)**

“L'animazione ritmica, astratta di Ogino ha riscritto la storia del cinema sperimentale e d'animazione giapponese”, ha detto Sylvia Chong. Capofila dei cineasti amatoriali, lavorando nei formati a 8mm, 9,5mm e 16mm, Ogino ha realizzato, tra il 1929 e il 1976, oltre 400 film. Grande innovatore, fu anche il pioniere delle riprese a colori, usando i procedimenti Kodachrome e Satura Colour Film. “*Ogino's rhythmic, abstract animation has re-written the history of experimental and animated filmmaking in Japan,*” claims Sylvia Chong. *A leading amateur filmmaker, working in 8mm, 9.5mm, and 16mm formats, he produced over 400 films between 1929 and 1976. Among his other achievements, he was a pioneer of colour filmmaking, using the Kodachrome and Sakura Colour Film processes.*

**FELIX NO MEITANTEI** [Il detective Felix nei guai / Detective Felix in Trouble] (JP 1932)

*Regia/dir., anim., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 680 ft., 9' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Nei primi anni '30, l'influenza dei film d'animazione importati dagli Stati Uniti contribuì a trasformare e modernizzare lo stile dell'animazione giapponese. La serie più popolare fu probabilmente quella di Otto Messmer con il gatto Felix, che fa la sua apparizione in questo divertente film di pupazzi nel ruolo di un detective, ingaggiato da una ragazza, Hanako, perché le ritrovi le scarpe rubate. Come scenografe per le azioni dei suoi pupazzi animali, Ogino usò dei set in miniatura, il cui décor mischiava elementi orientali con l'espressionismo.

*The influence of animation from the United States helped to transform and modernize the style of Japanese animation in the early 1930s, when numerous American cartoons were screened in Japan. Among the most popular was Otto Messmer's Felix the Cat, who features in this light-hearted puppet film in the role of a detective, enlisted by a girl, Hanako, to search for her stolen shoes. Ogino used miniature sets, decorated both in Asian and in expressionistic fashion, as a backdrop for the actions of his animal puppets.*

**? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI** [? – Triangoli ritmici – Carte battagliere / ? - Rhythmic Triangles - Fighting Cards] (JP, 1932)

*Regia/dir., anim., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 269 ft., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il film, che è uno dei primi esempi dell'animazione astratta di Ogino, è composto da una sequenza di immagini che si muovono ritmicamente. Un punto interrogativo (in giapponese: *hatena*) dà il “la” alla sequenza, seguito da una marcia di passi (una didascalia annuncia: “La via Owari vista da sottoterra”) da triangoli e da simboli delle carte da gioco. *A relatively early example of Ogino's style of abstract animation, this film depicts a sequence of images moving in rhythm. A question*

mark (Japanese: hatena) starts things off, to be followed by footsteps ("Owari Street viewed from below the ground", an intertitle announces), triangles, and symbols from playing cards.

**HYAKUNENGO NO ARUHI** [Un giorno dopo cento anni / A Day after a Hundred Years] (JP, 1933)

*Regia/dir., anim., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 655 ft., 11' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

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

Definito da Akira Tochigi come "un film d'animazione esistenzialista di fantascienza", quest'opera profetica ha per interprete lo stesso cineasta. Il protagonista rimane ucciso in una guerra mondiale del 1942 – un decennio dopo la realizzazione del film! – ma un suo discendente resuscita il suo fantasma nel 2032, in un Giappone in cui Tokio è stata ribattezzata "Città Centrale". L'affinità visiva della capitale del futuro con il milieu urbano descritto da Fritz Lang in *Metropolis* (1927) è un'altra profezia piuttosto accurata! Questo straordinario film si conclude con un'infuata spedizione su Marte del protagonista. *Described by Akira Tochigi as an "existential sci-fi animation", this prophetic film features the filmmaker himself as the protagonist. He is killed in a world war in 1942, a decade after the film was made, but a descendant of his restores his spirit to life in 2032, in a Japan where Tokyo has been renamed "Central City". The future capital's visual resemblance to the urban milieu depicted by Fritz Lang in Metropolis (1927) is arguably another fairly accurate prophecy! This remarkable film concludes by sending its protagonist on an ill-fated trip to Mars.*

**RHYTHM** (JP, 1935)

*Regia/dir., anim., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 149 ft., 2' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

**PROPAGATE** (JP, 1935)

*Regia/dir., anim., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 256 ft., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

**AN EXPRESSION** (JP, 1935)

*Regia/dir., anim., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 385 ft., 3' (30 fps), *col.; fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Questi tre film astratti, presentati in copie gonfiate a 35mm dai 9,5mm originali, sono esemplari dello stile sperimentale di Ogino: esercizi di cinema puro non dissimili da quelli di Oskar Fischinger, il cui *Komposition in Blau* (Composizione in blu) fu realizzato nello stesso anno. *Rhythm* è composto solo da arabeschi di linee che si muovono ritmicamente. In *Propagate*, il tema della crescita del seme di una pianta è solo un pretesto per l'immaginario astratto di Ogino, qui forse ispirato dai manifesti d'arte dell'avanguardia contemporanea.

*An Expression* descrive delle forme geometriche in movimento, e fu girato a colori, collaudando un procedimento additivo in bicromia con uso di filtri rossi e verdi su imitazione del Kinemacolor messo a punto nel 1906 dal pioniere inglese George Albert Smith. Al film fu applicata anche una colorazione a mano in rosso e verde, e la copia veniva proiettata a 32 fotogrammi al secondo, il doppio della normale velocità di proiezione a 16fps della copia originale Pathé Baby, per ottenere effetti visivi migliori. (Un analogo esperimento verrà tentato a Pordenone qualora il meccanismo di variazione della velocità del proiettore del teatro lo consenta). I tre film furono premiati in occasione della prima competizione internazionale di cinema a passo ridotto che si tenne a Budapest nel 1935.

*These three abstract films, screening in prints blown up from 9.5mm originals, typify Ogino's experimental style. They are exercises in pure cinema not unlike the films of Oskar Fischinger, whose Composition in Blue (Komposition in Blau) was made in the same year. Rhythm simply depicts patterns of lines in rhythmic motion. Propagate uses the theme of the growth of plant seeds as a peg on which to hang Ogino's abstract imagery, and may have been inspired by contemporary avant-garde poster art. An Expression depicts the motion of geometric forms, and was shot in colour using a two-colour additive process which employed red and green filters in imitation of the Kinemacolor process devised by British pioneer George Albert Smith in 1906. Hand-painting in red and green was also used, and the print was projected at 32 frames per second, twice the regular 16fps projection speed of the original Pathé Baby print, to achieve the best visual effect. (An approximation of 30 fps will be attempted at the Pordenone screening if the theatre projector's variable speed mechanism permits.) The three films won prizes at the First International Competition of Small-Gauge Films in Budapest in 1935.*

**SHIKISAI MANGA NO DEKIRU MADE** [Come si fa un film animato a colori / Until the Colour Animation Is Made] (JP, 1937)

*Regia/dir., prod:* Shigeji Ogino; 35mm, 302 ft., 5' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese, con sottotitoli in inglese / *Japanese intertitles, with English subtitles.*

Restaurato dalla copia positiva originale a 16mm, questo documentario muto segue la lavorazione della prima animazione Kodacolor di Noburo Ofuji, *Katsura hime* (La principessa con la parrucca, 1937). Ofuji e Ogino avevano stretto legami di amicizia nel milieu dell'avanguardia cinematografica dei tardi anni '20. *Restored from the original 16mm reversal print, this silent documentary follows the making of Noburo Ofuji's first Kodacolor animation, The Wiggled Princess (Katsura hime, 1937). Ofuji and Ogino had been associates in the milieu of avant-garde filmmaking in the late 1920s.*

Schede di / *All film notes by* ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM.

# Disney's Laugh-O-grams

Prima di Topolino, prima dei baffi alla Douglas Fairbanks e persino prima delle *Alice Comedies*, riportate alla luce dalle Giornate nel 1992, vennero i *Laugh-O-grams* di Walt Disney. Si tratta dei primi film animati di Disney, iniziati nel 1920 come secondo lavoro quando Walt era ancora impegnato come cartellonista presso uno studio pubblicitario di Kansas City: cartoni animati che egli realizzò da solo o con l'aiuto di qualche amico. Grazie alla recente scoperta di due *Laugh-O-grams* ritenuti perduti e – fatto ancor più notevole – alla scoperta di un terzo *Laugh-O-gram* di cui finora era ignota l'esistenza, siamo adesso in grado di analizzare la breve ma significativa carriera percorsa da Disney nel cinema di animazione a Kansas City. Il programma presentato oggi si può considerare il prequel della retrospettiva organizzata dalle Giornate nel 1992, che sostanzialmente passava in rassegna l'opera di Disney nel cinema muto, dalla scoperta di Virginia Davis quale prima Alice fino alla creazione di Topolino nel 1928. Nella retrospettiva di quest'anno, Walt ci mostra i risultati cui poteva giungere disegnando cartoni animati con gli amici, nel garage dei genitori o in una spoglia soffitta.

Per prima cosa Disney persuase Frank Newman, il principale gestore di sale cinematografiche di Kansas City, a inserire brevi sequenze di animazione nelle serie di cinegiornali settimanali che Newman produceva per la sua catena di tre sale. Intitolati, con molto tatto, "Newman's Laugh-O-grams," i filmati di Disney intrecciavano la pubblicità a spunti umoristici di immediato interesse locale. Di questi intermezzi è sopravvissuto solo l'episodio pilota, un rullo campione di due minuti e mezzo da cui emerge la struttura dei *Laugh-O-grams*: la mano di un disegnatore lampo traccia con disinvolta eleganza disegni satirici, che acquistano vita nella scena animata finale. L'ultima sequenza del brano pilota si presenta come un commento sui titoli di giornale che denunciavano la corruzione della polizia locale, e ha valore particolare in quanto l'animazione è opera del solo Disney; si tratta di una delle poche scene sopravvissute che siano completamente opera sua.

I *Laugh-O-grams* ebbero successo e fruttarono a Walt l'incarico di produrre, per le sale di Newman, intermezzi animati e diapositive per annunciare gli spettacoli in programmazione. Spronato dal successo, il diciannovenne Disney decise di cimentarsi in un progetto più ambizioso: la realizzazione di favole animate. Influenzato dalla parodia delle favole di Esopo ideata dall'animatore newyorkese Paul Terry – che era comparsa sugli schermi nel giugno 1920 – pensò di proporre, con i suoi cartoni animati, una parodia delle favole classiche che le modernizzasse intrecciandole e contrapponendole ad avvenimenti contemporanei. Con l'aiuto di uno studente liceale, Rudy Ising, che più tardi sarebbe divenuto uno dei cofondatori degli studi di animazione di Warner Brothers e MGM, nonché di altri aspiranti animatori, Walt lavorò per sei mesi alla realizzazione della sua prima favola a cartoni animati.

Il risultato fu *Little Red Riding Hood*, un *pastiche* tipico dell'epoca del jazz in cui compaiono un lupo in abito di città che guida un'automobile magica, una nonna che se n'è andata al cinema e un eroe che salva la sua bella da un aereo che vola sbattendo le ali. Siamo palesemente di fronte all'opera di un principiante: semplici schizzi di personaggi posti dinanzi a sfondi ridotti al minimo, un'animazione derivata dalla tecnica a ritaglio che Disney andava apprendendo dal classico manuale di animazione di Edwin Lutz, dalle *Aesop's Fables* di Paul Terry e dai cartoon di *Krazy Kat* di John Bray (che Walt e i suoi amici prelevavano a scrocco da un locale distributore di pellicole). Agli inizi Disney lavorava nel proprio garage, e anche l'attrezzatura era improvvisata: la cinepresa Universal era montata su un cavalletto costruito con qualche asse.

A Kansas City Walt realizzò altri sei *Laugh-O-grams* che ci sono tutti pervenuti, grazie alle tenaci e straordinarie ricerche di collezionisti e storici dell'animazione che hanno collaborato con i Walt Disney Archives, il Museum of Modern Art e la Library of Congress. Semplici e ingenui, testimoniano però di un'evoluzione davvero notevole.

Emergono con particolare chiarezza i rapidi progressi che Disney e lo stuolo sempre più folto dei suoi collaboratori compiono da un cartoon all'altro, nel giro di poco più di un anno. In *The Four Musicians of Bremen*, realizzato subito dopo *Little Red Riding Hood*, Disney non si accontenta più di schizzare una trama semplice e disadorna ma inizia a ideare gag ingegnose, come le frenetiche note musicali che attirano fuori dall'acqua i pesci appassionati di jazz; poi le sviluppa e le arricchisce, passando dall'una all'altra con fluida scioltezza. Walt si cimenta anche con l'arte di spremere le gag fino in fondo – in quanti modi si può schivare una palla di cannone? – e perfeziona ritmi e tempi comici. Ha anche imparato a usare i lucidi (*Little Red Riding Hood* è il primo e l'ultimo cartoon di cui effettua l'animazione direttamente su carta, e anche per questo impiega sei mesi per completarlo), e tale risparmio di lavoro gli consente di concentrarsi con più meditata cura sugli sfondi e sulla trama. Grazie all'aiuto di un nuovo e più ampio gruppo di animatori Disney innalza i *Laugh-O-grams* a nuovi livelli di ricchezza pittorica con *Jack and the Beanstalk*: un gioiello riscoperto che verrà presentato alle Giornate in prima internazionale. In *Goldie Locks and the Three Bears* Walt rivolge l'attenzione alla comicità degli eventi atmosferici, e dà subito il tono con un'alba pastorale; ci presenta poi quello che è probabilmente il primo dei suoi infiniti diabolici marchingegni alla Rube Goldberg: in questo caso, un incrocio tra orologio a cucù e cucina economica che serve per accelerare la produzione di frittelle.

È impossibile guardare questi cartoni animati senza scorgervi l'ombra e la prefigurazione delle future acquisizioni artistiche. La tempesta in mare di *Jack the Giant Killer* è un primo e un po' grezzo abbozzo delle eleganti tempeste marine che costellano alcune *Silly Symphonies* come *Father Noah's Ark* e *Music Land*, per culminare in *Little Toot*. Anche la lunga stirpe di animali comici e spaventosi, con denti acuminati e occhi dal sinistro bagliore, che ci guardano sogghignando prima di gettarsi sui

nostri eroi, ha qui i suoi progenitori. Ma soprattutto, il talento di Disney per la musica e il ritmo balza evidente sin dal primo squillo del corno postale della mamma in *Little Red Riding Hood*. I *Laugh-O-grams* sono film muti nati per lo swing. Sin dall'inizio, Walt concepisce i propri cartoni animati come una nuova forma di jazz visivo, traboccante di danze e concerti burleschi; molte di queste opere sono in pratica musical muti, che anticipano i ritmi sincopati cari a Topolino e la frenesia jazzistica delle *Silly Symphonies*. Esse ci offrono inoltre le versioni più antiche del regno disneyano, in cui i re abitano palazzi siti in sonnolente cittadine del Midwest ove, nella via principale, cortei regali sfilano in onore delle bambine del luogo.

Non si può tuttavia ignorare l'atmosfera di tensione provocata dalle vicissitudini finanziarie. Lo studio di Disney a Kansas City si trovò immerso in guai finanziari sin dall'inizio e – spinto dall'inesperienza a concludere accordi commerciali che rappresentavano vere e proprie trappole predatorie – Walt si trovò sull'orlo del fallimento prima ancora di riuscire a far proiettare uno solo dei suoi cartoon. Si illuse di aver trovato un distributore per le fiabe della serie *Laugh-O-gram* nella filiale del Tennessee di un'effimera organizzazione denominata Pictorial Clubs: questa promise 11.100 dollari per sei dei dodici *Laugh-O-grams* che Disney prevedeva di realizzare, ma non pagò mai. Sopraffatti dalla mole di lavoro e sommersi dalla disperazione, alla fine del 1922 i collaboratori disneyani lavoravano senza stipendio; parecchi (tra cui il suo collaboratore di maggior talento, Ubbe Iwerks) lasciarono lo studio. Quindi, mentre dal punto di vista della progettazione e del disegno vero e proprio i *Laugh-O-grams* migliorano progressivamente, diventando sempre più innovativi a mano a mano che l'impresa acquisisce esperienza, l'animazione in sé tende invece a regredire, facendosi più elementare e accontentandosi di ritmi più approssimativi.

La salvezza si presentò nelle vesti di una bambina di quattro anni, Virginia Davis, ingaggiata grazie all'ultimo colpo di genio di Disney: mescolare sequenze dal vivo e animazione. In effetti Walt si limitava a invertire la formula di Fleischer, che aveva collocato un personaggio di cartone animato in un'azione dal vivo (nella versione disneyana, una bambina vera interagisce con personaggi di cartoni animati). Ma l'idea diede nuova vita a Disney, ispirandogli il cartoon più fantasioso e versatile che avesse mai realizzato. Ricca di grazia e talento, la piccola Virginia si destreggia nel clima da vaudeville dei cartoni animati con i suoi vivaci passi di danza e una verve comica del tutto personale. Traboccante di fiducia in se stesso e di entusiasmo per la nuova scoperta, Disney convinse gran parte dei suoi collaboratori, tra cui Iwerks, Harman e Ising (per non parlare dei genitori di Virginia) a lasciare Kansas City per la California, dove avrebbero ricominciato da capo: l'avventura continuava. Disney fece causa alla Pictorial Clubs per violazione di contratto, riuscendo alla fine vincitore ma ottenendo un risarcimento assai magro; le sue disavventure sono tuttavia diventate una fortuna per noi. A lungo si è creduto che nessuno dei film realizzati a Kansas City prima di *Alice* fosse mai entrato in circolazione. Come innumerevoli altri cortometraggi muti, anche i primi passi artistici di Walt Disney sprofondarono nell'oblio dopo l'avvento del sonoro. La Pictorial Clubs trovò tuttavia il modo di trarre profitto da questi film, e dopo il successo di Topolino nel 1928 i *Laugh-O-grams*, dotati di colonna sonora, circolarono in campo internazionale con titoli differenti. L'intricata vicenda che ha infine consentito di individuarli e salvarli è ricostruita, in un'eccellente sintesi, da David Gerstein nel suo blog Ramapith (<http://ramapithblog.blogspot.com/2010/10/lost-laugh-o-grams-foundand-shown.html>), in cui egli illustra come collezionisti e storici dell'animazione di Inghilterra, Germania e Stati Uniti abbiano unito gli sforzi con la Disney Company e il Museum of Modern Art per conservare e restaurare i film.

Quattro delle nostre copie provengono da versioni messe in circolazione da una casa britannica, la Wardour Films Ltd., che nel 1929 e nel 1930 le distribuì sotto l'etichetta di serie di "Peter the Puss". La Wardour ideò per la serie un simbolo in cui "Peter" assomigliava al gatto Felix, attribuendo ai cartoni titoli del tutto estranei al mondo delle favole. La vicenda dei titoli illustra in qualche modo l'ambiente commerciale dominato dalla legge della giungla in cui Disney e altri giovani animatori dovevano muoversi negli anni Venti; i film, in sé, testimoniano dell'elastica resistenza che ha consentito loro di giungere fino a noi. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*Before Mickey Mouse, before the Fairbanksian moustache, and even before the Alice Comedies that the Giornate revived in 1992, came Walt Disney's Laugh-O-grams. These were Disney's first animated films, started in 1920 as after-work projects when Disney was still working as a commercial artist for an advertising company in Kansas City, cartoons that he made either by himself or with the help of a few friends. With the recent discoveries of two Laugh-O-grams previously thought lost, and even more remarkable, the discovery of a Laugh-O-gram previously not known to exist, we are now ready to examine Disney's short, remarkable animation career in Kansas City. This could be considered the prequel to the Giornate's 1992 retrospective, which in the main covered Disney's silent work from his discovery of Virginia Davis as the first Alice through his creation of Mickey Mouse in 1928. In this year's retrospective, he shows what he could do making cartoons with his friends in his parents' garage and unfurnished lofts.*

*He started by persuading Frank Newman, Kansas City's leading exhibitor, to include short snippets of animation in a series of weekly newsreels Newman produced for his chain of three theaters. Tactfully called "Newman's Laugh-O-grams," Disney's footage was meant to mix advertising with topical humor of local interest. Of these fillers, only the pilot survives, a 2 ½-minute sample reel that reveals the format: the hand of a lightning-sketch artist composes gently satirical drawings, and they come to life in a final animated scene. That last sequence of the pilot, which editorializes on local police corruption headlines, is of particular value because it was animated by Disney alone – one of the few surviving scenes he ever completed by himself.*

*The Laugh-O-grams were a hit, leading to commissions in Newman's theaters for animated intermission fillers and special-announcement slides for coming attractions. Spurred by his success, the 19-year-old Disney decided to try something more ambitious – animated fairy tales. Influenced by New York animator Paul Terry's spoofs of Aesop's fables, which had premiered in June 1920, Disney decided that his cartoons would parody fairy-tale classics by modernizing them and have them playing*

off recent events. With the help of a high school student, Rudy Ising, who later co-founded the Warner Brothers and MGM cartoon studios, and other local would-be cartoonists, he worked for 6 months putting his first fairy-tale cartoon together.

This was Little Red Riding Hood, a jazz-age pastiche featuring a wolfish city slicker who drives a magic car, a grandma who has gone off to see the movies, and a hero who rescues his sweetheart from a wing-flapping airplane. It is very much a beginner's effort – simple sketches of characters posed in front of minimal backgrounds, the animation derived from the slash-and-tear technique Disney was learning from Edwin Lutz's classic animation textbook, the Paul Terry Aesop's Fables, and the John Bray Crazy Kat cartoons he and his friends cadged from a local film exchange. Working at first out of his garage, Disney improvised even with his equipment. His Universal camera was mounted on a camera stand made of 4x4s with a plank stretched across them.

Disney made six more Laugh-O-grams in Kansas City, which all survive, thanks to the remarkable detective work of animation collectors and historians working in collaboration with the Walt Disney Archives, the Museum of Modern Art, and the Library of Congress. Simple and naïve, they also reveal a remarkable progression.

Most apparent are the rapid advances Disney and his growing gang of collaborators were making from one cartoon to another in little over a year. In The Four Musicians of Bremen, made directly after Little Red Riding Hood, Disney, no longer content to sketch in a simple, unadorned story line, starts creating ingenious gags – like luring jazz-crazy fish out of the water with jiving musical notes. He then builds on them, creating smooth transitions from one to another. He experiments with milking gags – how many ways can you dodge a cannonball? – and improving his comic timing. He has also learned to work with cels (Little Red Riding Hood was the first and last cartoon he would animate directly on paper, one reason it took 6 months to finish), and with the labor he saved, he could devote more attention to backgrounds and story.

Fortified by a newly expanded animation staff, Disney set a new Laugh-O-gram standard for pictorial richness in Jack and the Beanstalk – a rediscovered gem which will be given its international premiere at the Giornate. Goldie Locks and the Three Bears shows Disney paying attention to comic atmospherics, setting the mood with a pastoral sunrise. He then introduces what is likely the first of his many diabolical Rube Goldberg contraptions – in this case, a cuckoo clock and a stove tricked out to streamline the production of pancakes.

It's impossible to watch these cartoons and not see the shape of things to come. The storm at sea in Jack the Giant Killer is a raw prefiguration of those elegant sea storms in Silly Symphonies like Father Noah's Ark and Music Land, culminating in Little Toot. The comic fearsome animals with all those sharp teeth and gleaming eyes that glance our way before pouncing on our heroes get started here too. Above all, Disney's gift for music and rhythm is apparent from the first toot of Mom's mail-horn in Little Red Riding Hood. The Laugh-O-grams are silent movies born to swing. From the start, Disney conceives his cartoons as a form of visual novelty jazz, filled with mock concerts and dance routines. Many of them amount to silent musicals, a foretaste of the syncopated Mickey and the jazz-mad Silly Symphonies. They also offer the earliest versions of the Disney kingdom, where kings live in palaces amidst Midwestern small towns, and little girls are given royal parades down Main Street. Also noticeable, however, is the strain being imposed by ongoing financial pressures. Disney's Kansas City studio was in financial trouble from the start, and, thanks to his inexperience and the predatory business deals he was talked into, he would suffer bankruptcy before practically any of his cartoons were released. He thought he had found a distributor for his Laugh-O-gram fairy tales in the Tennessee branch of a transitory company called the Pictorial Clubs, who promised (but never paid) \$11,100 for six of the twelve Laugh-O-grams Disney planned to make. Overworked and desperate, by the end of 1922 Disney's crew was working without pay; several (including his most talented collaborator, Ubbe Iwerks) quit. So while the actual drawing and design of the Laugh-O-grams steadily improve as the company gain experience, and steadily experiment, the animation itself tends to regress, growing simpler and more crudely timed.

Salvation came in the form of 4-year-old Virginia Davis, recruited as a result of Disney's latest brainstorm – to mix live action with animation. True, Walt was simply inverting the Fleischer formula of putting a cartoon character in a live-action scene (in the Disney version, a live girl would interact with cartoon figures). But the idea revitalized Disney, inspiring his most imaginative and versatile cartoon yet. Little Virginia proved a talented, charming youngster who could play off the cartoon vaudeville with lively dance steps and comic mugging of her own. Brimming with self-confidence and excited by his new discovery, Disney persuaded most of his crew, including Iwerks, Harman, and Ising, not to mention Virginia's parents, to leave Kansas City for California, where they could start over again. The adventure continued. Disney sued Pictorial Clubs for breach of contract, and eventually won the suit, but received very little. His loss, however, is our gain. It was long thought that none of the pre-Alice Kansas City films were ever released. Like countless other silent shorts, Disney's fledgling efforts were consigned to oblivion after the coming of sound. Pictorial Clubs, however, found ways of profiting from these films, and after the success of Mickey Mouse in 1928, the Laugh-O-grams were fitted with soundtracks and circulated internationally under different titles. The tangled story of how they were finally identified and rescued is best summarized by David Gerstein in his Ramapith blog (<http://ramapithblog.blogspot.com/2010/10/lost-laugh-o-grams-foundand-shown.html>), in which he documents how collectors and animation historians from England, Germany, and the United States made common cause with the Disney Company and the Museum of Modern Art to preserve the films.

Four of our prints come from the versions circulated by a British company called Wardour Films Ltd., which in 1929 and 1930 released them as the "Peter the Puss" series. Wardour designed a title logo designed to make "Peter" look like Felix the Cat, and then gave the cartoons non-fairytale titles. The title credits give some idea of the tough law-of-the-jungle independent trade that Disney and other young animators encountered in the 1920s; the movies themselves show the kind of resilience that enabled him to endure. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

**NEWMAN LAUGH-O-GRAMS** (Film pilota/*Sample reel*) (US 1921)  
*Regia/dir., anim:* Walt Disney; *riprese/filmed:* Disney garage, 3028 Bellefontaine Ave., Kansas City; *première:* 20.3.1921, Newman Theater, Kansas City (con/*with Mama's Affair* [First National]); 35mm, 271.5 ft., 3'17" (20 fps); *fonte copia/print source:* The Walt Disney Company.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questo breve film, variamente etichettato come un rullo di prova, un rullo-campione o un pilota della serie, fu realizzato come “tappabuchi” per la locale catena di sale di Frank Newman a Kansas City ed è l'unico Newman-Laugh-O-gram a ritenersi sopravvissuto. Il film si caratterizza per l'estrema semplicità. Ma l'immagine d'apertura in cui appare lo stesso Disney, ritratto dell'artista da giovane impresario, suscita una curiosa sensazione. Disney inizia la sua carriera di animatore tramite un multiplo di se stesso, con la sua immagine “live” inserita tra due sue auto-caricature. Dapprima lo vediamo apparire nel cartello dei titoli, come un innocente dallo sguardo candido seduto alla sua scrivania con le maniche rimboccate e i fogli di carta che s'involano dalla sua penna. Poi, il Disney “live” anima il cartello dei titoli, grattandosi la testa, accendendosi la pipa e avvicinando la penna alla carta. Al contempo, sopra la sua spalla destra si nota un'altra auto-caricatura (una versione gigante del suo vero biglietto da visita), una terza versione del Disney “disegnatore di cartoon operato dal lavoro” seduto alla scrivania del suo ufficio, lavoro di cui vediamo gli ultimi risultati appesi sopra la sua spalla destra – una serie di quattro disegni di una figura che vedremo animata alla fine del rullo.

Raramente, un grande cineasta è arrivato al punto di presentare se stesso come un intraprendente uomo di successo. Non vi è più traccia alcuna dell'animatore mago e un po' briccone, secondo l'immagine tradizionale del disegnatore-artista veloce come il lampo. Né, malgrado la sua giovane età, (aveva appena 19 anni), si presenta come un ispirato enfant prodige al lavoro in uno studio d'arte. Semmai, l'immagine che offre è quella dell'impiegato coi piedi per terra, una sorta di vignettista della stampa quotidiana pronto a commentare le notizie e le manie del giorno. L'ufficio è finto, ricostruito in un luogo all'aperto con una scrivania e una coperta fissata estemporaneamente per simulare una parete. La sua carriera di animatore ha inizio nel garage di famiglia.

In parte, l'autoritratto disneyano fornisce una brillante transizione tra il colore locale documentario dei cinegiornali che precedevano questo one reel Laugh-O-Gram di Newman e la live-action comica che seguiva. Il cartoon in cui vediamo Disney all'opera era inserito infatti in un programma di cinegiornali, comiche e numeri di vaudeville che accompagnavano il lungometraggio della settimana. Disney è allo stesso tempo il vignettista-commentatore della redazione di un giornale e l'umorista che dà il “la” alle prime gag comiche del programma. Ma ciò che colpisce di più è la grande distanza che riesce a frapporre tra sé e qualsiasi concezione del cineasta come artista popolare.

Due anni dopo, Disney iniziava il suo ultimo film a Kansas City con un altro suo autoritratto “live”. In *Alice's Wonderland* lo ritroviamo nuovamente nel suo ufficio, anche se ora è circondato dai suoi

collaboratori. Questi, in effetti, sono i soli a sedere ai loro posti di lavoro – in realtà, più che lavorare, perdono tempo interagendo con un personaggio animato di loro creazione, per il divertimento della bambina che è venuta a trovarli. Disney è diventato il benevolo capo dello studio, l'amabile imprenditore che ce l'ha fatta. Ora l'ufficio è vero. Il rampante Disney è praticamente sull'orlo della bancarotta, ma ormai ha imboccato la strada giusta.

Come tutti i Laugh-O-Grams realizzati per Newman, il breve film fu realizzato interamente dal solo Disney, pertanto offre la rara opportunità di conoscere lo stile dell'animazione del primo Disney. Stile che sarebbe cambiato da lì a breve, con l'arrivo degli amici da lui reclutati per dividere il lavoro. Qui, pur completando ogni singolo disegno su carta interamente a mano (Disney non aveva ancora imparato le tecniche che semplificavano il processo di animazione associate al disegno su rodovetro), in realtà si limita ad animare solo la sequenza finale. Se nel suo autoritratto cerca di prendere le distanze dalla figura tradizionale dell'artista-disegnatore veloce come il lampo, nondimeno Disney vi ricorre nuovamente nelle scene d'apertura, ivi inclusa la convenzione di far vedere la propria mano che crea rapidamente i disegni. In realtà, si tratta di una fotografia della sua mano: l'iperattività dell'artista ricreata per l'ultima volta attraverso la magia del “passo uno”. – RUSSEL MERRITT & J.B KAUFMAN

*This short film, variously labeled a test reel, sample reel, or the series pilot, was made as a filler for Frank Newman's local Kansas City theater chain, and is the only Newman Laugh-O-gram known to survive. It could scarcely be simpler. But the opening image of Disney himself, the portrait of the artist as a young impresario, has an uncanny feel to it. Disney begins his animation career with multiple pictures of himself, the live image sandwiched between two self-caricatures. We see him first as part of the comic title card, a wide-eyed innocent at his desk, his sleeves rolled up and papers flying from his pen. Then, the live-action Disney puts the title card into motion, scratching his head, lighting his pipe, and applying pen to paper. Meanwhile, over his right shoulder we notice another drawing of him (a jumbo version of his actual business card), a third version of Disney the hard-pressed cartoonist working at his office desk, while we see the results of all his work hanging over his left shoulder – four sequential drawings of a figure we'll see animated at the end of the reel.*

*Seldom has a major filmmaker gone to such lengths to introduce himself as a go-getter. Gone is any vestige of the animator as a magician or trickster, the traditional image of the lightning-sketch artist. Nor, despite his youth (he was 19 years old), is he to be seen as an inspired prodigy working in an art studio. Rather, he is a down-to-earth office worker, like a newspaper cartoonist, ready to comment on the news and foibles of the day. The office is a fake, no more than a desk and a blanket tacked up somewhere outdoors, made to represent the office wall. He's starting his animation career in his family's garage. In part, Disney's self-portrait is a witty transition from the documentary atmospherics of the newsreel that preceded this Laugh-O-gram*

on Newman's one-reeler to the live-action comedy that followed. The cartoon we are watching Disney make is part of a program of newsreels, comedy shorts, and vaudeville acts that accompanied the feature film of the week. Disney is both the editorial cartoonist at the news desk and the humorist delivering the first gags in the program. But what is remarkable are the lengths to which he has gone to distance himself from any idea of the filmmaker as a popular artist.

Two years later Disney started his final film in Kansas City with another live-action portrait of himself. In Alice's Wonderland he is again in his office, but now he is surrounded by his staff. They are the ones working at their desks – actually, not working as much as goofing off, interacting with a cartoon character they've created, entertaining the little girl who has come to visit. Disney has become the benign studio head, the likeable go-getter who has made good. Now the office is real. The energetic go-getter may be on the verge of bankruptcy, but he's on his way.

Like all the Laugh-O-gram films made for Newman, this one was made by Disney single-handedly, and so provides a rare chance to see Disney's own early animation style. This would change quickly, as Disney recruited friends to share the work. Here, though, completing each drawing on paper fully by hand (he had yet to learn the labor-saving techniques associated with cel animation), he in fact animates only the final sequence. If he tries to separate himself from the traditions of the lightning-sketch artist in his self-portrait, he immerses himself in them in the opening scenes, including the convention of showing his hand rapidly creating the drawings. In fact, it is a photograph of his hand, the hyperactivity of the artist recreated one last time through the magic of stop-motion. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

### LITTLE RED RIDING HOOD (Laugh-O-gram, US 1922)

Riedizione/reissue: **Grandma Steps Out** (1929)

Regia/dir: Walt Disney; anim: Walt Disney (+ Fred Harman?, et al.?); f./ph: Red Lyon; riprese/filmed: c.10.1921-5.1922, Disney's Kaycee Studio, 30th & Holmes St., + 3241 Troost Ave., Kansas City; 35mm, 567 ft., 6'52" (22 fps); fonte copia/print source: The Walt Disney Company.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Disney si stancò presto di fornire brevi cartoon/tappabuchi per le sale di Frank Newman. Incoraggiato dal proprio successo, mise degli annunci sui giornali locali alla ricerca di aspiranti animatori con cui creare una serie di veri e propri cortometraggi d'animazione. In breve tempo mise insieme un gruppo di aspiranti artisti – in primis Rudy Ising, che negli anni '30 sarebbe diventato una figura chiave degli studios d'animazione – che lavorando insieme si insegnarono l'un l'altro le basi dell'animazione. *Little Red Riding Hood* fu il primo risultato della nuova collaborazione. Secondo Disney, per completare il film, che pur presentava tutte le caratteristiche di un primo esperimento, erano occorsi non meno di 6 mesi.

Il risultato finale è un cartoon caratterizzato da un disegno elementare dai contorni marcati, con figure posizionate solo di profilo o

frontalmente, il cui movimento è ampiamente affidato all'uso dei cicli, alla ripetitività delle azioni e ai movimenti di singole parti del corpo. Disney ricorre a gag estremamente semplici evitando quasi del tutto il movimento in diagonale (con l'unica eccezione del cane di Riding Hood che ci corre incontro di sbieco, laddove il cane in realtà corre da fermo, mentre è lo sfondo appena abbozzato ad essere mosso verso un punto di fuga fuori centro).

Nondimeno, già in questo primo tentativo, affiorano molti motivi che si svilupperanno e raffineranno nel corso degli anni '20 e '30. Di particolare rilevanza è la creazione di buffi aggeggi – nella fattispecie il macinino di Red Riding Hood – in parte macchina, in parte riscio – le cui ruote sono fatte con le immangiabili ciambelle della nonna e la trazione è fornita da un cane che spinge cercando di afferrare un paio di würstel penzolanti da un bastone. Altri aggeggi, ispirati in parte a Rube Goldberg e in parte a Buster Keaton, svilupperanno personalità proprie, quali una mucca e un cavallo da corsa meccanici, o un maiale che si apre come una bottega. Anche nei Laugh-O-grams c'è un profluvio di ingegnosi assemblaggi caserecci.

Né mancano l'inclinazione per il jazz e la danza ritmata. Disney compensa infatti l'azione semplice e ripetitiva di *Little Red Riding Hood* con alcuni movimenti di danza che evocano ritmi musicali sincopati. Questi iniziano con le note a forma di stecco di fiammifero che la nonna fa scaturire dal corno del suo postino, e continuano con i fiori danzanti che Red Riding Hood si ferma ad ammirare. Nel frattempo, alcuni brani di dialogo animato ballano lo "shimmy" o sgorgano come bolle di sapone. Ma, nel complesso, ciò che contraddistingue *Little Red Riding Hood*, il più semplice fra tutti i corti muti di Disney, è il suo ritmo veloce e la simpatia dei personaggi che vengono di volta in volta fatti rimbalzare, volare, rincorrere, penzolare nel vuoto e riempire di botte. L'abilità disneyana nel gestire i tempi comici e nel creare personaggi divertenti, perfino quando sono generici come questi, è riconoscibile fin dagli inizi.

*Little Red Riding Hood* fu scoperto dal collezionista David Wyatt in un mercato delle pulci inglese, con il titolo *Grandma Steps Out*, e dotato – a posteriori – di una colonna sonora. Dopo che Mickey Mouse aveva trasformato Disney in un nome familiare, una poco affidabile società chiamata Bollman & Grant rintracciò i Laugh-O-grams e, distribuendoli come film Disney, ne organizzò la diffusione con i titoli cambiati. A Londra, la Wardour Films distribuì i rulli nelle sale, dove furono presentati come i cartoon di "Peter the Puss", sfruttando al contempo la popolarità di Disney e di Felix the Cat. Quella che presentiamo qui è la copia restaurata dalla Walt Disney Company.

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*Disney quickly grew restless providing fillers for Frank Newman's theaters. Encouraged by his success, he placed ads in local newspapers for would-be animators in order to create a series of actual animated shorts. In short order, he organized a group of would-be artists – notably, Rudy Ising, who would later become a key figure in 1930s studio animation – and together they taught each other the basics*

of animation. *Little Red Riding Hood* is the first result. According to Disney, the film took the better part of 6 months to complete, and has all the earmarks of a first effort.

The result is a cartoon where drawings are reduced to thick outlines, figures posed either in profile or head-on, and movement depends upon a liberal use of cycles, repeat actions, and isolated body movements. Disney keeps the gags simple and avoids diagonal movement almost entirely (a notable exception has *Riding Hood's* dog running towards us on the bias, where the dog is actually running in place, but the crude background is cycled back to an off-center vanishing point).

Yet even in this first effort, motifs shoot through that he will develop and refine throughout the 1920s and 1930s. Most conspicuous is the creation of the comic contraption – in this case *Red Riding Hood's* jalopy – part car, part rickshaw – with wheels made from grandma's inedible doughnuts and power coming from a dog who is pushing while chasing a pair of frankfurters dangling from a stick. Later contraptions, inspired in part by Rube Goldberg and in part by Buster Keaton, will develop personalities of their own, such as a mechanical cow and racehorse, or a pig that opens out as a saloon. In the Laugh-O-grams, too, the ingenious homemade assemblage proliferates.

So does his flair for jazz and jive. If the movement in *Little Red Riding Hood* remains simple and repetitious, Disney counters with dance movements that call out for syncopated musical beats. It starts with the matchstick-figure notes *Grandma* blows out of her postman's horn, and continues with the dancing flowers *Red Riding Hood* stops to admire. Meanwhile, animated bits of dialogue shimmy or burst like bubbles. But, more generally, what distinguishes even this, the simplest of all Disney silents, is the quick pace and charm of characters being bounced, flown, chased, jiggled, and knocked around. Disney's flair for timing and for creating characters with appeal, even when they are as generic as these, is perceptible from the start.

*Little Red Riding Hood* was discovered by collector David Wyatt in a British flea market under the title *Grandma Steps Out*, retrofitted with a soundtrack. After Mickey Mouse had turned Disney into a household name, a fly-by-night company called Bollman and Grant found the Laugh-O-grams and, releasing them as Disney films, arranged for their distribution under new titles. In London, Wardour Films distributed the reels theatrically as "Peter the Puss" cartoons, capitalizing on the popularity of both Disney and Felix the Cat. This is the print, restored by the Walt Disney Company, that we are showing here. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

#### THE FOUR MUSICIANS OF BREMEN (Laugh-O-gram, US 1922)

Riedizione/reissue: **Four Jazz Boys** (1929)

Regia/dir: Walt Disney; anim: Walt Disney, Rudolf Ising, et al.; f./ph: Red Lyon; riprese/filmed: c.4-5.1922, 3241 Troost Ave., Kansas City; dist: Pictorial Clubs Inc. of New York (distribuzione regionale extra circuito commerciale/non-theatrical, regional circuit); 35mm, 765 ft., 9'16" (22 fps); fonte copia/print source: The Walt Disney Company. Didascalie in inglese / English intertitles.

Il divario qualitativo tra *Little Red Riding Hood* e *The Four Musicians of Bremen* è notevole. Messo in produzione quasi a ruota del suo primo Laugh-O-gram, *Four Musicians* mostra ciò che Disney aveva imparato nel corso di poche settimane. Le gag sono più inventive, l'azione è descritta con maggiore cura e anche la qualità delle scenografie è decisamente migliorata. Disney sta imparando a costruire le sue gag e a legarle in un continuum narrativo invece di limitarsi semplicemente a sciorinarle una di seguito all'altra. Disney doveva andare piuttosto orgoglioso di *Four Musicians*, dato che al momento di creare la sua Laugh-O-gram Corporation, nel maggio 1922, elencò questo film – e non *Little Red Riding Hood* – come l'unico cartoon all'attivo di bilancio nella sua società.

Nello stesso periodo in cui metteva in produzione *Four Musicians*, Disney stava facendo utile praticantato con una serie di cartoon basati su brevi scherzi e situazioni divertenti chiamati Lafflets, in parte per diversificare la propria produzione, ma anche per impratichire lo staff in perenne crescita. A quanto pare nessuno dei Lafflets è sopravvissuto, ma essi ci aiutano a spiegare l'attenzione dedicata alle gag e la ricchezza delle scenografie quando Disney alternava i suoi uomini nei progetti più importanti.

Per evidenziare i progressi raggiunti, basta considerare come sono migliorate le scene d'inseguimento. Quella di *Little Red Riding Hood* non era altro che un volo d'aeroplano sopra la macchina del "cattivo", che veniva agganciato all'amo e scaraventato in uno stagno. In *Four Musicians*, l'inseguimento è sostenuto da una struttura elementare ma di grande efficacia. La caccia subacquea a un pesce saccente conduce il nostro gatto affamato al cospetto di un ghignante e sinistro pescespada, bell'e pronto a tagliare a fette il gatto con il suo affilato rostro a spada. La situazione si rovescia, ora è il pesce ad inseguire il gatto nuotatore, punzecchiandolo nel sedere finché il gatto non riesce a risalire sulla riva del fiume, dove ritrova gli amici. La caccia si fa ancora più grossa. "Siamo in quattro contro uno", calcola il risoluto pescespada, che nondimeno si scaglia subito all'inseguimento dei quattro, dapprima dentro un albero cavo, dove i quattro vengono sparati da un ramo a mo' di cannone, poi sopra un alberello, dove sentendosi al sicuro, essi scoppiano in una risata collettiva. Pausa. Il pescespada riflette, poi inizia a spianarsi la via radendo l'albero. Le risate si trasformano in panico quando i quattro ruzzolano dall'albero su una scogliera a strapiombo... e così via fino alla fase successiva della loro avventura. Benché ancora condizionato dall'uso ricorrente dei cicli e dalla ripetitività dell'azione, Disney ha già cominciato ad introdurre la caratterizzazione dei personaggi per trarne effetti comici – dando al pescespada un'espressione fissa di truce determinazione, concedendogli solo le pause per aggrattare le ciglia quando deve pensare; e prepara il suo incontro con i quattro presentandocelo come un giulivo spadaccino che affila la sua lama su una mola per poi tagliare allegramente a fette un pesce.

Disney ha sviluppato ulteriormente anche la sua innata propensione per la danza e la sincopatura. Il gatto si mette nei guai proprio per seguire la sua brillante idea di attirare sulla terraferma con la musica dei

quattro un pesce pazzo per il jazz, per poi spaccargli la testa a legnate. Questo è peraltro l'unico exploit musicale che si concedono i quattro musicanti di Brema, ma i tentativi del gatto di colpire il pesce danzante e i contorcimenti, le giravolte e salti sincopati del pesce costituiscono indubbiamente i momenti più vivaci e divertenti del cartoon.

Nondimeno, *Four Musicians* mostra ancora i limiti del principiante. A un pubblico di scarsa familiarità con la fiaba originale dei fratelli Grimm, la discesa nel nascondiglio dei rapinatori e la battaglia che ne segue devono apparire piovute dal cielo e completamente avulse da tutto ciò che le precede. Nelle mani di Disney, i rapinatori sono diventati un esercito di briganti austriaci, con tanto di cappelli tirolesi, cannone e maschere nere. Per completare il quadro teutonico, la lunga sequenza del gatto che vola a cavalcioni di una palla di cannone presenta qualche vaga reminiscenza con l'impresa più famosa del Barone di Münchhausen, ma il momento finale – con il gatto che perde buona parte delle sue nove vite – è puro Disney, qui nella prima versione di una delle sue gag preferite. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*The leap from Little Red Riding Hood to The Four Musicians of Bremen is remarkable. Put into production almost immediately after his first Laugh-O-gram, Four Musicians puts on display what Disney has learned in the course of only a few weeks. The comic routines are more inventive, the action better staged, and the quality of the backgrounds dramatically improved. Disney is learning how to set up his gags and then build on them, rather than simply string them along one after the other. Disney was sufficiently proud of Four Musicians that when he created his Laugh-O-gram Corporation in May 1922, he listed this film – but not Little Red Riding Hood – as the company's sole cartoon asset.*

*At the same time he put Four Musicians into production, Disney was gaining important practice with novelty reels of jokes and commentaries called Lafflets, in part to diversify his product, but also to break in his growing staff. Apparently none of the Lafflets survive, but based on descriptions, they help explain the attention given to the gags and enriched backgrounds as Disney rotated his men into the senior projects.*

*To see how he has improved, we might consider what has happened to the chase scene. The one in Little Red Riding Hood was nothing more than an airplane flying above the villain's car, catching it in a hook, and dumping it in a pond. In Four Musicians, the chase has been given a simple but effective structure. An underwater pursuit of a smart-aleck fish leads our hungry cat to a grinning swordfish, ready to dice the cat up with his sharpened sword-bill. The tables turned, the fish now chases the swimming cat, goosing it up to the riverbank, where the cat rejoins its friends. The chase expands. Outnumbered four to one, the single-minded swordfish calculates, and then races after all four of them, first into a hollow tree where the four are shot out of a branch like a cannon, then up a sapling where, thinking themselves safe on a branch, the Four emit a collective laugh. Pause. The shark thinks, then diligently razors his way through the tree. Laughter turns to panic as*

*the Four tumble out of the tree over a cliff ... and on to the next phase of their adventure.*

*Although limited by his ongoing reliance on cycles and repeat actions, Disney has already started to insert personality bits for comic effect – giving the swordfish a fixed expression of grim determination, letting him pause to furrow his brow and think; setting up his encounter with the Four by introducing him as the merry swordsman sharpening his blade on a grindstone and gaily dicing a fish.*

*Disney also develops his feel for dance and syncopation. What gets the cat into trouble is his clever idea of luring a jazz-crazy fish onto land with the music of the Musicians, and then braining it with a plank of wood. This is the closest the Bremen musicians ever get to perform, but the cat's attempts to pound the dancing fish and the fish's syncopated twists, spins, and leaps give the cartoon its most playful, prankish moment.*

*Four Musicians still shows the limitations of the beginner. To audiences unfamiliar with the original Grimm Brothers story, the descent into the robbers' hideout and the subsequent battle comes as a bolt from the blue, disconnected with anything that has come before. In Disney's hands, the robbers have become an Austrian gangster army, complete with Tyrolean caps, a cannon, and black masks. To complete the Teutonic connection, the extended sequence of the cat flying around on a cannonball is vaguely reminiscent of Baron Münchhausen's most famous exploit, but the final moment – the cat losing most of its nine lives – is pure Disney, an early version of one of his favorite gags.*

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

## JACK AND THE BEANSTALK (Laugh-O-gram, US 1922)

Riedizione/reissue: ***On the Up and Up*** (1929)

*Regia/dir:* Walt Disney; *anim:* Walt Disney, Hugh Harman, Rudolf Ising, Carman "Max" Maxwell, Lorey Tague, Otto Walliman; *f/ph:* Red Lyon; *riprese/filmed:* c.6-7.1922, Laugh-O-gram studio, 1127 E. 31st St., Kansas City; *dist:* Pictorial Clubs Inc. of New York (distribuzione regionale extra circuito commerciale/non-theatrical, regional circuit); 35mm, 632 ft., c.8' (22 fps); *fonte copia/print source:* John E. Allen Collection, Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Fra tutte le rarità che compongono questa sezione, *Jack and the Beanstalk* è sicuramente la più rara. Si tratta dell'ultimo dei Laugh-O-grams "perduti" ad essere sottoposto a restauro e a rendersi disponibile per la visione, dopo la sua scoperta nella collezione di John E. Allen di recente acquisizione da parte della Library of Congress. Nella sua forma originale era un nitrato negativo, pertanto si è dovuto provvedere a stamparne una copia di sicurezza per renderlo proiettabile. Il film sarà presentato pubblicamente per la prima volta in questa retrospettiva delle Giornate.

Per fortuna, l'attesa è valsa la pena; il film si è rivelato infatti un'incantevole aggiunta alla library dei Laugh-O-Grams. Se *Four Musicians* aveva alzato il livello della ricchezza pittorica di questi film,

*Jack and the Beanstalk* ne innalza l'immaginario a vette spettacolari – letteralmente. In questo film si notano un piglio narrativo più sicuro, una minore ripetitività nei movimenti e una straordinaria varietà di idee visive quale si può offrire solo nel mondo dei cartoni animati.

Il film diventa vieppiù interessante nel contesto della carriera di Walt Disney, dato che, col senno di poi, noi sappiamo che Mickey Mouse apparirà nel cast della storia di “Jack and the Beanstalk” nel 1933 e di nuovo nel 1947. Finalmente ora siamo in grado di conoscere l'approccio *originale* di Disney con la storia – che, come caratteristiche, non ha nulla in comune con gli altri due film. Naturalmente la pianta di fagiolo di Mickey non lo porterà sul lontano Marte, né durante le sue avventure gli spunteranno un paio d'ali. Lo stratagemma comico di Jack nel film del 1922 – dipingere un buco sulla superficie di una nuvola e beffare l'orco facendolo precipitare in quello che ora è diventato un vero sprofondo – ricorre ad un uso delle illusioni ottiche di cui Mickey non poté avvalersi negli anni successivi. E l'orco, precipitando sulla terra alla fine del film, cade dentro un'altra gag “impossibile” che era già apparsa l'anno precedente, seppure in forma diversa, in *Hard Luck* di Buster Keaton.

Un breve cenno sulla tipologia dei personaggi. *Jack and the Beanstalk* sembra inaugurare il riciclaggio intenzionale di personaggi tratti da precedenti Laugh-O-Grams da riproporre in ruoli consoni alle nuove storie. Qui assistiamo alla ricomparsa sia di Little Red Riding Hood che di sua madre – o, in ogni caso, di personaggi che presentano una grossa somiglianza con loro. Ma dai film precedenti si riaffacciano anche il cane e il gatto nero che, del resto, continueranno a farlo in tutti e sette i Laugh-O-grams. Con l'eroe eponimo, Jack, Disney introduce un personaggio generico di “ragazzo” multiuso. Nelle successive apparizioni della serie, il ragazzo, la ragazza, il gatto e il cane si fonderanno in una sorta di “compagnia stabile” della Laugh-O-gram. Alcuni decenni dopo, Rudy Ising affermò che Disney conservava i model sheet originali di quei personaggi che gli animatori dovevano semplicemente *ricalcare*: “Ricalcare i personaggi era un compito alquanto ingrato, non era facile mantenere la somiglianza.”

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*Of all the rarities in this series, Jack and the Beanstalk is the rarest. This is the last of the “lost” Laugh-O-grams to be restored to view, discovered in the John E. Allen Collection, recently acquired by the Library of Congress. Even then, it turned up in the form of a nitrate negative, and required printing to safety stock before it could be projected. It will be unveiled to the public for the first time in this Giornate retrospective.*

*And, happily, it's worth the wait; this picture turns out to be a fascinating addition to the Laugh-O-gram library. If Four Musicians has raised the bar for pictorial richness in these films, Jack and the Beanstalk escalates the imagery to spectacular heights – literally. Storytelling becomes more assured in this film, with less repeat movement and more imaginative visual ideas that could take place only in the world of animated cartoons.*

*The film becomes even more fascinating in the context of Walt's career, for we know in hindsight that Mickey Mouse would be cast in the “Jack and the Beanstalk” story in 1933 and again in 1947. Now at last we can see Walt's original approach to the story – and, characteristically, it's nothing like the other two. Certainly Mickey's beanstalk never carried him as far as Mars, nor did he acquire a pair of wings during his adventures. Jack's comic stratagem in the 1922 film – painting a hole on the surface of a cloud, then tricking the ogre into falling through what is now a real hole – makes use of the kind of optical illusions that were not available to Mickey in later years. And the ogre, plummeting to earth at film's end, falls into another “impossible” gag, which had appeared, in a different form, in Buster Keaton's Hard Luck the previous year.*

*A word about character design. Jack and the Beanstalk seems to inaugurate a deliberate practice of recycling characters from previous Laugh-O-grams, recast in new roles appropriate to the story. Here we see return appearances by both Little Red Riding Hood and her mother – or, at any rate, characters who bear a strong resemblance to them. The dog and black cat from the earlier films are also back, and, in fact, will go on to appear in all seven Laugh-O-grams. In the title role of Jack, Walt introduces a generic all-purpose “boy” character. In later entries in the series, the boy, girl, cat, and dog would coalesce into a kind of Laugh-O-gram “stock company.” Rudy Ising recalled decades later that Walt had created model sheets of these characters and that the animators had actually traced them: “It was sort of a fastidious thing to trace the characters, and keep the likeness.”*

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

**GOLDIE LOCKS AND THE THREE BEARS** (Laugh-O-gram, US 1922)  
Riedizione/reissue: *The Peroxide Kid* (1929)

*Regia/dir:* Walt Disney; *anim:* Walt Disney, Hugh Harman, Rudolf Ising, Carman “Max” Maxwell, Lorey Tague, Otto Walliman; *f./ph:* Red Lyon; *riprese/filmed:* c.8.1922, Laugh-O-gram studio, 1127 E. 31st St., Kansas City; *dist:* Pictorial Clubs Inc. of New York (distribuzione regionale extra circuito commerciale/non-theatrical, regional circuit); 35mm, 720 ft., c.9" (22 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Si tratta di uno dei film riscoperti da Cole Johnson e David Gerstein presso il Museum of Modern Art, dove si celava sotto il poco promettente titolo *The Peroxide Kid*. In questo film la fiaba tradizionale di “Treccedoro e gli orsi” rimane più o meno invariata, arricchita però da innumerevoli nuovi spunti di fantasia. Tra questi, un orologio a cucù il cui cuculo esegue un elaborato rituale mattutino prima di svegliare la famiglia degli orsi – e al quale viene affidato l'incarico supplementare di fornire le uova per la loro colazione del mattino. Gli orsi non si allontanano da casa a piedi, ma su una bicicletta costruita per cinque (e opportunamente equipaggiata di un'anatra-clacson montata sul manubrio).

Il personaggio della “madre” è ripreso direttamente dai film

precedenti, così come lo sono anche il gatto e il cane, mentre l'eroina del cartoon, Goldie Locks, non è il personaggio generico di "ragazza" degli altri Laugh-O-Grams. Per prima cosa è decisamente più alta e ovviamente ha le trecce bionde, che le si drizzano in capo ogni volta che prende spavento. Rispettando la fiaba tradizionale, gli orsi scacciano la ragazzina dalla loro casa – ma, in loro difesa, va detto che il suo comportamento a tavola lascia parecchio a desiderare.

Vale la pena sottolineare che la propensione disneyana a presentare scene di grande suggestione pittorica accanto alle gag umoristiche – tendenza che riaffiora anche nelle prime Silly Symphonies, e che culminerà nelle sequenze dalla bellezza mozzafiato di lungometraggi come *Pinocchio* e *Fantasia* – fa la sua prima timida apparizione nel 1922, nella scena iniziale di questo film. Laddove prende la forma di un effetto di aurora, nella sequenza che si apre su un'ampia veduta pastorale, con la casa degli orsi che spicca di lontano, mentre le ombre del mattino si allungano attraverso la campagna. In realtà, tutti gli sfondi del film stabiliscono un nuovo standard qualitativo per i Laugh-O-grams, con una serie di paesaggi magnifici, caratterizzati da nubi fluttuanti e alberi lontani. Molti anni dopo, Hugh Harman associò questi scenari al nome di Otto Walliman, un animatore che svolgeva al contempo anche il ruolo di pittore di sfondi – e che forse fu l'oggetto di uno scherzoso riferimento nel film, dato che gli orsi eseguono i loro esercizi ginnici del mattino ascoltando il "Wallie's Reducing Record", un disco con le istruzioni per dimagrire. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*This was one of the films discovered by Cole Johnson and David Gerstein at the Museum of Modern Art, hiding behind the unpromising title The Peroxide Kid. In this film the traditional story of Goldilocks and the bears remains more or less intact, but is augmented by a host of imaginative new touches. Among these is a cuckoo clock whose cuckoo performs an elaborate morning ritual before awakening the bear family – and who is then given the additional job of supplying eggs for their breakfast. The bears leave the house, not on foot, but on a bicycle built for five (and equipped with a handy duck, mounted on the handlebars, to serve as a horn).*

*The "mother" character from some of the earlier films is back again in this one, as are the cat and dog, but the star, "Goldie Locks," is not the generic "girl" character of the other Laugh-O-grams. Instead she's somewhat taller, and of course has blonde tresses, which fly into the air whenever she registers fright. True to the traditional story, the bears chase her from their home – but, in their defense, her table manners do leave something to be desired.*

*It's worth noting that Walt's inclination to present scenes of pictorial beauty, along with the laughs – a tendency that would show up in the earliest Silly Symphonies, and would culminate in scenes of breathtaking beauty in such features as Pinocchio and Fantasia – makes a modest appearance as early as 1922, in the opening scene of this film. Here it takes the form of a sunrise effect, as we fade in on a distant view of the bear family's house in a pastoral setting, long morning shadows stretching across the countryside. In fact, the background paintings*

*throughout the film set a new standard for luxury in the Laugh-O-grams, with a series of handsome landscapes, marked by billowing clouds and distant trees. In later years Hugh Harman credited this scenery to Otto Walliman, an animator who doubled as a background painter – and who may be the object of an in-joke in this film, as the bears perform their morning calisthenics to "Wallie's Reducing Record". – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN*

### **PUSS IN BOOTS** (Laugh-O-gram, US 1922)

Riedizione/reissue: *The Cat's Whiskers* (1929)

*Regia/dir:* Walt Disney; *anim:* Walt Disney, Hugh Harman, Rudolf Ising, Carman "Max" Maxwell, Lorey Tague, Otto Walliman; *f./ph:* Red Lyon; *riprese/filmed:* c.9-10.1922, Laugh-O-gram studio, 1127 East 31st St., Kansas City; *dist:* Pictorial Clubs Inc. of New York (distribuzione regionale extra circuito commerciale/non-theatrical, regional circuit); 35mm, c.900 ft., c.11' (22 fps); *fonte copia/print source:* Niles Essanay Silent Film Museum, Niles, CA.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Al contrario dei Laugh-O-gram "perduti", *Puss in Boots* è disponibile senza problemi da decenni, essendo largamente di diffuso nel mercato collezionistico dei 16mm. Per molti spettatori, in realtà, questo delizioso cartoon è assurdo a simbolo dell'intera serie, rappresentando uno stadio cruciale del talento e delle idee di Disney nella fase di lancio della sua carriera.

In effetti, *Puss* è esemplarmente rappresentativo del periodo Laugh-O-gram. All'epoca, Walt e i suoi collaboratori avevano acquistato abbastanza fiducia nei propri mezzi da concedersi grande libertà con il materiale originale, e ben poco rimane della novella tradizionale in questa versione di *Puss in Boots*. In compenso, abbiamo un'affascinante ambientazione che combina un regno mitico e fiabesco con una cittadina del Midwest del XX secolo, con annessi "Teatro di Kingville" e "Gazzetta di Kingville." Le gag sono di stretta attualità, con precisi riferimenti a fenomeni molto popolari nel 1922 come la radio, "gli stivali delle ragazze emancipate" e – *dulcis in fundo* per gli odierni appassionati di cinema – i film muti. Per il pubblico delle Giornate, il piatto forte del film sarà probabilmente la sequenza ambientata nella sala cinematografica, con una parodia di Rodolfo Valentino nel suo grande hit del 1922 *Sangue e arena*. (Da notare, inoltre, il cartellone nell'andito del teatro che annuncia un imminente spettacolo di qualità: la versione Laugh-O-gram di *Cinderella*!). Per quanto possa sembrare strano, la riedizione sonora Wardour del film aveva eliminato questa sequenza deliziosa; e delle scene ambientate nel teatro rimaneva solo qualche immagine fugace, mettendo a rischio la continuità narrativa e la comprensione della trama. Forse il distributore temeva che i riferimenti a Valentino e al cinema muto "datassero" il film per un pubblico del 1930. Per nostra grande fortuna, la versione completa di *Puss* è sopravvissuta con queste scene intatte.

Nel film riappaiono il ragazzo, la ragazza, il cane e il gatto, già tutti familiari dai titoli precedenti, che riprendono i rispettivi ruoli da "compagnia stabile" della Laugh-O-gram. In loro aggiunta, *Puss*

presenta il personaggio di un Re che ricomparirà anche in *Cinderella*. La sua prorompente personalità lo rende probabilmente il personaggio più riuscito dell'intera serie: da un lato è un gioviale buontempone che si gode un pomeriggio alla corrida, cui basta però la sola vista del corteggiatore della figlia per scatenare in lui una rabbia terribile e spingerlo a scagliare statue attraverso il cortile. (Né si fa eccessivo cruccio del decoro: dopo la sua prima esplosione di rabbia che gli ha fatto volare di dosso i panni regali, non sente affatto l'assillo di sostituirli e trascorre buona parte del film scorrazzando in mutande!). Da notare che la gag delle "nove vite" già presente in *Little Red Riding Hood* e in *The Four Musicians of Bremen* ritorna di nuovo in questo cartoon. Evidentemente Disney aveva un vero debole per questa gag, dato che la riproporrà, perfino nel 1937, nel corto di Mickey Mouse *The Worm Turns*. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*By contrast with the "lost" Laugh-O-grams, Puss in Boots has been readily available for decades, widely disseminated on the 16mm collector's market. For many viewers, indeed, it has come to symbolize the entire series, its delights representing the state of Walt's talents and ideas as he launched his career.*

*And Puss does make a worthy representative of the Laugh-O-gram years. By this time Walt and his co-workers had gained enough confidence to take great liberties with their source material, and little of the traditional story survives in this version of Puss in Boots. Instead we get a charming setting that combines a mythical fairy-tale kingdom with a 20th-century Midwestern small town, complete with a "Kingville Theater" and a "Kingville Gazette." Gags are strictly up-to-date, referencing such popular 1922 phenomena as radio, "flapper boots," and – best of all for today's film enthusiast – silent movies. For the Giornate audience, the likely highlight of the picture will be the movie-theater scene, featuring a spoof of Rudolph Valentino and his 1922 hit *Blood and Sand*. (Note, too, the theater's ad for a distinguished coming attraction: the Laugh-O-gram version of *Cinderella*!) Oddly, the Wardour sound reissue of the film removed these delightful scenes; only a glimpse of the movie-theater setting remained, and the continuity was rendered incomprehensible. The distributor may have felt that references to Valentino and silent movies would "date" the film for a 1930 audience. We're fortunate indeed that the complete version of Puss has survived with these scenes intact.*

*In this film the boy, girl, cat, and dog, all familiar from earlier titles, reappear and take their places as the four stock Laugh-O-gram characters. In addition, Puss introduces a King who will return in *Cinderella*. His bombastic personality makes him perhaps the strongest character in the series to date: on one hand he's a fun-loving sport who enjoys an afternoon at the bullfight, but the very sight of his daughter's suitor unleashes his ferocious temper and prompts him to heave statuary across the courtyard. (He's also not overly concerned with decorum; after his first explosion of rage causes his royal robes to fly into the air, he's in no hurry to replace them and spends much of the film running around in his underwear!) Note that the "nine lives"*

*gag from Little Red Riding Hood and The Four Musicians of Bremen returns yet again in this picture. Walt evidently had a special fondness for this gag; as late as 1937 it can be seen again in the Mickey Mouse short The Worm Turns. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN*

## CINDERELLA (Laugh-O-gram, US 1922)

Riedizione/reissue: *The Slipper-y Kid* (1929)

*Regia/dir:* Walt Disney; *anim:* Walt Disney, Ubbe Iwerks, Hugh Harman, Rudolf Ising, Carman "Max" Maxwell, Lorey Tague, Otto Walliman; *f./ph:* Red Lyon; *riprese/filmed:* c.11-12.1922, Laugh-O-gram studio, 1127 E. 31st St., Kansas City; *dist:* Pictorial Clubs Inc. of New York (distribuzione regionale extra circuito commerciale/*non-theatrical, regional circuit*); 35mm, 685 ft., 8' (22 fps); *fonte copia/print source:* John E. Allen Collection, Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Riportato alla luce per la prima volta alle Giornate del 1992 in una copia a 16mm in versione ridotta, e ora riproposto nella versione completa a 35mm proveniente dalla collezione di John E. Allen Collection conservata presso la Library of Congress, *Cinderella* si impone come uno dei Laugh-O-grams più divertenti in assoluto. L'ambientazione ricorda da vicino la "Kingville" (una via di mezzo tra un regno fiabesco e una cittadina U.S.A.) che abbiamo già visto in *Puss in Boots*; e insieme con il Re, ritroviamo anche i quattro personaggi "stabili" della compagnia. *Cinderella* è uno dei Laugh-O-grams che più o meno fedelmente riprendono il racconto tradizionale – salvo restante alcune varianti di minor conto come l'arrivo al ballo di Cenerentola a bordo di una limousine con autista e una festa danzante per una combriccola di orsi, interrotta da un Principe in arcioni a caccia... di orsi!

Di nuovo, Disney e i suoi collaboratori propongono un affascinante effetto pittorico – dal carattere nettamente più deciso rispetto alla precedente scena aurorale in *Goldie Locks* – con i profili in controluce di Cenerentola e del Principe nel loro romantico interludio sul balcone. (L'aura romantica che avvolge la fiaba di Cenerentola pare avesse intenerito i cuori dei più sarcastici disegnatori di cartoon, perfino quello di un beffeggiatore spietato come Tex Avery.) Sul piano tecnico, sono degne di nota le frequenti e lunghe panoramiche. Tra cui spicca la lunga panoramica che si sviluppa su due livelli subito dopo la fuga di Cenerentola dal ballo: mentre la vediamo correre per le strade, gli edifici e il cielo stellato paiono muoversi in prospettiva dietro di lei. Pur lavorando con risorse ridotte al minimo, in questa scena lo staff della Laugh-O-gram riesce ad ottenere un effetto pittorico di straordinaria suggestione.

Naturalmente anche questa versione di *Cinderella* fa grande affidamento sulla comicità, e infatti anche qui ritroviamo innumerevoli gag, che variano dalla buffoneria stravagante (gli orsi che ballano lo shimmy alla festa danzante) allo slapstick tout-court (la "scarpina" persa da Cenerentola, che colpisce alla testa il Principe e lo fa rovinare a terra tramortito). Seguendo una tendenza già introdotta in *Puss in Boots*, il film combina le gag visive con un supplemento di

humour verbale: il manuale di auto-aiuto delle sorellastre “Mangiare e dimagrire”; l’invito al ballo del Principe che non si conclude secondo le premesse; la domanda stupida rivolta a un personaggio evidentemente malconcio visto che è appena caduto da una collina ripida. Uno degli atout di questa versione restaurata e completa è una gag conclusiva mancante nella copia precedente – dove si rivela che, in questa edizione di *Cinderella*, Walt e company, in definitiva, cambiano completamente la storia romantica! – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*Tentatively unearthed for the 1992 Giornate in the form of an abridged 16mm print, now represented by a complete version in 35mm from the John E. Allen Collection at the Library of Congress, Cinderella takes its place as one of the most enjoyable Laugh-O-grams. Its setting seems to be the same “Kingville” (a cross between a fairy-tale kingdom and small-town U.S.A.) that we’ve just seen in Puss in Boots; and the four stock characters are back again, as is the King. Cinderella is one of the Laugh-O-grams that tells its traditional story more or less straight – that is, allowing for such minor variations as Cinderella’s arrival at the ball in a chauffeured limousine, and a dance party for a gang of bears, interrupted by a bear-hunting Prince on horseback! Here again Walt and his co-workers indulge in an appealing pictorial effect – far more pronounced than the earlier sunrise scene in Goldie Locks – for Cinderella and the Prince’s silhouetted romantic interlude on the balcony. (Something about the romantic aspect of Cinderella’s story seems to have softened the hearts of the most satiric cartoon makers, even that of so ruthless a prankster as Tex Avery.) On a technical level we may also note the several long pan shots. Perhaps most remarkable is the lengthy bi-level pan just after Cinderella’s escape from the ball: as she runs through the streets, the buildings and the starry sky seeming to move in perspective behind her. Even working with a bare minimum of resources, the Laugh-O-gram crew achieve a striking pictorial effect in this scene. Of course this Cinderella is still built for laughs, and there are still plenty of gags, ranging from droll whimsy (the shimmying bears at the dance party) to outright slapstick (the “slipper,” discarded by Cinderella, that brains the Prince and knocks him out cold). Continuing the trend started in Puss in Boots, this film combines its sight gags with a complement of verbal humor: the stepsister’s self-help manual, “Eat and Grow Thin”; the non-sequitur invitation to the Prince’s ball; the inane question to an obviously injured character who has just fallen down a steep hill. And one of the benefits of this restored complete version is a wrap-up gag missing from the earlier print – revealing that, in this edition of Cinderella, Walt and company ultimately turned the romantic story on its head after all! – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN*

#### **TOMMY TUCKER’S TOOTH** (Laugh-O-gram, US 1922)

*Regia/dir:* Walt Disney; *f./ph:* Walt Pfeiffer; *anim. f./ph:* Rudolf Ising; *cast:* ? (Tommy Tucker), Jack Records (Jimmie Jones); *riprese/filmate:* 12.1922, Laugh-O-gram studio; Kansas City locations; *dist:* extra circuito commerciale tramite il sistema scolastico del Missouri/non-

*theatrically to Missouri school system; 35mm, 949 ft., 11’30” (22 fps); fonte copia/print source:* The Walt Disney Company. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Oggi il nome di Walt Disney è associato soprattutto ai film destinati al circuito commerciale, ma anche la sua produzione extra-commerciale – film educativi, per le scuole o di servizio pubblico – fu parte integrante della sua carriera. Questo film sull’igiene dentale, prodotto a Kansas City verso la fine del 1922, è un primo esempio di quel suo filone didattico-pedagogico. I proventi del settore didattico verranno considerati in seguito come un mero supplemento agli introiti raccolti dai film Disney ai botteghini del circuito commerciale, ma in quegli ultimi mesi del 1922 la situazione era rovesciata. Disney aveva capito da un pezzo che i pagamenti promessi dai Pictorial Clubs non sarebbero mai arrivati. Alla ricerca disperata di fondi per mantenere a galla la sua piccola società, accettò l’offerta di un dentista di Kansas City, il Dr. Thomas McCrum, di finanziare un film finalizzato a spronare le scolaresche a prendersi cura dei loro denti. Il Dr. McCrum si dimostrò molto più affidabile dei Pictorial Clubs, e *Tommy Tucker’s Tooth* fu una delle poche imprese della Laugh-O-gram a produrre un utile.

Il film è costituito in buona parte da live-action, che era molto più veloce ed economica da produrre dell’animazione. Per il cast furono reclutati alcuni ragazzini delle scuole di Kansas City, a due dei quali furono affidati i ruoli di Tommy Tucker, che si prende buona cura dei denti e della sua persona in generale, e quello di Jimmie Jones, che non lo fa – finché non impara la lezione. Jimmie era interpretato da un ragazzino di nome Jack Records. A distanza di quasi sette decenni, quando aveva ormai cessato da tempo di esercitare la professione medica, il Dr. Records ricordava ancora con vivo piacere quella sua prima esperienza con Disney. E commentava con ironia: “Non immaginavo affatto, in quel momento, quale carriera mi spettava come paziente di dentisti!”.

Gli inserti animati in *Tommy Tucker’s Tooth* sono intercalati alle scene di live-action per illustrare i principi dell’igiene dentale. Vignette che risultano ancora oggi puntualmente semplici ed efficaci. In queste scene si intravede già un sicuro futuro da cineasta didattico per Disney. Intanto, nel 1922, il film raggiunse il suo duplice scopo: promosse con efficacia l’igiene dentale dei bambini – continuando a circolare per anni nell’area di Kansas City con quel compito – e, allo stesso tempo, procurò alla Laugh-O-gram Films un po’ del capitale di cui aveva disperatamente bisogno. Quattro anni dopo, quando si era già rifugiato a Hollywood, dove stava fronteggiando una stasi nelle contrattazioni per la distribuzione dei suoi film, Disney si rivolse di nuovo al Dr. McCrum. Il risultato fu un secondo film Disney sull’igiene dentale: *Clara Cleans Her Teeth*. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*Although Walt Disney is most widely known today for his theatrical films, his non-theatrical productions – training, classroom, and public-service films – were another important part of his career. In this dental-care picture, produced in Kansas City in late 1922, we see the beginnings of that educational tradition. And while the income*

from the educational Disney films would later be seen as merely a supplement to the box-office returns on his theatrical pictures, in 1922 the situation was reversed. By now it had become clear that the promised payment from Pictorial Clubs was never going to be made. Walt, desperate for some income to keep his little company afloat, accepted the offer of Kansas City dentist Dr. Thomas McCrum to underwrite a film that might encourage schoolchildren to take care of their teeth. Dr. McCrum proved more reliable than Pictorial Clubs, and Tommy Tucker's Tooth became one of the few Laugh-O-gram ventures to return a profit.

Most of the picture consists of live action, which was much faster and cheaper to produce than animation. Children from Kansas City schools were recruited for the cast, especially for the two lead roles of Tommy Tucker, who takes good care of his teeth and his general appearance, and Jimmie Jones, who doesn't – until he learns better. The role of Jimmie was played by a youngster named Jack Records. Nearly seven decades later, by then retired from a career in medicine, Dr. Records recalled his early association with Walt Disney with great pleasure. He also observed a private irony: "I never had any idea, as I was doing this, what a career I would have as a patient of dentists." Animated inserts do appear in Tommy Tucker's Tooth, interpolated in the live-action scenes to illustrate principles of dental care. Today it's especially interesting to observe these vignettes, which make their points simply and effectively. It's not difficult to see Walt's future as an educational filmmaker in these scenes. Meanwhile, in 1922, the film accomplished both its goals: it effectively promoted dental care for children – and continued to circulate in the Kansas City area for years afterward for that purpose – and, at the same time, provided Laugh-O-gram Films with some badly needed income. Four years later, by then ensconced in Hollywood but facing a lull between distribution contracts, Walt again turned to Dr. McCrum. The result was a second Disney dental-care film: Clara Cleans Her Teeth.

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

### **JACK THE GIANT KILLER** (Laugh-O-gram, US 1923)

Riedizione/reissue: **The K.O. Kid** (1929)

Regia/dir: Walt Disney; anim: Walt Disney, Ubbe Iwerks, Hugh Harman, Rudy Ising, Carman "Max" Maxwell, Lorey Tague, Otto Walliman; riprese/filmed: Laugh-O-gram studio, 1127 E. 31st St., Kansas City; 35mm, 720 ft., c.9' (22 fps); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Quando Disney mise in produzione il suo ultimo Laugh-O-gram, la sua società versava già in pessime acque. Disney, l'ingenuo ragazzo di campagna era stato messo raggirato dai bricconi di città. A un anno di distanza dalla firma del contratto con i Pictorial Clubs del Tennessee, non aveva ricevuto praticamente un soldo per il lavoro svolto. A quel punto, avendo la filiale del Tennessee dei Pictorial Clubs deciso di chiudere i battenti e declinando la casa madre dell'organizzazione ogni responsabilità sul contratto, la fine della società di Disney era solo

questione di tempo. La capacità di recupero di Disney era messa a dura prova. A quanto pare, il suo studio di Kansas City era una sorta di fantastica club-house per una banda di ragazzini burloni e affascinati dall'avventura appena usciti dalla scuola secondaria. Come ebbe a dire Walt Pfeiffer, uno degli dipendenti-amici di Disney "Si lavorava più per divertimento che per la paga. Non ci sembrava neppure un lavoro." Man mano però che la società continuava ad affondare, si profilavano le prime inevitabili defezioni – ivi inclusa, per un certo periodo, la perdita del suo animatore di maggiore talento, Ubbe Iwerks. Ci volle tutta la notevole abilità di venditore di Disney per convincere coloro che gli rimasero al fianco che la sua società aveva un grande futuro.

Fu in questa atmosfera che *Jack the Giant Killer*, l'ultimo dei Laugh-O-gram, era entrato in produzione. Il film rivela al contempo la vertiginosa spacconeria di Disney e lo stato disastroso delle sue risorse. Si tratta, in qualche modo, del più grandioso di tutti i suoi Laugh-O-grams, e il risultato è indubbiamente pregevole per quanto riguarda la minuziosa raffigurazione degli sfondi, la molteplicità dei personaggi, la gamma completa delle sfumature del grigio nei disegni, e – soprattutto – per lo straordinario fascino delle sue atmosfere. Disney introduce il suo circo con tre scene che lui stesso avrebbe ritenuto stravaganti e superflue nei suoi cartoon precedenti, con attrazioni secondarie che ci preparano alla nostra scoperta dei suoi ammirati piccoli protagonisti. Di ancora maggiore efficacia si rivela la tempesta marina che travolge Bobby e i suoi amici – senza meno il pezzo forte del film – che costituisce anche una importante svolta nell'animazione disneyana, una perla a sé di effetti speciali, con ogni probabilità creata dal pittore di sfondi Otto Walliman. Quando Bobby esplora l'isola di Woof in Poof, ogni scena rivela attrazioni una più elaborata dell'altra, che culminano nel folle numero acrobatico di una scimmia che cammina in punta di piedi su un serpente teso a mo' di corda intorno al collo di due giraffe.

L'animazione, d'altro canto, è più rigida, legnosa e segmentata di sempre. Come se tutta l'energia fosse stata risucchiata dall'azione stessa, che si riduce per lo più a bruschi movimenti avanti e indietro.

*Jack the Giant Killer* è efficacemente rappresentativo della tecnica, descritta anni dopo da Rudy Isler, tramite la quale gli animatori si limitavano a ricalcare i personaggi direttamente dai model sheet di Disney, animando solo le parti del corpo indispensabili. Gli inseguimenti, specie se paragonati ai film precedenti, appaiono fiacchi e senza ispirazione. Il testardo e sornione pescespada che inseguiva il gatto di *The Four Musicians of Bremen* con spietata cocciutaggine cede il posto a una sua scialba imitazione, un pesce-sega che si limita a mimare i movimenti dell'inseguimento, la cui animazione si sviluppa su uno sfondo subacqueo copiato dai disegni del film precedente. La caccia sotterranea dei giganti lanciati sulle tracce di Bobby, dipinta su rodovetri che saranno a loro volta riciclati in *Alice's Wonderland* con un brillante effetto comico, risulta altrettanto anemica e tirata per le lunghe.

Nulla di tutto questo dà comunque l'impressione di un cineasta pronto a gettare la spugna. La tendenza retrograda è compensata da

significativi passi in avanti sia per quanto riguarda le caratteristiche del disegno sia per le soluzioni narrative. Mentre Disney continuava ad andare alla ricerca di denaro per mantenere a galla la sua società, un indomabile entusiasmo lo spronava a migliorare la qualità dei suoi cartoon e a cercare i modi migliori per promuoverli.

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*By the time Disney put his final Laugh-O-gram into production, his company was in desperate shape. Disney the naïve country boy had been swindled by city slickers. A year after signing his contract with Pictorial Clubs of Tennessee, he had received virtually no money for his work. And now, with the Tennessee branch of Pictorial Clubs going out of business and the parent organization refusing any responsibility for the contract, the demise of Disney's company was only a matter of time.*

*Disney's resilience was being tested. By all accounts, his Kansas City studio was a wonderful clubhouse for a gang of pranksters and adventure-happy youngsters barely out of high school. As Walt Pfeiffer, one of Disney's employee-friends said, "It was more fun than pay. You didn't look at it as work." But as the company continued to sink, it inevitably suffered defections – including, for a while, the loss of its most talented animator, Ubbe Iwerks. It took all of Disney's considerable salesmanship to convince those who stayed behind that the company had much of a future.*

*It was in this atmosphere that Jack the Giant Killer, the last Laugh-O-gram, was put into production. It shows both Walt's dizzying bravado and the dire state of his resources. It is, in some ways, the grandest of all his Laugh-O-grams, notable for its minutely detailed backgrounds, the proliferation of characters, the full range of gray tones in the drawings, and – above all – a fascination with atmospherics. He sets up his circus with three introductory scenes he would have thought extravagant and unnecessary in his earlier cartoons, sample side-show attractions that prepare us for our discovery of his admiring kid protagonists. Even more notable, the sea storm that carries Bobby and his friends – arguably the highlight of the cartoon – is a major breakthrough in Disney animation, a self-contained gem of special effects, most likely created by background painter Otto Walliman. When Bobby explores the island of Woof in Poof, each site reveals attractions more elaborate than the last, culminating in a demented trapeze act where a monkey tiptoes across a snake stretched across the necks of two giraffes.*

*The animation, on the other hand, is stiffer, more wooden and more segmented than ever. It's as though all the energy had been leached out of the action itself, reduced for the most part to jerky back-and-forth motions. Jack the Giant Killer may be the most vivid example of a practice Rudy Ising later described where animators simply traced the characters directly from Disney's model sheets, and animated only the necessary body parts. The chases, especially when compared with his earlier work, seem dull and uninspired. The fixated, gleeful swordfish in The Four Musicians of Bremen who pursues the cat with such*

*grim determination gives way to a dull copycat sawfish who simply goes through the motions of pursuit, animated against underwater backgrounds redrawn from the earlier film. The giants' underground hunt for Bobby, painted on cels that would later be recycled in Alice's Wonderland to fine comic effect, seems similarly anemic and drawn-out.*

*But none of this gives the impression of a filmmaker ready to throw in the towel. What is retrograde competes with breakthroughs in both designs and storytelling techniques. While Disney continued to scrounge for money to keep his company afloat, his unflagging enthusiasm kept him eager to keep improving his cartoons and look for better ways to promote them. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN*

### **ALICE'S WONDERLAND** (Laugh-O-gram, US 1923)

*Regia/dir:* Walt Disney; *f./ph:* Ubbe Iwerks, Rudolf Ising; *dir. tecnico/tech. dir:* Hugh Harman, Carman "Max" Maxwell; *anim:* Walt Disney, Ubbe Iwerks, Hugh Harman, Rudolf Ising, Carman "Max" Maxwell, Lorey Tague, Otto Walliman; *cast:* Virginia Davis (Alice), Walt Disney, Ubbe Iwerks, Hugh Harman, Rudolf Ising (animatori/artists); girato presso entrambi i Laugh-O-gram studios / *filmed at both Laugh-O-gram studios*, c.5-6.1923; *dist:* Pictorial Clubs Inc. of New York (distribuzione regionale extra circuito commerciale/non-theatrical, regional circuit); 35mm, 726 ft., 8'48" (22 fps); *fonte copia/print source:* The Walt Disney Company.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Incapace di risollevarsi dal disastro finanziario del contratto con i Pictorial Clubs, e praticamente sull'orlo della bancarotta, Disney realizzò un ultimo film nel tentativo di salvare la Laugh-O-gram Films. Qualsiasi altro cineasta in analoghe ristrettezze economiche avrebbe optato per una produzione messa su in fretta e di scarse pretese, affidandosi alla fortuna, Disney ricorse invece all'estremo opposto e s'impegno nella realizzazione del film più sontuoso, accattivante e fantasioso che potesse immaginare. Tutto quello che aveva imparato nei due anni precedenti, tutto il suo entusiasmo per il futuro dell'animazione, furono concentrati in questo ultimo sforzo: *Alice's Wonderland*.

Rovesciando un procedimento, già usato dallo studio Fleischer e da altri, che consisteva nell'inserire personaggi d'animazione in scene di live-action, Disney immaginò una bambina, filmata dal vivo, che entrava nel modo dei cartoon. Né si accontentò di questo semplice rovesciamento, aggiungendo un elaborato antefatto in cui la bambina visita uno studio d'animazione, osserva una versione alquanto fantasiosa del lavoro degli animatori – forse una visione della realtà dello studio filtrata attraverso la sua immaginazione – e, suggestionata dalla nuova esperienza, quando quella notte va a dormire, sogna di trovarsi a Cartoonland.

Alice era interpretata da una incantevole bambina del posto di quattro anni di nome Virginia Davis, e lo studio cui faceva visita altro non era se non l'ufficio della stessa Laugh-O-gram.

Alice rappresentò un saluto di addio consono all'avventura

cinematografica di Disney a Kansas City. Il film serba tuttora un grande fascino e costituisce un prezioso documento storico: le scene ambientate nello studio ci consentono di intravedere gli uffici della Laugh-O-gram, dove fa una simpatica apparizione lo stesso Disney, al fianco di Ub Iwerks, Hugh Harman, Rudy Ising ed altri artisti. Il sogno di Cartoonland presenta le scene più elaborate e affollate di personaggi finora immaginate da Disney e compagni – la quintessenza di tutti i Laugh-O-grams (ivi comprese, a onor del vero, alcune scene d'animazione riciclate da *Jack the Giant Killer*). Oggi possiamo ritenerci doppiamente fortunati perché questo ambizioso exploit disneyano è sopravvissuto praticamente intatto – mancando solo della scena finale in cui Alice, come Goldie Locks (o Little Nemo), si sveglia dal suo sogno ruzzolando giù dal letto. Se fosse bastato uno sforzo supremo di creatività per salvare lo studio della Laugh-O-gram, *Alice's Wonderland* ce l'avrebbe sicuramente fatta.

Come sono andate le cose lo sappiamo: la società dichiarò bancarotta e Disney lasciò Kansas City per cercare migliore fortuna in California. Ma sappiamo anche che, se *Alice's Wonderland* non raggiunse lo scopo prefisso, ottenne un risultato perfino migliore. Usando il film come pilota, Disney riuscì infatti a vendere la sua prima serie di successo, le *Alice Comedies* – che lanciò di fatto la sua carriera hollywoodiana. Virginia Davis, così accattivante in questa sua prima apparizione, si trasferì coi genitori a Los Angeles dove continuò a interpretare il ruolo di Alice. Il gatto nero già apparso in tutti e sette i Laugh-O-grams, e che sbuca nuovamente in questo film, si sarebbe trasformato in Julius, fedele amico di Alice e primo personaggio disneyano d'animazione di lunga durata. E la carriera di un cineasta leggendario, che avrebbe raggiunto vette neppure lontanamente immaginabili nel 1923, iniziò a prendere il via – costruita su quelle fondamenta che il giovane Walt e i suoi amici avevano gettato a Kansas City.

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

*Unable to recover from the financial disaster of the Pictorial Clubs contract, facing bankruptcy, Walt made one last picture in an effort to save Laugh-O-gram Films. While some filmmakers in reduced circumstances might have rushed out a quick, cheap production and taken their chances, Walt went to the opposite extreme and produced the most lavish, delightful, imaginative film he could manage. All the lessons he had learned in the previous two years, all his enthusiasm for the future of animation, were concentrated in this last effort. The film was Alice's Wonderland.*

*Reversing the device that the Fleischer studio and others had already used, of inserting an animated character into a live-action scene, Walt pictured a little girl, filmed in live action, entering into an animated world. But he didn't stop with this simple reversal; instead he paved the way with an elaborate opening in which the girl visited a cartoon studio, observed a highly fanciful vision of animators at work – a vision perhaps representing her own imaginative view of the real thing – and then, excited over this experience, went to bed that night and dreamed her way into Cartoonland. The girl was a local four-year-old charmer named Virginia Davis, and the studio was none other than Laugh-O-gram's own office.*

*The resulting film is an appropriate valedictory to Walt's filmmaking adventures in Kansas City. For today's viewer it remains a thoroughly charming film, as well as a precious historical record: in the studio scenes we get a glimpse inside the Laugh-O-gram offices, as well as an engaging performance by Walt himself, alongside Ub Iwerks, Hugh Harman, Rudy Ising, and the other artists. The Cartoonland dream offers the most elaborate action and crowd scenes Walt and company could devise, the distilled essence of all the Laugh-O-grams (including, in fact, some stock animation scenes recycled from Jack the Giant Killer). We're doubly fortunate today that this ambitious effort survives practically intact – missing only the final scene in which Alice, like Goldie Locks (or Little Nemo), awakens from her dream by tumbling out of bed. If one supreme effort of creativity could have saved the Laugh-O-gram studio, Alice's Wonderland would have done it.*

*Today, of course, we know that it didn't; the company declared bankruptcy, and Walt left Kansas City for California to try his luck there. But we also know that, if Alice's Wonderland didn't achieve its intended goal, it did achieve something even better. Using this film as a sample reel, Walt sold his first successful series of films, the Alice Comedies – and his Hollywood career was effectively launched. Virginia Davis, so captivating as Alice in this initial effort, relocated with her parents to Los Angeles and continued in the role. The black cat who had appeared in all seven Laugh-O-grams, and who also turns up in this picture, would evolve into Julius, Alice's sidekick and Walt's first long-running cartoon character. And one of the legendary filmmaking careers, which would reach heights no one could have imagined in 1923, was on its way – built on a foundation that young Walt and his friends had established in Kansas City.*

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

## Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANNETTE MELVILLE

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

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

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

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

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

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

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

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

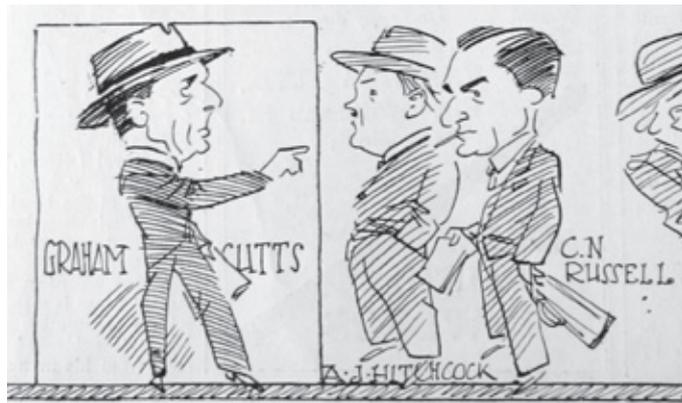
*The White Shadow* is a wild, atmospheric melodrama starring Betty Compson in a dual role as twin sisters – one angelic and the other “without a soul.” With mysterious disappearances, mistaken identity, steamy cabarets, romance, chance meetings, madness, and even the transmigration of souls, the feature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

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

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

The film was preserved at New Zealand's Park Road Post Production and a new preservation master and exhibition print was sent to the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, the repository of Hitchcock's personal papers and home movies. Prints were also made for the New Zealand Film Archive and the British Film Institute. *The White Shadow* survives today thanks to New Zealand projectionist Jack Murtagh, a passionate collector of early cinema, and the New Zealand Film Archive. Film lovers everywhere salute their stewardship. — ANNETTE MELVILLE

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



Caricature da/Caricatures from The Motion Picture Studio, 1923.

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

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

suites to her talents and eminence. The tale concocted, about twin sisters with opposing personalities, was preposterous, though with a substantial redeeming feature: it gave audiences and the film's financiers two Compsons for the price of one.

Originally entitled *Children of Chance*, Morton's story entered production on 25 June 1923, when *Woman to Woman* was being edited. As in its forerunner, Compson's male co-star was Clive Brook; as before, the cameraman, much praised in the trade press, was Claude McDonnell. And as before, the film scenario had been prepared by Alfred J. Hitchcock, aged 23; perhaps the "J." was a device to make himself seem older, like the moustache he currently sported. In August, a reporter from the Motion Picture Studio observed Cutts shooting the film's big Montmartre cabaret scene, brimming with atmosphere and extras, and found Morton on the set as "an absorbed spectator". Hitchcock, it seems, was busy elsewhere that day. By then the film's working title had changed to *The Awakening*; so it remained when Compson finally went home on 22 September, with shooting and editing completed. She had stayed in Britain for 20 weeks, theoretically at a cost to the company of £20,000. Cutts' and Hitchcock's services cost them infinitely less.

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

The mixed reviews of *The White Shadow* didn't hold Hitchcock back. He continued with Cutts, immersing himself in every facet of filmmaking – scenario work; assisting in the art direction; general production management: everything was valuable experience. By 1925 he was directing on his own for Gainsborough Pictures, where he quickly rose to the top ranks. Separated from his ambitious assistant, Cutts continued successfully with the Parisian low-life drama *The*

*Rat* (1925) and its sequels, featuring Ivor Novello as an apache. He even caught Hollywood's eye, and in 1927 was hired to direct *First National's* British productions. That year, a Variety reporter, viewing the British scene, wrote that of all Britain's active directors "Graham Cutts and Alfred Hitchcock are alone worth notice". But such equal ranking didn't last. By the mid-1930s, through a combination of the talkies, personal difficulties, and artistic inflexibility, Cutts' prestige in the industry had faded. Now, after *The Lodger* (1927), *Blackmail* (1929), and *The 39 Steps* (1935), it was his former apprentice Hitchcock who had his finger on the public pulse, who wrote in the trade papers, and who could muse in fancy about being "the most sought-after man in the world". – GEOFF BROWN

★★★★★

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

Regia/dir: Victor Seastrom; prod: Irving Thalberg; scen: Dorothy Farnum, dalla pièce di/based on the play by Gladys Unger, *Starlight* (1925); f./ph: Oliver T. Marsh; cast: Greta Garbo, Lars Hanson; 35mm, 16 m., 1' (22 fps); fonte copia/print source: Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Una didascalia in svedese / *One Swedish introductory intertitle.*

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

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

Negli anni '90, quando la Sveriges Television dovette mettere in

sicurezza tutto il materiale nitrato giacente nei propri archivi, la raccolta originale di cinegiornali fu preservata grazie all'intervento congiunto della Cineteca del Friuli di Gemona e della George Eastman House di Rochester. La collezione fece poi ritorno in Svezia nel 2007, ed è ora conservata presso il Filmarkivet dello Svenska Filmistitutet. Resici conto che *Kino 3* includeva una scena del perduto *The Divine Woman*, abbiamo stampato nel 2011 una nuova copia (e un interpositivo) solo di questa sezione del duplicato negativo nitrato del cinegiornale, cosicché questo gioiello possa essere visto nelle migliori condizioni possibili. Il frammento è introdotto da una didascalia in svedese, che non appartiene al film ma al cinegiornale. JON WENGSTRÖM

*The 1928 The Divine Woman was the sole collaboration between Greta Garbo and Swedish director Victor Sjöström, and the film also featured their fellow compatriot Lars Hanson in the male lead. Of Garbo's nine American silent films, The Divine Woman is the only one that survives merely as a fragment. When a group of Scandinavian scholars carried out research at Gosfilmofond in Moscow in 1992, they identified a 250-metre reel with Czech intertitles as being a fragment of the until-then completely lost The Divine Woman. This fragment has since been screened on many occasions in festivals [including the 1993 Giornate, where it had its world premiere] and at cinematheques all over the world, and it bears witness of what seems to have been a truly great film. The surviving 10 minutes are rich in atmosphere, beautiful lighting, and inspired acting.*

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

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

JON WENGSTRÖM

★★★★★

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

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

Didascalia in inglese / *English intertitles.*

William Beaudine (1892-1970) è oggi ricordato soprattutto per le sue molte commedie realizzate sia in America che in Inghilterra e per la sua lunga collaborazione alla serie televisiva *Lassie*. Aveva cominciato come attrezzista alla Biograph e negli anni Venti dirigeva classici del muto come *Little Annie Rooney* (1925), *Sparrows* (1926) e *Penrod and Sam* (1923). E *The Canadian* – adattamento di un'opera teatrale di Somerset Maugham e un film alquanto atipico per questo regista. Era già stato trasposto sullo schermo in precedenza, con il titolo di *The Land of Promise* (1917) e sempre con Thomas Meighan, per la regia di Joseph Kaufman. Vista la somiglianza del soggetto, *The Wind* (MGM, 1928) potrebbe esserne considerato un remake.

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

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

Durante la lavorazione il regista andò dalla California a New York, da Calgary alle Montagne Rocciose Canadesi e da lì di nuovo a New

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

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

*The Canadian* fu il grande successo della serata. Il pubblico applaudì durante la proiezione e applaudì alla fine. Allora – e solo allora – Beaudine accettò di parlare. “Sono molto sorpreso”, commentò. “Sì, in certi punti sono stato un buon regista.” Gli spettatori si alzarono in piedi ad applaudirlo. Morì poche settimane dopo.

KEVIN BROWNLOW (*The American Film Heritage*, 1972)

*William Beaudine (1892-1970) is remembered today chiefly for his many comedy films, made both in America and Britain, and his extended work on the television series Lassie. He began as a property boy at Biograph, and by the 1920s was directing such silent classics as Little Annie Rooney (1925), Sparrows (1926), and Penrod and Sam (1923). And The Canadian – adapted from a play by Somerset Maugham, and a most uncharacteristic film for the director. It had been made once before – also with Thomas Meighan – as The Land of Promise (1917), directed by Joseph Kaufman. With the story being so similar, one could almost regard MGM’s The Wind (1928) as a remake. We’re in the Canadian wheatfields. Robbed of her security after the death of her aunt, Nora Marsh (played by Mona Palma, previously known as the child star Mimi Palmeri) arrives from London to stay on her brother Edward’s farm. Abroad for Nora has meant Paris and the Riviera; she has no conception of frontier life, and doesn’t hide her distaste at her raw surroundings. She quickly makes enemies of her brother’s wife Gertie (Dale Fuller) and homesteader Frank Taylor (Thomas Meighan), especially after she wipes her knife and fork on her napkin – a faux pas subtly conveyed with surreptitious glances and brief gestures. The clash of wills and what one would now call “lifestyles” leads Nora to seek a desperate solution to get away:*

*marriage to Taylor, and life on his wheat farm. “You said you needed a wife to clean and sew. Will I do?”*

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

*Production took Beaudine from California to New York, to Calgary, the Canadian Rockies, then back to New York, to “We saw all the World Series games – nobody worked those days! – and came back to California, all expenses paid,” Beaudine told me when I interviewed him after the *The Canadian* had been rediscovered in 1969. I asked him why he was given such a serious dramatic subject. “I was a comedy director essentially. I was getting to the end of my contract with Warners, and they were renting me out at \$2,500 a week, with nothing for me to do. They sent me back to New York to do a comedy for Paramount with Richard Dix. On the way back there, Paramount changed their minds, and since they were stuck with the contract, they put me on *The Canadian*, which was an entirely different kind of thing from what I’d been doing. Bill Le Baron was running it back in New York, and he was quite a nice guy. We got along fine, and I did a fairly good picture with it, and they were satisfied.”*

*“Did you ever work on a farm in your life?” I asked. “No.”*

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

★★★★★

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

Regia/dir., f./ph., mont./ed: Frans Dupont; asst: Elsy Keppler; col. tech: Willem Bon; 35mm, 109 m., c. 6' (18 fps), col.; fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam. Senza didascalie / No intertitles.

Frans Dupont (1908-1978) faceva parte del gruppo di giovani cineasti di Amsterdam che nei primi anni '30 orbitarono attorno alla Filmliga e

allo Studio Ivens. Insieme con Willem Bon fu una delle figure preminenti del Filmtechnische Leergang (FTL) – diramazione della Filmliiga – che produsse 3 cortometraggi, fra cui *Diepte*. In seguito Dupont si dedicò al documentario, spesso collaborando con Dientje Stevens, e insegnò montaggio presso la Nederlandse Filmacademie.

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

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

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

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

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

★★★★★

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

*Regia/dir:* Frank Wilson; *scen:* Muriel Alleyne; *cast:* Ruby Belasco; 35mm, 266 m., 14’ (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/*

*print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

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

*The Lancashire-born Ruby Belasco (1867-1936) was a regular member of the Hepworth company, generally cast in mature character roles, and sometimes “ethnic” parts, as in this early role. Seven years after his 1905 success, Rescued by Rover, we find Hepworth still making dramas about kidnapped children – in this the baby is snatched by a resentful dismissed workman, who conveniently leaves a blood-trail for the brave Indian Ayah to follow. The print comes from EYE’s Jean Desmet Collection. – DAVID ROBINSON*

★★★★★

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

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

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

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

La storia di Barrie è ambientata negli anni ‘40 dell’800, nel villaggio immaginario di Thrums, che è manifestamente modellato sul paese natale dello stesso Barrie, Kirriemuir. Il nuovo, giovane pastore si trova

coinvolto nello scontro tra i tessitori locali, che protestano contro lo sfruttamento, e i militari determinati a reprimere le agitazioni. Il pastore si lascia irretire dal fascino della misteriosa Babbie, con grande disapprovazione degli anziani del villaggio. In questa versione del film cambia solo la parentela di Babbie con il lord locale: nel testo di Barrie è la fidanzata di Lord Rintoul; qui è sua figlia.

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

Non c'è tuttavia traccia di simpatie “liberal” da parte del regista Penrhyn Stanlaws, anche se la sua origine scozzese (era nato Stanley Adamson, a Dundee, nel 1877) può avere influenzato la scelta del soggetto. Era arrivato negli Usa nel 1901 e si era pagato l'università a Princeton lavorando come illustratore, prima di andare a Parigi a studiare arte. In seguito svolse con successo l'attività di illustratore: i suoi ritratti di belle donne di varie generazioni apparvero sulle copertine di innumerevoli riviste – in particolare, dal 1913 al 1935, il *Saturday Evening Post*. Le sue prime modelle inclusero Mabel Normand, Mae Murray, Florence La Badie, Marion Davies, Anna Q. Nilsson, Alice Joyce. Era convinto che per recitare nel cinema il lavoro di modella fotografica fosse un tirocinio migliore dell'esperienza teatrale: scrisse che la Normand “ebbe la fortuna di non dover disimparare la tecnica teatrale”.

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

DAVID ROBINSON

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

*Barrie's story is set in his fictional village of Thrums, no doubt modeled on Barrie's hometown of Kirriemuir, in the 1840s. The new young pastor finds himself caught up in the battle between the local*

*weavers, protesting against exploitation, and the military determined to suppress unrest. He finds himself drawn to the mysterious Babbie, to the disapproval of the village elders. This film version uniquely changes Babbie's relationship with the local Lord: in Barrie's original she is the fiancée of Lord Rintoul; here she is his daughter.*

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

*There is no evidence of liberal sympathies on the part of the director Penrhyn Stanlaws, though his Scottish birth (in Dundee, 1877, as Stanley Adamson) may have influenced his choice of subject. He arrived in the United States in 1901, and paid his way through Princeton by working as an illustrator, before going to Paris to study art. Subsequently he enjoyed long success as an illustrator, his portraits of several generations of beautiful women figuring on innumerable magazine covers – notably the Saturday Evening Post from 1913 to 1935. His early models included Mabel Normand, Mae Murray, Florence La Badie, Marion Davies, Anna Q. Nilsson, and Alice Joyce. He believed that photographic modeling was better training for film acting than theatre work: he wrote that Normand “was fortunate that she didn't have to unlearn stagecraft”, since she went directly from modeling to film.*

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

★ ★ ★ ★ ★

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

*Regia/dir:* Alexander von Antalfy, Paul Leni; *scen:* Rudolf Kurtz, Paul Leni; *scg./des:* Paul Leni; *cast:* Gilda Langer (Elles, la figlia del governatore/the Governor's daughter), Harry Liedtke (Archie Douglas), Conrad Veidt (Dinja; non presente nel frammento sopravvissuto/not seen in surviving fragment); *riprese/filmed:* 1917; *première:* 11.1.1918 (Hamburg, Lessing-Theater), 7.2.1918 (Berlin, U.T. Kurfürstendamm); *data v.c./censor date:* 12.1917 (BZ.41322), 18.10.1922 (B.6633); *lg. or./orig. l.:* 1808 m. (1917), 1350 m. (1922);

varianti di restauro a confronto / *restoration comparison, multiple versions*, 35mm, 108 m., c.5' (18 fps) (frammento originale/*original fragment* 12.4 m., 40", 18 fps), col. (imbibito/*tinted*); fonte copia/print source: Deutsche Kinemathek, Berlin / Haghefilm, Amsterdam. Didascalia introduttiva in inglese. / *Introductory title in English.*

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

Quello che viene considerato l'unico frammento tuttora esistente di *Das Rätsel von Bangalor* (Il mistero di Bangalore) è stato identificato nell'aprile 2009 nella collezione della Deutsche Kinemathek di Berlino tramite il sito web "Lost Films". Il materiale presenta le uniche immagini in movimento sopravvissute di Gilda Langer, "la musa del dottor Caligari", carismatica attrice che apparì in soli quattro film prima di morire prematuramente nel 1920, ad appena 23 anni (la Langer, innamorata dello sceneggiatore Carl Mayer, ispirò il personaggio di Jane in *Il gabinetto del dottor Caligari* – ruolo che avrebbe anche dovuto interpretare – e suggerì la poi storica collaborazione tra Mayer e Hans Janowitz). Sebbene si tratti di due sole inquadrature in interni, queste immagini riescono già a dare un'idea del particolare stile visivo del co-regista e scenografo Paul Leni, prefigurandone i futuri sviluppi. Questo frammento nitrato imbibito è stato restaurato nel 2011 ad Amsterdam da Haghefilm Conservation per la Stiftung Deutsche Kinemathek. Il restauro è stato reso possibile grazie al sostegno dell'Haghefilm Foundation. L'intervento di restauro ha previsto sia la creazione di stampe bianco e nero chimicamente imbibite con quello che si presume essere il colorante arancione originale, sia di stampe colore realizzate secondo le moderne tecniche fotochimiche e digitali. Questo breve frammento sarà quindi mostrato nella sua interezza nelle seguenti varianti di restauro: imbibizione con Orange G, colorante storicamente documentato (1), stampa Desmet (2), duplicazione su internegativo colore (3) e su negativo camera colore (4), procedimento di *digital intermediate* (5) e ancora imbibizione con Orange G (6) a confronto con imbibizione con un moderno colorante alimentare (7). – DANIELA CURRÒ, OLIVER HANLEY, ULRICH RUEDEL

*The sole fragment believed to exist of Das Rätsel von Bangalor (The Mystery of Bangalore) was identified in the collections of the Deutsche Kinemathek in Berlin via the "Lost Films" website in April 2009. The footage constitutes the only existing moving images of "Dr. Caligari's muse", Gilda Langer, a charismatic actress who appeared in just four films before her tragically premature death in 1920 at the age of 23. (Langer was in love with the writer Carl Mayer, inspired the character of Jane in The Cabinet of Dr. Caligari, which she was to have played, and suggested the now-historic collaboration between Mayer and Hans Janowitz.) Although consisting merely of two interior shots, the surviving fragment still conveys a clear sense of the visual style*

*of the film's co-director and designer, Paul Leni, prefiguring his later achievements. The orange-tinted fragment was restored in 2011 by Haghefilm Conservation in Amsterdam for the Deutsche Kinemathek. The restoration was supported by the Haghefilm Foundation. New prints were created using what is likely to be the original dye-coloring chemistry on black-and-white silver gelatin material, and both modern photochemical and digital routes on chromogenic color stock in comparison. The brief surviving fragment will thus be screened in its entirety in the following restoration variants: (1) Orange G historical dye tint; (2) Desmet print; duplication on (3) internegative and (4) camera negative color stock; (5) digital intermediate route; and tinting with (6) Orange G compared to (7) modern food dye.*

DANIELA CURRÒ, OLIVER HANLEY, ULRICH RUEDEL

★★★★★

### Haghefilm / Selznick School Fellowship 2011

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso la George Eastman House di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un film della collezione della GEH. Viene quindi invitato a presentare i risultati ottenuti alle Giornate di Cinema Muto. La vincitrice dell'edizione 2011 della Fellowship è la madrilenza Clara Sánchez-Dehesa, diplomata nel 2008 alla Scuola Superiore di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali di Madrid. Prima di iscriversi alla Selznick School ha lavorato presso il dipartimento conservazione dell'Asociación Manuel Álvarez Bravo ed ha fatto praticantato presso il Laboratorio di Conservazione della Fundación Televisa. Alla Selznick School ha presentato come progetto finale d'esame una "Guida alla ricostruzione di titoli e didascalie" ed anche un "Repertorio tipografico delle didascalie" in cui registrare caratteri, formato e stile usati dai vari studios nei primi tre decenni di vita dell'industria cineamatografica. Si tratta di strumenti che aiuteranno gli addetti alla preservazione della George Eastman House a ricostruire le didascalie mancanti nei film realizzati da quegli stessi studi in quell'arco di tempo. – CAROLINE YEAGER

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

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

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

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

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

Sara Duhamel, una delle "Funny Ladies" della prima epoca d'oro della comicità cinematografica, interpretò Rosalie (ribattezzata Jane per il pubblico americano) nell'omonima fortunata serie francese (1911-1913) diretta da Roméo Bosetti. La serie, che prendeva spunto dalle differenze di classe, illustrava le istanze dei lavoratori dell'epoca, sempre però in chiave umoristica. In questo episodio Jane è stata eletta presidente del sindacato "cuoche e cameriere" ed ha già firmato un accordo per migliorarne le condizioni di lavoro. Ritornata dalla famiglia borghese presso cui lavora, Jane esercita il suo nuovo potere creando una sequela di situazioni esilaranti volte a sabotare la cucina di casa fino a quando le sue richieste non saranno esaudite. Il materiale originale usato per il presente restauro a 35mm è costituito da una copia diacetato 28mm donata alla George Eastman dalla 3M Corporation (ex-collezione di Louis Walton Siple). / *Sara Duhamel, one of the "Funny Ladies" in the so-called First Golden Age of Film Comedy, portrayed Rosalie (renamed Jane for American audiences) in the successful "Rosalie" series (1911-1913) directed by Roméo Bosetti. This series took issue with the differences between social classes and examined labor issues taking place at that time, but always with humor. In this installment, Jane has been elected the president of the Union of Cooks and Housemaids, and has just signed a resolution to improve their working conditions. Returning to the bourgeois family for which she works, Jane flexes her new-found power by creating a series of hilarious situations designed to sabotage the family kitchen until her demands are met. The original source material for this restored 35mm print was a 28mm diacetate print donated by the 3M Corporation, from the collection of Louis Walton Siple.*

*CLARA SÁNCHEZ-DEHESA, CAROLINE YEAGER*

THE STEINHOFF PROJECT

**DAS SPREEWALDMÄDEL** (Olympia-Film, DE 1928)

*Regia/dir.* Hans Steinhoff; *scen:* Viktor Abel, Karl Ritter; *f./ph:* Axel Graatkjær (studio), Alfred Hansen (*location*); *scg./des:* Heinrich Richter; *dir. prod./prod. mgr.:* Viktor Skutezky; *cast:* Claire Rommer (Annemarie, una ragazza dei boschi della Spree/a girl from the Spree Woods), Fred Solm (luogotenente/Lieutenant of the Guards Leopold von Yberg), Jakob Tiedtke (Conte/Count Egon Oehringen-Oehringen, zio di Leopold/Leopold's uncle), Vera Engels (Vera, sua figlia/his daughter), Eugen Neufeld (comandante del Reggimento/Regimental Commander), Iwan Kowal Samborsky (Johann Katschmarek, l'attendente/Leopold's orderly), Alfred Loretto (sergente/Sergeant), Teddy Bill (Joachim Künzel, fattore/manager of the Milmersdorf Estate), Truus van Aalten (Steffi, la guardiana dei maiali/pig-maid at the Milmersdorf Estate), Sophie Pagay (Frau Kornschabel, la zia/Annemarie's aunt), Wilhelm Diegelmann (parroco/Parson); *riprese/filmed:* Jofa-Atelier, Berlin-Johannesthal; *première:* 19.4.1928, Emelka-Palast & Schauburg, Berlin; *data v.c./censor date:* 18.4.1928 (B.18742); *lg. or./orig. l.:* 2194 m. (2200 m. versione prima censurata/before censorship), 35mm, 2148 m., 81' (23 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Il film segna la prima collaborazione tra Hans Steinhoff e Carl Ritter, che cinque anni dopo si renderanno responsabili di *Hitlerjunge Quex* (Il giovane hitleriano Quex), generalmente ritenuto uno dei più efficaci film di propaganda del Terzo Reich. Ambientato durante un popolare weekend rurale lungo le rive della Spree a sud est di Berlino, *Das Spreewaldmädel* (La ragazza dei boschi della Spree) non offre alcuna traccia delle produzioni politiche che valsero ad entrambi i registi la fama di strenui sostenitori dell'ideologia nazista. Malgrado il sottotitolo militaresco "Wenn die Garde marschiert" (Quando marcia la guardia), è infatti una briosa commedia rurale sulla mésalliance tra la governante di una tenuta di campagna (Claire Rommer) e un aristocratico luogotenente (Fred Solm), con l'amministratore della tenuta (Teddy Bill) che tenta di conquistare la ragazza. Lungi dall'anticipare i futuri roboanti e tediosi exploit militareschi di Ritter, il film riflette il tipo di cinema quotidiano che andava per la maggiore in Germania durante la Repubblica di Weimar e che volgeva uno sguardo nostalgico ai "bei tempi andati" dell'anteguerra, quando le persone sapevano stare al proprio posto e le manovre militari erano solo degli innocui diversivi che offrivano a tutti l'opportunità di andare a letto in dolce compagnia.

Lo spettatore avrà qui modo di conoscere una delle grandi star dell'epoca, l'affascinante Claire Rommer, oggi dimenticata, ma per molti anni seconda solo a Henny Porten nel gradimento del pubblico tedesco. Il film offre una piccola parte a un altro grande beniamino dell'epoca, il delizioso e divertente Truus van Aalten, olandese di nascita, la cui carriera – come quella della Rommer – finirà dopo l'avvento al potere dei nazisti. *Das Spreewaldmädel* è un esempio dell'approccio professionale di Steinhoff al cinema commerciale e

si conclude con una sequenza d'inseguimento di cui qualsiasi regista dell'epoca sarebbe andato fiero. – HORST CLAUS  
*This film marks the first collaboration between Hans Steinhoff and Karl Ritter, who five years later would be responsible for Hitlerjunge Quex, generally regarded as one of the most effective propaganda films of the Third Reich. Set in a popular rural weekend escape along the river Spree south-east of Berlin, Das Spreewaldmädel (The Girl from the Spree Woods) does not give any indication of the kind of political productions that established both men's reputations as staunch supporters of NS-ideology. Despite its military subtitle, "Wenn die Garde marschier" [When the Guard Is Marching], it is a light-hearted peasant comedy about the misalliance between the housekeeper (Claire Rommer) of a country estate and an aristocratic lieutenant (Fred Solm), and the attempts of the estate manager (Teddy Bill) to win the girl for himself. Far from anticipating Ritter's tedious bombastic military spectacles, this picture reflects the kind of homegrown, everyday cinema entertainment that was popular with mass audiences in Germany during the Weimar Republic, as it presented a nostalgic look back at the "good old days" before World War One, when people knew their place in society and military manoeuvres seemed to be nothing but games giving everybody an opportunity to hit the hay. Today's spectators have the pleasure to acquaint themselves with one of the forgotten but truly big stars of the period, the charming Claire Rommer, whom audiences for years voted their second favourite German actress, after Henny Porten. There is also a small part for another favourite of the period, the delightful and funny Truus van Aalten from Holland, whose career – like that of Rommer – ended with the Nazis' take-over of power. The film is an example of Steinhoff's professional approach to commercial filmmaking, and finishes with a chase sequence of which any director of the period would have been proud. – HORST CLAUS*

★★★★★

**TONAUFNAHMEN BERGLUND (Sven A:son Berglunds ljudupptagningar)** [Registrazioni sonore con sistema Berglund / Berglund sound recordings] (Ernemann AG, DE 1922)  
*Regia/dir., registrazioni/sd. rec:* Sven A:son Berglund; 35mm, 230 m., 9' (22 fps), sd.; *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet / Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm.  
 Dialoghi in tedesco e inglese / *German and English dialogue.*

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

*sound negative provided by the Deutsches Filminstitut, Frankfurt. Lab work by Nordisk Film Post Production, Stockholm, and Chace Audio, Los Angeles.*

L'ingegnere svedese Sven A:son Berglund è stato uno dei più importanti pionieri nel campo delle colonne sonore ottiche per film. Nel 1906 aveva già iniziato i suoi esperimenti facendo transitare le onde sonore attraverso uno schermo dal bordo ondulato fino a colpire uno specchio fissato a una membrana. L'immagine riflessa veniva poi catturata su una striscia di pellicola. Nel 1911 Berglund fu invitato a Berlino, dove poté lavorare anche sull'amplificazione del suono. Allo scoppio della prima guerra mondiale fece ritorno in Svezia, dove proseguì le sue ricerche. Nel febbraio del 1921, nella sua casa di Brevik sull'isola di Lindigö presso Stoccolma, tenne una leggendaria presentazione alla presenza di re Gustavo V, nel corso della quale proiettò immagini a 35 mm sincronizzate con uno spezzone 35mm di sonoro ottico. L'evento suscitò grande interesse ben oltre i confini svedesi: da Parigi, Léon Gaumont andò personalmente a far visita a Berglund, il quale nel 1922 fu ingaggiato dalla Ernemann AG, la ditta tedesca che produceva proiettori. L'ingegnere poté così continuare i suoi esperimenti in uno studio di Dresda. Per svariati motivi, dall'iperinflazione a dissapori aziendali (il brevetto era di proprietà dei finanziatori svedesi di Berglund) alle inerenti limitazioni del sistema, la Ernemann decise nell'anno seguente di interrompere il progetto. Berglund rimase in Germania, dove per un certo periodo lavorò per la Tobis. L'ipotesi che alcuni degli esperimenti di Dresda facessero parte di un fondo acquisito dal Deutsches Filminstitut di Francoforte fu avanzata per la prima volta da due esperti svedesi su Berglund, Lasse Ulander e Håkan Lindberg. Il Deutsches Filminstitut confermò in l'esistenza di una scatola etichettata "Tonaufnahmen Berglund, Dresden 1922", offrendosi di consentirci l'accesso al materiale in nitrato. Si trattava di varie registrazioni, alcune delle quali sotto forma di più tracce parallele, altre ancora di tracce individuali che coprivano fino a 25 dei 35 mm della pellicola. Dapprima ne fu tratto un positivo di conservazione senza interlinea. Questo elemento di conservazione è stato poi sottoposto a scansione laser e trasferito su un file digitale, da cui è stata ricavata una colonna sonora ottica a 35mm. Il positivo è stato poi duplicato per creare un nuovo negativo – con interlinea – dell'immagine del sonoro. Da questi due nuovi negativi è stata tratta nel 2011 una copia proiettabile, in cui il sonoro e l'"immagine" del sonoro sono sincronizzati. Il soundtrack contiene musica e qualche rumore, una voce che conta in tedesco fino a 20 e un'altra voce maschile che commenta – questa volta in inglese – la presentazione di Brevik del 1921 e legge una preghiera. Per quanto riguarda quest'ultimo elemento, non è ben chiaro se si tratti di una registrazione originale di qualcuno presente al momento nello studio di Dresda, o piuttosto del riutilizzo di materiale preregistrato da parte di Berglund. – JON WENGSTRÖM  
*Swedish engineer Sven A:son Berglund was one of the world's leading pioneers of optical sound. In 1906 he had already begun experimenting*

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

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

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

★★★★★

## Italianamerican

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

*Regia/dir:* Harold Godsoe; *prod:* Angelo De Vito; *mont./ed:* Russell Shields; *mus:* Maestro Cav. Giuseppe De Luca (registrazione/rec. Metropolitan Studio, Fort Lee, New Jersey); *cast:* Raffaele Bongini

(Don Ciccio), Yolanda Carluccio (Elena), Carmela Fazio (Elsie), Orazio Cammi (Mickey), Carlo Renard (Mario), Leo Leone (Mr. Gravesend), Miriam Battista (Molly), Pasquale Sangiovanni (Aitano), Maria Sangiovanni (Marianna); 35mm, 5269 ft., 60' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Dialoghi in inglese e napoletano, didascalie in italiano e inglese / *Dialogue in English and Neapolitan, intertitles in Italian and English.*

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

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

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

Sotto molti aspetti, *Santa Lucia luntana* si presenta come uno dei film tipici dell'epoca. Lo stile di recitazione enfatico e la gesticolazione di maniera riprendono i tratti distintivi delle performance teatrali dello stesso periodo e sono anche un richiamo diretto alla Commedia dell'Arte. La novità del sonoro rappresentò di per sé una sfida per

gli attori come per i tecnici, costretti ad adattare e re-inventare stili e tecniche per adeguarli alle esigenze del microfono. Nondimeno, il film è una pietra miliare di questo specifico genere cinematografico. Insieme con *Movie Actor*, che gli fa da pendant, costituisce un piccolo ma significativo tassello di un capitolo dimenticato della storia del cinema. – CAROLINE YEAGER

*Santa Lucia Luntana – Memories of Naples represents one of the few surviving examples of feature filmmaking by the Italian-American film industry in the 1930s. The Italian theatrical community of actors, impresarios, directors, and writers based in the New York City/New Jersey area provided a potent pool of talent and resources for the creation and distribution of films depicting the Italian immigrant experience and the cultural tensions it created within families and the community. These films benefited from the advanced sound technologies that were in wide use within the American film industry, giving their producers a bit of an edge in the market as sound was only just beginning to be introduced in Italy. While these films were not always well received by the mainstream American press, they were nonetheless popular with their intended audience, and with the presence of Raffaele Bongini in both Santa Lucia Luntana – Memories of Naples and Movie Actor (billed as Raffaello) one begins to discern the formation of a real industry with recognizable stars.*

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

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

## **MOVIE ACTOR** (Roman Film Co., US 1932)

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

In italiano e napoletano / *Dialogue in Italian and Neapolitan.*

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

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

Tutti questi personaggi facevano parte del repertorio teatrale di Farfariello, e se da un lato il cinema gli consentiva di cambiare personaggi e costumi con la velocità della luce, alle sue performance teatrali il pubblico accettava di buon grado le pause che precedevano l'apparizione di ogni nuovo personaggio. Il suo repertorio includeva un generale dell'esercito italiano in pompa magna e una molto acclamata imitazione di Enrico Caruso che fu apprezzata anche dal grande tenore. Il cav. Eduardo Migliaccio, che col personaggio di Farfariello divertì intere platee di immigrati italiani per oltre quarant'anni, era nato a Cava de' Tirreni il 15 aprile, probabilmente nel 1880 (le fonti discordano sull'anno esatto). Studiò disegno presso l'Istituto di Belle Arti di Napoli, ma seguì anche corsi di ragioneria. Subito dopo il diploma emigrò in America dove iniziò a lavorare con il padre, funzionario di banca a Hazleton, in Pennsylvania. La carriera di bancario di Migliaccio non durò a lungo perché la sua ambizione era quella di diventare attore, e fu proprio il suo talento comico a consentirgli di abbandonare l'alta

finanza per entrare nel mondo dello spettacolo. Il suo debutto ufficiale avvenne al caffè Villa Giulia, situato al 198 di Grand Street, nel cuore della Little Italy di New York City. Tra le svariate canzoni umoristiche che cantava ce n'era anche una intitolata "Farfariello" da cui prese il nome d'arte. Il suo repertorio di canzoni e sketch (o "macchiette coloniali") era una garbata satira dei tanti personaggi che come lui erano immigrati negli Stati Uniti. Farfariello scriveva da solo gli sketch e i testi di molte sue canzoni, così come da solo curava il trucco dei vari personaggi, mentre l'ideazione e la realizzazione della maggior parte dei costumi era affidata alla sorella. Raggiunto il successo in America, egli tornò a Napoli nel 1937 e si esibì al Teatro Augusteo dove il suo spettacolo ricevette il consenso unanime del pubblico, della critica e dei colleghi artisti. Dopo il suo ritorno a New York, organizzò spettacoli musicali e registrò il suo repertorio di canzoni napoletane per la RCA Victor. Farfariello morì a New York City il 27 marzo 1946. Il lascito di Farfariello è stato preservato e onorato a Cava de' Tirreni dove nel 2007 gli sono stati dedicati un museo, una piazza e una sala cinematografica. Alle cerimonie d'inaugurazione erano presenti il figlio di Farfariello, Arnold Migliaccio, sua moglie Blanche e la loro figlia Adele. – CAROLINE YEAGER

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

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

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

*Cav. Eduardo Migliaccio, whose stage persona of Farfariello entertained countless numbers of Italian immigrants for over 40 years, was born in Cava dei Tirreni, Italy, on 15 April, probably in 1880 (the actual year is contested by various sources). He studied design at the Istituto di Belle Arti in Naples, but took accounting courses as well. Immediately after graduation he emigrated to America, where*

*he worked with his father, a bank official in Hazleton, Pennsylvania. Migliaccio's banking career was short-lived, as his real ambition was to be an actor, and his talent for comedy caused him to abandon the world of high finance and enter the field of entertainment. He made his professional debut at the Villa Giulia café at 198 Grand Street in the heart of New York City's Little Italy. Among the many humorous songs that he sang was "Farfariello," from which he took his stage name. Farfariello's repertoire of songs and skits or "Macchietta coloniale" was a gentle satire of the many characters who, like him, had immigrated to the United States. Farfariello wrote his own scripts and lyrics for many of his songs, created the makeup for his characters, and his sister designed and made the majority of his costumes. His success in America assured, Farfariello returned to Naples in 1937 to perform at the Teatro Augusteo, where his work received praise from the public, critics, and his fellow artists. After his return to New York he organized musical companies and recorded his repertoire of Neapolitan songs for RCA Victor. Farfariello died in New York City on 27 March 1946. His legacy has been preserved and commemorated in Cava dei Tirreni with the dedication in 2007 of a museum, a piazza, and a movie theatre in his name. The dedication ceremonies were attended by Farfariello's son Arnold Migliaccio, his wife Blanche, and their daughter Adele. – CAROLINE YEAGER*

★★★★★

### **I pericoli del cinema / Perils of the Pictures**

Questo piccolo gruppo di film delle origini, le cui vicende, comiche o drammatiche, prendono spunto dal cinema stesso, proviene dalla collezione di Jean Desmet, oggi conservata presso l'Eye Film Instituut Nederland è iscritta quest'anno nell'Albo della "Memoria del mondo" dell'UNESCO. I film sono stati selezionati da Elif Rongen-Kaynakçi.

*This small collection of early films which build drama or comedy from the cinema itself all come from the Jean Desmet Collection held by the EYE Film Institute Netherlands, which this year was inscribed on the UNESCO "Memory of the World" Register. They have been selected by Elif Rongen-Kaynakçi.*

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

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

*Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Due delle maggiori industrie americane – il cinema e il petrolio – sono collegate in questo breve e singolare dramma. Jack è innamorato di Mabel, la figlia del capo. Ma quando questi li scopre abbracciati, Jack se ne va a lavorare in una fattoria in mezzo alle praterie. Lì scopre il petrolio e avvia il più grande impianto di estrazione d'America. Alla

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

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

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

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

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

DAVID ROBINSON

*An Ernesto Vaser comedy which reveals the perils awaiting a woman in the cinemas of 1909 – principally the danger of being stalked by the unappetizing Ernesto Vaser himself. But dangers await the malefactor also: Vaser not only finds himself obliged to buy a pair of corsets, but his outrageous foot-play gets him entangled at first with the wrong woman and subsequently with the husband of his intended victim. Clearly, though fully lit on screen, these goings-on are supposed to occur in the hazardous darkness of a movie theatre: presumably blue*

*tinting would have made this clearer in distribution prints. The film offers lively glimpses both of the interior of the “Itala” theatre (with what appears to be a Vaser comedy on screen) and the exterior, which is intriguing for the presence of what appear to be two rival distributors of publicity sheets.* – DAVID ROBINSON

**AMOUR ET SCIENCE (Liefde en wetenschap)** (Éclair, FR 1912)  
*Regia/dir., scen: M.K. Roche [Hoche (sic) nella copia/on print]; cast: Renée Sylvaire, Émile Dehelly; 35mm, 287 m., 14' (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).*

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

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

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

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

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

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Richard è un giovanotto tormentato dai debiti. Alle sue accorate richieste, il ricco genitore oppone un gelido rifiuto, e, quando Richard

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

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

**ARTHÈME OPÉRATEUR (Artheme als operateur)** (Eclipse, FR 1913)  
*Regia/dir., scen:* Ernest Servaës; *cast:* Ernest Servaës; 35mm, 158 m., 7'30" (18 fps), *col.* (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

“Arthème”, o “Arthème Dupin”, fu interpretato in ben 63 film Eclipse tra il 1911 e il 1916 da Ernest Servaës, che probabilmente fu anche regista di se stesso. Poco sappiamo sul conto di Servaës, anche se le sue

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

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

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

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

La striscia di “Mutt and Jeff”, i due “male assortiti sbruffoni” di Bud Fisher, iniziò ad essere pubblicata nel 1907 ed è considerata la prima striscia a fumetti quotidiana. Tra il 1911 e il 1912, Al Christie realizzò per la Nestor una serie di comiche di “Mutt and Jeff”, a scadenza settimanale, con gli attori Sam D. Drane e Gus Alexander, che fu rimpiazzato da Bud Duncan per i due episodi finali della serie. Nel 1917 Fisher cedette i diritti per l'animazione allo Studio Barré (Charley Bowers e Raoul Barré). La serie andò avanti per 11 anni con oltre 300 cortometraggi, che ne fecero la seconda serie d'animazione di maggiore durata (tra quelle distribuite nei cinema), dopo *Krazy Kat*. In questo episodio incompleto, Mutt, nelle vesti del proprietario di un cinema, ha problemi con la sua orchestra di 5 elementi e con il proiezionista Jeff. / *Bud Fisher's “Mutt and Jeff”, the teaming of “two mismatched tin horns”, began publication in 1907 and is regarded as the first daily strip cartoon. In 1911-12 Al Christie produced weekly live-action Mutt and Jeff comedies for Nestor, with the actors Sam D. Drane and Gus Alexander, who was replaced by Bud Duncan for the final two instalments. In 1917 Fisher licensed the animation rights to the Barré Studio (Charley Bowers and Raoul Barré). The series ran for 11 years and more than 300 shorts, making it the second-longest-running theatrical animated movie series, after Krazy Kat. In this fragmentary episode, Mutt, as a cinema proprietor, has problems with his 5-man orchestra and his projectionist Jeff. – DAVID ROBINSON*

## Ritratti / Portraits

**SANTOS DUMONT PRÉ-CINEASTA? (Santos Dumont's Mutoscope)**  
(Babushka, BR 2010)

*Regia/dir., f./ph., mont./ed., sd. ed:* Carlos Adriano; *prod., scen:* Bernardo Vorobow, Carlos Adriano; *narr:* Bernardo Vorobow; *interv:* Charles Silver, Eduardo Morettin, Henrique Lins de Barros, Ismail Xavier, Ken Jacobs, Laurent Mannoni, Nicole Brenez, Paul C. Spehr, Ron Magliozzi, Solange Ferraz de Lima; *Mutoscope cards:* Museu Paulista da Universidade de São Paulo, *restored by* Carlos Adriano; *Digital video, 63', col., b&n/b&w, sd.; fonte copia/source:* Carlos Adriano / Bubushka, São Paulo.

Versione portoghese, con interviste anche in francese e inglese; sottotitoli in inglese / *Narration in Portuguese, interviews in Portuguese, French, and English, with English subtitles.*

Santos=Dumont scelse di scrivere in questo modo il suo nome, invece che con il trattino convenzionale, nell'intento di esprimere il concetto di Francia=Brasile e rispecchiare così il proprio retaggio franco-brasiliano. Lo ritroviamo tuttavia scritto spesso anche con il trattino normale, mentre Carlos Adriano preferisce non mettere alcun segno tra i due cognomi. / *Santos=Dumont chose to write his name thus, rather than with the conventional hyphen, perceiving it as expressing the notion of "France=Brazil" to reflect his Franco-Brazilian heritage. It is however frequently written with a hyphen, while Carlos Adriano prefers to have no sign between the two names.*

Lo studioso di cinema e filmmaker Carlos Adriano trovava, nel fondo Santos=Dumont conservato presso il Museu Paulista della Università di San Paolo, un rullo non identificato per mutoscopia – una rarità per il Brasile, dove questo tipo di visore a manovella non sembra aver avuto una grande diffusione. Il lavoro di ricerca, restauro e identificazione del contenuto delle misteriose immagini ricavate da un negativo Biograph a 68mm ha fornito nel 2008 il tema per la sua dissertazione di laurea. Si tratta di 43 secondi di film che documentano un incontro avvenuto nel 1901 tra l'inventore e aviatore Alberto Santos=Dumont (1873-1932) e Charles Rolls (1877-1910), il futuro partner di Henry Royce nella Rolls-Royce (1904) e il primo inglese a rimanere vittima di un incidente aereo. Nel film vediamo Santos=Dumont mentre mostra i progetti del dirigibile che gli valse il Premio Deutsch de la Meurthe col suo volo attorno alla torre Eiffel del 19 ottobre 1901 e gli conferì una notorietà mondiale. In seguito (1906) avrebbe effettuato il primo volo pubblico con un aereo ad ali fisse.

Adriano descrive la sua scoperta come "la trasfigurazione di un documento, un monumento ai resti della memoria del cinema, per il cinema, tramite il cinema, ma anche una dichiarazione d'amore e il lamento per una perdita". Il suo "saggio documentario affronta gli aspetti storici ed artistici del cinema delle origini e del cinema



di riappropriazione di materiali d'archivio, attraverso interviste, documenti e un'articolazione poetica di immagini e suoni".

Il film contiene anche un toccante e ancora vitale omaggio alla memoria del partner di Adriano, Bernardo Vorobow (1946-2009), che ebbe un importante ruolo culturale nel cinema brasiliano – in termini di erudizione, conservazione, e, soprattutto, programmazione – e fu egli stesso autore di film sperimentali. Vorobow morì quando il film era ancora in fase di montaggio, ma viene ricordato qui mentre si diverte a filmare le spedizioni a Parigi, dove lo stesso Santos=Dumont passò gran parte della sua vita, e a New York, dove lo vediamo davanti all'edificio che una volta ospitava il mutoscopia. – DAVID ROBINSON

*The Brazilian scholar and filmmaker Carlos Adriano found, in the Santos=Dumont collection of the Museu Paulista da Universidade de São Paulo, an unidentified reel for a Mutoscope peepshow device – a rarity in Brazil, where the Mutoscope seems not to have been widely circulated. Adriano's research to restore and identify the content of the mysterious "flip-card" record, made from a 68mm Biograph negative, provided the subject for his 2008 Ph.D. dissertation. These 43 seconds of film proved to be a record of a meeting in 1901 between the Brazilian inventor and aviator Alberto Santos=Dumont (1873-1932) and Charles Rolls (1877-1910), the future partner of Henry Royce in Rolls-Royce (1904) and the first Briton to be killed in a flying accident. In the film, Santos=Dumont is evidently demonstrating the plans of the dirigible with which he won the Deutsch de la Meurthe Prize on 19 October 1901, when he circled the Eiffel Tower, to achieve worldwide fame. Later (1906) he would make the first European public flight in a fixed-wing aircraft.*

*Adriano describes his discovery as “A transfiguration of document, a monument of remnants to memory of cinema, for cinema, by cinema, but also a declaration of love and a lamentation of loss.” His “essay documentary approaches historic and artistic aspects of early cinema and found footage reappropriation cinema, by means of interviews, documents and a poetic articulation of images and sounds”.*

*The film also provides a touching yet vital tribute to the memory of Adriano’s partner Bernardo Vorobow (1946-2009), who played a key role in Brazilian cinema culture – in terms of scholarship, film appreciation, conservation, and, above all, programming – and also made his own experimental films. Vorobow died when the film was in the editing stage, but is recalled here delighting in filming expeditions in Paris, where Santos=Dumont himself spent much of his life, and to New York, where we see him in front of the former Mutoscope building. – DAVID ROBINSON*

### **BABY PEGGY, THE ELEPHANT IN THE ROOM** (Noye Productions, NL 2011)

*Regia/dir:* Vera Iwerebor; *scen. (narr.):* Diana Serra Cary, Vera Iwerebor; *mont./ed:* Srdjan Fink; *mus:* Guenter A. Buchwald (viola, violin, piano); *grafica/graphic des:* Festus Iwerebor; *narr:* Sam West; *cast:* Diana Serra Cary, Stephanie Cary; *fonti materiali d’archivio/archive footage sources:* Diana Serra Cary, Vera Iwerebor, Marc Wanamaker, Bison Archives, EYE Film Institute Netherlands, Library of Congress, Danish Film Institute, Filмотека de Catalunya - ICIC, Grapevine Video, Dan Condon; *riprese/filmed:* Sacile (2006), Bristol (2006), Niles Essanay Filmmuseum (2008); DigiBeta, 54’30”, col., sd.; *fonte copia/source:* Noye Productions, Uithoorn, NL.

*Versione inglese / English dialogue and narration.*

Diana Serra Cary – che 90 anni fa incarnò Baby Peggy, festeggia il suo 93o compleanno nell’ottobre 2011, ed è ancora una signora ancora molto attiva, pur avendo diradato un po’ i suoi viaggi intercontinentali. I “Baby Peggy Years” delle Giornate, di cui fu abituale ospite, sono tra i nostri ricordi più cari. Abbiamo infatti avuto modo di conoscere una donna sofisticata, brillante e umana, una studiosa e un’attrice che della Hollywood del muto aveva ricordi nitidi e privi di sentimentalismo. Noi – e lei – abbiamo avuto modo di scoprire insieme Baby Peggy, un’irresistibile attrice bambina che rivaleggiava con Jackie Coogan e che era stata un mito per il giovane cinema sovietico come per il pubblico americano ed europeo.

Abbiamo anche scoperto che Diana e Baby Peggy non erano la stessa persona. Nell’esperienza di Diana, Baby Peggy era spesso associata a ricordi tutt’altro che gradevoli. Probabilmente, come ha potuto scoprire Vera Iwerebor durante la lunga gestazione di questo film, le Giornate hanno svolto un ruolo non secondario nel favorire una riconciliazione. – DAVID ROBINSON

Mi ero resa conto fin dagli inizi che questo progetto, per varie ragioni, avrebbe rappresentato un’esperienza unica. In primis, sapevo che solo Diana poteva raccontare la storia della vita di una stella bambina nel

modo in cui volevo che venisse raccontata al pubblico. In secondo luogo, Diana è una persona davvero unica, e l’opportunità di lavorare a stretto contatto con lei è stata anche una lezione di vita. La sfida più grande era riuscire a concentrare i nove decenni della sua esistenza in un documentario di un’ora.

Agli inizi del 2008 mi chiamò: “Quest’anno festeggerò i 90 anni e vorrei che venissi anche tu.” Sapevo che mi si offriva l’opportunità di aggiungere alcuni tasselli mancanti al materiale già girato con lei. Le avevo fatto la mia prima intervista nel 2006 a Bristol, dove Diana era ospite dello Slapstick Festival. Fu in quell’occasione che notai il profondo distacco che provava tra se stessa e Baby Peggy, e non mancai di farglielo notare alcuni mesi dopo alle Giornate, che all’epoca si svolgevano a Sacile, dove Diana vide altri film di Baby Peggy. Accorgendosi che Baby Peggy riusciva ancora a divertire il pubblico e notando il rispetto della gente per il cinema muto, la sua opinione su Baby Peggy cominciò a mutare, e il suo senso di fallimento si dissolse. Quando infine la raggiunsi nella sua casa di Gustine, notai subito che non provava più alcuna amarezza nei confronti di Baby Peggy. Quei nostri quattro intensi giorni di lavoro coincisero con il periodo in cui l’attenzione del mondo era concentrata sull’elezione di Barak Obama a Presidente degli Stati Uniti. Diana parlò senza reticenze della sua vita e mi mostrò un sorprendente album di famiglia. D’un tratto, gli anni del vaudeville, il ranch, il lavoro da comparsa ripresero vita davanti ai miei occhi. Erano le testimonianze della vita intensa di una famiglia sempre molto unita; e cercavo di immaginare come le due sorelle avessero fronteggiato gli improvvisi mutamenti nelle loro giovani esistenze. Molte delle cose che Diana mi aveva raccontato erano documentate in quell’archivio. Nei primi anni ’20 i giornalisti avevano fatto interviste ai suoi genitori, e anche il suo ritorno sullo schermo non era passato inosservato sui giornali.

La nostra ultima intervista rimane tra i miei ricordi più preziosi. Ebbe luogo in un hotel dopo i due giorni di festeggiamenti organizzati per il suo 90o compleanno a Niles, dove l’Essenay Silent Film Museum aveva organizzato la più ampia retrospettiva di film di Baby Peggy che si fosse vista fino ad allora. Durante l’intervista Diana affermò che la rendeva felice vedere che il lavoro della bambina che era stata aveva ancora il potere di divertire la gente. Ma la sensazione più commovente era l’entusiasmo per il cinema muto che la circondava: “Avere degli amici come voi, miei cari, è come avere un milione di dollari.”

Alla domanda postami di recente: “Non è stato rischioso coinvolgere Diana nella stesura del commento?”, ho risposto “No”. Diana si fidava di me: “Vera, tu sai come mettere assieme il tutto.” Volevo che Diana contribuisse con parole e idee che a me non sarebbero mai venute in mente: una ragione di più per confermare che questo è a tutti gli effetti il suo film. – VERA IWEREBOR

*Celebrating her 93rd birthday in October 2011, Diana Serra Cary – who 90 years ago embodied Baby Peggy – remains very active, but has cut down somewhat on transatlantic travel. Yet the Giornate’s “Baby Peggy Years”, when she was a regular annual guest, provide some of*

our most treasured memories. We discovered a woman who was sophisticated, witty, and human, a writer and a historian with sharp and unsentimental memories of silent Hollywood. At the same time we – and she – discovered Baby Peggy, an extraordinarily winning child comedienne who was the rival of Jackie Coogan and a mythical figure for the young Soviet cinema as well as for American and European audiences.

*Diana and Baby Peggy, we discovered, were not the same person. Baby Peggy was associated for Diana with memories that were sometimes far from comfortable. Perhaps, as Vera Iwrebtor discovered in the long process of making this film, the Giornate played some part in effecting a reconciliation.* – DAVID ROBINSON

*From the beginning I realized that this project was going to be a unique experience, for many reasons. First, I knew that only Diana could tell the story of a child star's life the way I wanted the world to hear it. Second, she is a unique person, and the opportunity to work so closely with her was a lesson for life. The greatest challenge was to concentrate the nine decades of her life into a one-hour documentary. Early in 2008 she called me: "I will be 90 this year and I want you to come over." I knew that here was the opportunity to capture what I missed from what I had shot so far with her. My first interview was made in Bristol, where Diana attended the 2006 Slapstick Festival. On this occasion I quickly realized she kept a strong distance between herself and Baby Peggy, and I confronted her with that later that year at the Giornate, then held in Sacile. Here Diana saw more of Baby Peggy's work. When she recognized that Baby Peggy could still entertain audiences, and saw the respect people have for silent films, her view of Baby Peggy began to change, and her sense of failure faded away.*

*When finally I visited her at her home in Gustine I quickly noticed that she no longer held any bitterness towards Baby Peggy. Our intense four days of work happened to coincide with the period when the world was watching the election of Barack Obama as President of the United States. Diana spoke openly about her life, and surprised me with her family album. Suddenly the periods of the vaudeville years, the ranch, and work as an extra came to life. I was able to see an intense family life, always together; and I tried to imagine how the two sisters were able to cope with the sudden changes in their young lives. So much of what Diana had told me was documented in this archive. Journalists had questioned her parents in the early 1920s, and even her comeback did not remain unnoticed in papers.*

*Our last interview is one of my most precious memories. It took place at the hotel in Niles after the two-day celebration of her 90th birthday party at the Niles Essanay Silent Film Museum, where they had assembled the largest program of Baby Peggy films ever. During the interview Diana said how happy she was that the work of the little girl she once was still has the power to amuse people. But the most touching sentiment was about the silent film enthusiasts who surrounded her: "Having friends like you guys is worth a million dollars to me."*

*A Dutch journalist asked me recently, "Wasn't it risky to involve Diana in writing the narration?" "No," I replied. Diana trusted me: "Vera, you know how to put it together." I wanted Diana to come with words and ideas that I would never have thought of, and that would confirm that this is her own film.* – VERA IWREBOR

**JANOVICS JENŐ, A MAGYAR PATHÉ** [Jenő Janovics, il Pathé magiaro / Jenő Janovics, the Hungarian Pathé] (Asociația Filmtett, Romania, 2011)

*Regia/dir., prod., scen:* Bálint Zágoni; *f./ph:* Csaba Bantó, Farkas Filep, Péter Keresztes, Róbert Székely; *interv:* Gyöngyi Balogh, Ferenc Csomafáy, Dr. Nándor Bárdi, Szilárd Ferenczi, Dr. Jozsef Kötő, Beáta Marghitházi, Endre Senkálcsy, Dr. Marian Tutui; *narr:* Zsolt Bogdan; *voce/voices:* András Hatházi (Jenő Janovics), Szabolcs Szilágyi; *mus:* Kristóf Darvas; *reg. son./sd. rec:* Tamás Jeszenszky; DVD, 62', sd.; *fonte copia/source:* Asociația Filmtett / Filmtett Association, Cluj-Napoca.

Versione ungherese, con sottotitoli in inglese / *Hungarian dialogue and narration, with English subtitles.*

Il nuovo documentario di Bálint Zágoni offre un valido supplemento alla sezione del programma dedicata a "Kertész prima Curtiz", dato che la carriera cinematografica di Mihály Kertész – come quella di Sándor Korda – fu lanciata dallo Studio Corvin fondata a Kolozsvár da Jenő Janovics (la cui produzione è stata presentata alle Giornate nel 2002).

Janovics (1872-1945) assunse la direzione del Teatro Nazionale di Kolozsvár (oggi Cluj Napoca) nel 1905, dove lasciò un segno per le coraggiose scelte del suo repertorio, che andava dai classici stranieri ai trascurati drammi nazionali ungheresi. Quando, nel 1913, chiese aiuto alla francese Pathé per la produzione di *Sárka Csikó* (Il puledro giallo) dal dramma folcloristico di Ferenc Csepregi, Janovics aveva già introdotto il cinema nei suoi allestimenti teatrali. Malgrado la mancanza di uno studio adeguatamente attrezzato, e la tragica morte per annegamento di un'attrice durante le riprese, il film riscosse un successo internazionale e spinse Janovics a organizzare un proprio studio in un magazzino adiacente al teatro. La produzione si basò principalmente su materiale letterario, mentre le strade di Kolozsvár e la campagna dei dintorni fornirono la opportuna varietà di esterni. Janovics si poté avvalere di eccellenti attori di teatro quali Lujza Blaha, Gyula Csontos e Mihály Várkonyi, e ingaggiò nuovi registi di talento come Kertész e Korda.

Janovics divenne ricco e politicamente influente – cosa che andò a suo detrimento quando i romeni occuparono la città nel 1919, obbligandolo a cercare rifugio in una clinica neurologica. L'ultimo film prodotto nello studio di Kolozsvár, un film didattico sui danni provocati dalla sifilide, venne realizzato nel 1920, dopo di che Janovics dovette lottare contro le avversità finanziarie e politiche per continuare a dirigere il teatro fino al 1932. Verso la metà degli anni '30, propose il progetto – mai realizzato – di uno studio cinematografico nazionale e si imbarcò in un ambizioso programma di produzione documentaria, destinato a

rivelarsi non privo di rischi, date le tensioni culturali esistenti all'epoca tra Ungheria e Romania. Sul finire degli anni '30, le leggi promulgate contro gli ebrei lo costrinsero ad abbandonare l'attività cinematografica e quindi a nascondersi. Nell'estate del 1945, a guerra finita, poté finalmente ritornare a Cluj, dove, 73enne, ripropose l'allestimento del classico di József Katona, *Bánk Bán*, in cui aveva recitato per 40 anni nel ruolo di Biberach. Ma in seguito al freddo preso nel teatro privo di riscaldamento morì il giorno della prima, il 16 novembre 1945. Il regista, Bálint Zágoni, è un ex membro del Collegium pordenonese.

DAVID ROBINSON

*Bálint Zágoni's new documentary provides a valuable supplement to this year's programme of "Kertész before Curtiz", since Mihály Kertész's film career – like that of Sándor Korda – was launched in Jenő Janovics' Corvin Studio in Kolozsvár. (Janovics' own production was the subject of an earlier Giornate programme, in 2002.)*

*Janovics (1872-1945) was appointed director of the National Theatre in Kolozsvár (now Cluj Napoca) in 1905, and made his mark with his adventurous repertoire of foreign classics and the neglected Hungarian national drama. He had already introduced film into stage productions before 1913, when he sought the help of the French Pathé company to produce The Yellow Foe, from Ferenc Csepregi's folk drama. Despite the lack of studio facilities, and the tragic drowning of an actress during production, the film proved a major international success, and encouraged Janovics to create his own studio in a warehouse beside the theatre. The emphasis was on literary adaptation, with the streets of Kolozsvár and the surrounding countryside providing varied and appropriate locations. Janovics was able to call on distinguished theatre actors like Lujza Blaha, Gyula Csontos, and Mihály Várkonyi, and engaged talented new directors like Kertész and Korda.*

*Janovics became rich and politically influential – which served to his disadvantage when the Romanians occupied the city in 1919, obliging Janovics to seek refuge in a neurological clinic. The last film produced in the Kolozsvár studio, a propaganda film about syphilis, was made in 1920, after which Janovics struggled against financial and political odds to run the theatre until 1932. In the mid-1930s he proposed a plan – never realized – for a national film studio, and set out on an ambitious programme of documentary production, which held considerable dangers, given the Hungarian-Romanian cultural tensions of the time. By the end of the 30s the anti-Jewish laws forced him out of film activity and eventually into hiding. In the summer of 1945, with the war ended, he was finally able to return to Cluj. Now 73, he set about a revival of József Katona's classic drama *Bánk Bán*, in which for 40 years he had played the role of Biberach. He caught cold in the unheated theatre, and died on the day of the premiere, 16 November 1945.*

*The director, Bálint Zágoni, is a former Pordenone Collegian.*

DAVID ROBINSON

**BLAZING THE TRAIL: THE O'KALEMS IN IRELAND** (BIFF Productions, US / Eire, 2011)

*Regia/dir., scen., f./ph: Peter Flynn; prod: Tony Tracy; mont./ed: Peter*

*Flynn, Cob Carlson; addl. ph: Tony Tracy, Chris Abrams; motion graphics: Allyson Sherlock; sd. rec: Tony Tracy, Peter Flynn; narr: Neil McGarry; voce di/voice of Gene Gauntier: Liz Hayes; exec. prod: Peter Flynn, Dawn Morrissey; consulente/consultant: Herbert Reynolds; interv: Herbert Reynolds, Kevin Brownlow, Harvey O'Brien, Tony Tracy, Thomas Finn, Louisa Burns-Bisogno, Jane Gaines, Kevin Rockett, Denis Condon, Debbie Ging, Ruth-Ann Harris, Luke Gibbons, Padraig O'Sullivan; interv. (archive audio): Robert G. Vignola; archive materials: Irish Film Archive, Library of Congress, Padraig O'Sullivan, The Museum of Modern Art, RTE, Kevin Brownlow, Herbert Reynolds, Robert S. Birchard, Michael Derrien; Blu-ray, 86', sd.; fonte copia/source: BIFF Productions, Inc., Brookline, MA.*

*Versione inglese / English dialogue and narration.*

La Kalem Company, o per meglio dire quella temeraria parte di essa che fece capo al regista e attore Sidney Olcott (1873-1949) e alla sua principale attrice e sceneggiatrice Gene Gauntier (1885-1966), sta attualmente ricevendo il doveroso omaggio dei cineasti contemporanei. Le Giornate dell'anno scorso hanno presentato il bel documentario *Première passion* di Philippe Baron, un illuminante resoconto della coraggiosa spedizione nella selvaggia Terra Santa del 1912 per realizzare *From the Manger to the Cross*. Ora l'autorevole *Blazing the Trail* di Peter Flynn (il titolo è lo stesso della cronaca autobiografica di Gene Gauntier, inedita, sui giorni della Kalem) narra la storia d'amore tra gli "O'Kalem" e l'Irlanda. Olcott, benché le sue origini siano misteriose, sosteneva di essere irlandese/canadese, anche se è più probabile che lo fosse Frank Marion (la "M" di Kalem) che conosceva il grande potenziale del mercato irlandese/americano per i film sul "Vecchio Paese".

Il 6 agosto 1910 Olcott e i membri della sua troupe si imbarcarono per l'Irlanda e trascorsero il tempo in alto mare scrivendo la sceneggiatura di *The Lad from Old Ireland* e girando a bordo alcune scene da usare nel film. *The Lad from Old Ireland* fu un grande successo per la Kalem che era in via d'espansione e aveva appena mandato la sua prima compagnia in California. Il soggetto e il trattamento avevano ben presenti le proteste contro lo stereotipo dell'irlandese spassoso e poco raccomandabile. Quello proposto dalla Kalem era un irlandese eroico.

Nel giugno 1911, quando tra di loro si chiamavano già scherzosamente "gli O'Kalem", l'unità di Olcott tornò in Irlanda: questa volta gli attori includevano l'australiano J.P. McGowan e l'italiano Robert G. Vignola. Trovarono una sistemazione confacente alle loro necessità a Beaufort, nella contea di Kerry, e nello spazio di 18 settimane completarono 17 film, tra cui il film di 3 rulli *The Colleen Bawn*, dalla commedia di Dion Boucicault del 1860 e *Rory O'More*. Quest'ultimo tradiva il crescente coinvolgimento di Olcott nelle politiche irlandesi e il suo sostegno alla lotta nazionalista contro le giubbe rosse inglesi. Le autorità britanniche, in risposta, minacciarono di boicottare i film della Kalem, e l'ufficio di New York suggerì ad Olcott di non realizzare altri soggetti che potessero essere interpretati come politici. I guai aumentarono quando il prete locale, padre Daley, si prese la briga di

predicare contro gli O'Kalem, accusandoli di degradare gli irlandesi mostrando le vite dei contadini poveri, e incitò i parrochiani a scacciarli a sassate e bastonate. Un provvidenziale appello al vescovo portò al trasferimento di padre Daley.

Dopo questa spedizione, Olcott annunciò bruscamente di voler lasciare la Kalem, ma fu dissuaso da un raddoppio del suo stipendio, dopo di che si accinse a realizzare *From the Manger to the Cross*. Un'ultima visita a Killarney portò alla realizzazione di una mezza dozzina di film, tra cui *The Shaughraun* e *Ireland, the Oppressed* – che rinnovarono la passione di Olcott per il nazionalismo irlandese. Infine, Olcott, Gene Gauntier e il suo nuovo marito Jack Clark si separarono dalla Kalem, per formare la Gene Gauntier Company. Nel 1914, Olcott, che ora produceva come Sid Films e distribuiva attraverso la Lubin, fece un ultimo viaggio in Irlanda, da cui tornò con l'ostinatamente irredentista *Bold Emmett* (o *All for Old Ireland*) che fu proibito all'istante dalle autorità inglesi. I suoi progetti di creare uno studio in Irlanda non approdarono a nulla.

Dopo la rottura della partnership e la conclusione dell'avventura irlandese, l'incantevole Gene Gauntier si ritirò a vita privata nel 1915, mentre Olcott continuò a girare film fino al 1927.

Avvalendosi di dotte consulenze storiche e di emozionanti estratti dai pochi film O'Kalem sopravvissuti, il documentario di Peter Flynn offre un esaustivo e avvincente resoconto su questo singolare segmento della storia del cinema. Come sorpresa finale, il documentario contiene un'intervista sonora (realizzata nei primi anni '50 da Liam O'Leary) all'attore della Kalem di origine italiana Robert G. Vignola (1882-1953), nella cui casa Olcott morì nel 1949. – DAVID ROBINSON *The Kalem Company – or at least that venturing part of it which was led by director-actor Sidney Olcott (1873-1949) and his leading lady and scenarist Gene Gauntier (1885-1966) – are currently receiving the tribute that is their due from contemporary filmmakers. Last year the Giornate showed Philippe Baron's fine Première Passion, an illuminating account of the daring expedition to the untamed Holy Land of 1912 to make From the Manger to the Cross. Now Peter Flynn's authoritative Blazing the Trail (the title is that of Gene Gauntier's unpublished autobiographical record of Kalem days) records the "O'Kalem's" love affair with Ireland. Olcott, though his origins are mysterious, appears to have been Irish-Canadian, though it may have been Frank Marion (the "M" of Kalem) who recognized the large potential Irish-American market for films about "the Old Country".*

*On 6 August 1910 Olcott and his company set sail for Ireland, spending their time at sea in preparing the scenario for The Lad from Old*

*Ireland and shooting shipboard scenes that would eventually be used in it. The film was a big success for the expanding Kalem, which had just sent its first company to California. The story and its treatment chimed with a widespread protest movement against the stereotype of the comic and disreputable Irishman. Kalem offered an Irish hero. In June 1911, now jokingly styling themselves "the O'Kalems", the Olcott unit returned to Ireland: this time the actors included the Australian-born J.P. McGowan and the Italian Robert Vignola. They settled happily in Beaufort, County Kerry, and in the space of 18 weeks completed 17 films, including the 3-reel The Colleen Bawn, from Dion Boucicault's 1860 play, and Rory O'More. The latter film betrayed Olcott's increasing engagement with Irish politics and support for the nationalist struggle against the British redcoats. The British authorities, in response, threatened a boycott of Kalem pictures, and the New York office instructed Olcott not to make further films that could be interpreted as political. There was further trouble when the local priest, Father Daley, preached against the O'Kalems, accusing them of degrading the Irish by showing the lives of the poor peasantry, and asking his parishioners to drive them out with sticks and stones. Fortunately an appeal to the Bishop led to the transfer of Father Daley. After this expedition, Olcott abruptly announced that he was leaving Kalem, but was dissuaded by a doubling of his salary, after which he went on to make From the Manger to the Cross. A final O'Kalem visit to Killarney resulted in half a dozen films, including The Shaughraun and Ireland, the Oppressed – renewing Olcott's passion for Irish nationalism. Finally Olcott, Gauntier, and her new husband Jack Clark parted from Kalem, to form the Gene Gauntier Company. In 1914, Olcott, now producing as Sid Films and releasing through Lubin, made a final trip to Ireland, to bring back the unrepentantly nationalist Bold Emmett (alternatively, All for Old Ireland), which was instantly banned by the British authorities. His plans to build an Irish studio came to nothing.*

*Their partnership as well as the Irish adventure at an end, the charming Gene Gauntier retired after 1915, though Olcott continued to direct features until 1927.*

*With the help of scholarly commentators and impressive extracts from the few surviving O'Kalem films, Peter Flynn's documentary offers a comprehensive and compelling account of this singular piece of film history. A special bonus is a sound interview (made in the early 1950s by Liam O'Leary) of the Italian-born Kalem actor Robert G. Vignola (1882-1953), in whose home Olcott died in 1949.*

DAVID ROBINSON

# Optical Toys

paper puzzles puzzled paper  
paper movies moving paper



Since 1989, Optical Toys has been publishing phenakistascopes, thaumatropes, zoetropes, flipbooks, shadow toys, metamorphic books, paper dolls, illustrated books, paper automatons & paper puzzles. We publish both antique reproductions as well as contemporary titles. This year will mark the sixth edition of Eadweard Muybridge Flipbooks with the publication of six animal sequences. We ship worldwide. Please visit our website [www.opticaltoys.com](http://www.opticaltoys.com), or while attending the festival, come and see a selection of our products at the souvenir stand on the 3rd floor of the Teatro Verdi.

*Spediamo in tutto il mondo. Visitate il nostro sito e, durante le Giornate, venite a vedere i nostri prodotti presso lo stand allestito al 3° piano del Teatro Verdi.*



[www.opticaltoys.com](http://www.opticaltoys.com)

## Muti del XXI secolo / 21st Century Silents

### THE BLIND DATE (Patrick McCarthy, US 2010)

Regia/dir., prod., scen., f./ph., mont./ed: Patrick McCarthy; cast: Patrick McCarthy (vagabondo/a tramp), Duke Fairchild (pescatore/fisherman), James Gavin (vagabondo, ladro/hobo, thief), Scott Largen (persona al telefono/guy on phone), Vince Keung (innamorato/online lover), Nico Salinas (bambino che gioca/boy at play), Jamie Smith (poliziotto/police officer), Lorelle Stephanski (fanciulla/damself); DVD, 7" (24 fps); fonte copia/source: Patrick McCarthy, Los Angeles.

Didascalie in inglese / English intertitles.

È suprema audacia cercare di imitare Charlie Chaplin – soprattutto se si supera il metro e 80 di altezza, si calzano scarpe numero 46 e non si ha la benché minima somiglianza fisica con il Vagabondo. Patrick McCarthy raccoglie la sfida e se la cava egregiamente, grazie alla innocenza chapliniana che sa infondere al suo eroe e alla divertente idea di trasportare l'ignaro Vagabondo attraverso il tempo nel mondo dei telefoni cellulari e degli incontri on-line. La première del film, e la prova del fuoco per McCarthy, sono avvenute l'anno scorso, quando il film è stato presentato agli studiosi e ai critici che partecipavano alla International Chaplin Conference di Zaneville, nell'Ohio. Disarmati, l'hanno applaudito senza riserve. – DAVID ROBINSON

Scrivo Patrick McCarthy: "Da aspirante cineasta, ho imparato a conoscere i grandi geni che hanno gettato le fondamenta del cinema quale lo conosciamo oggi. Quando ho scoperto Chaplin, mi sono accorto che incarnava tutto quello che avrei voluto essere come persona e come cineasta. Ero talmente entusiasta di quello che faceva e di come lo faceva che ho pensato che mi sarebbe stato impossibile muovermi e fare i miei primi passi nel cinema senza prima rendergli il dovuto omaggio. Il mio cortometraggio trasporta il suo personaggio più famoso, il Vagabondo, nella società contemporanea come la conosco e vedo ogni giorno. Il personaggio continua a esistere in un mondo muto perché questo gli dà la più universale delle voci. E non avrei potuto immaginare un piacere più grande del realizzare un film attorno a uno dei personaggi più straordinari di tutti i tempi."

*It is the supreme audacity to try to imitate Charles Chaplin – particularly if you are 6 feet 2, wear size 12 shoes, and do not share a single physical feature with the Little Tramp. Patrick McCarthy takes the chance, and gets away with it, thanks to the Chaplinesque innocence he brings to his hero, and the intriguing idea of transporting the unwitting Little Tramp through time to the world of cell-phones and online dating. McCarthy's ultimate test came when the film was premiered for last year's scholarly and critical International Chaplin Conference in Zaneville, Ohio. Disarmed, they cheered without reserve. – DAVID ROBINSON*

Patrick McCarthy writes: "As someone trying to be a filmmaker, I learned about the great minds that laid the groundwork for cinema

*as we know it today. When I discovered Chaplin, he embodied everything I try to be as a person and as a filmmaker. I had such a grand appreciation for what he did and how he did it, that I felt it would be impossible to move on and make my own mark on cinema without first paying tribute to him. So, this short film transposes his most famous tramp character into society as I know and see it today. The tramp character still exists in a silent world because it gives him the most universal voice. And I could imagine no greater pleasure than developing a silent film around one of the most transcendent characters of all time."*

### A HOLE IN THE BUCKET (Songshine Entertainment, US 2010)

Regia/dir., prod., f./ph., mont./ed: Rex Harsin; prod. esec./exec. prod: Vaz Vanelli; scen.: Rex Harsin, Jake Reeves; cast: Rex Harsin (Purdie), Jake Reeves (C.W. Hardhat), Josh Plunkett (cieco/Blind Man), Mark Marnathan (capo/Boss), Christine Petersen (ragazza/Girl), Brad Aydelot (agente/officer Madalot), Jaren Swann (Iza Bouzehound); DVD, 12'30" (24 fps); fonte copia/source: Songshine Entertainment, Los Angeles.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Rex Harsin è unico nella sua determinazione di far rivivere la tradizione delle serie comiche basate su personaggi fissi. È nato (come Elvis Presley) a Tupelo, nel Mississippi, nel 1984, ed è stato chitarrista in gruppi jazz, blues e rock. Nel 2004 si è trasferito a Los Angeles, ha scoperto Buster Keaton e si è iscritto a una scuola di cinema. Nel suo primo film, *Purdie's Day in the Sunlight*, ha creato e interpretato il personaggio che è apparso ininterrottamente in nove film della serie "Haphazard Happenings with Purdie and His Friends". Purdie è un tipo serio, ponderato e ingenuo. Vorrebbe solo trovarsi un lavoro, rimediare qualche soldo, e magari far colpo su una bella ragazza. Purtroppo deve fare i conti con un mondo di oggetti inanimati recalcitranti e di esseri umani perennemente irritati e rompiscatole. Purdie ha preso da Keaton l'attitudine a sopprimere piuttosto che a esprimere i propri sentimenti, e sempre da Keaton gli deriva quella momentanea, inespressiva immobilità, che sta a indicare: pensieri profondi.

*A Hole in the Bucket* è il terzo dei nove film con Purdie, ed è stato scelto perché offre la quintessenza del personaggio ed è il più classico degli slapstick: gli assurdi e turbolenti personaggi che invadono l'esistenza tranquilla del buon Purdie, provocando distruzione di cappelli, scazzottate e inseguimenti verso l'orizzonte, sono gli eredi del XXI secolo degli eroi delle comiche Keaton, sia pur commentati ironicamente dal finto dizionario delle didascalie. A partire da questo film, tuttavia, Purdie ha ampliato la sua gamma espressiva: nel nuovo film di Harsin, *Purdie and Pepper* (2011), egli è il toccante, tormentato eroe di una commedia romantica di 40 minuti. – DAVID ROBINSON

Scrivo Rex Harsin: “La presentazione di *A Hole in the Bucket* alla 30ª edizione delle Giornate è per me un onore e un privilegio. Mi sono iscritto a una scuola di cinema dopo aver visto *The General* di Buster Keaton e da allora mi sono dedicato alla creazione di quelli che io chiamo ‘film muti del XXI secolo’. Non credo che l’arte del cinema muto sia morta e tanto meno che vada dimenticata, auspico al contrario che lo stile e l’arte in sé siano rivisitati dai cineasti moderni. Il mio scopo è quello di produrre film muti moderni che sono un omaggio ai cineasti dell’era del muto per quanto riguarda lo stile, ma con un contenuto adatto a divertire un pubblico moderno. Mi auguro che il mio film possa piacere agli ospiti di Pordenone.”

*Rex Harsin is unique in his determination to revive the tradition of the character series comedy. He was born (like Elvis Presley) in Tupelo, Mississippi, in 1984, and played guitar in jazz, blues, and rock bands. In 2004 he moved to Los Angeles, discovered Buster Keaton, and enrolled in film school. In his first film, Purdie’s Day in the Sunlight, he created and played the character who has figured in nine films in the continuing series “Haphazard Happenings with Purdie and His Friends”. Purdie is solemn, watchful, and guileless. He only wants to get on with a job, earn a penny, and maybe impress a nice girl. But he does not reckon on a world of recalcitrant inanimate objects and eternally exasperated and interfering humans. Purdie has learned from Keaton to seem to suppress rather than express his feelings, and from Keaton come those momentary, expressionless stillnesses, which indicate Deep Thought.*

*A Hole in the Bucket was the third of the nine Purdie films, and is chosen as the purest expression of the character and the most traditionalist slapstick: the absurd and obstreperous characters who invade Purdie’s well-intentioned existence, provoking hat-smashing, fisticuffs, and chases into the horizon, are 21st-century heirs of Keystone, though ironically commentated by the cod-dictionary intertitles. Since this film, however, Purdie has broadened his comic range: in Harsin’s newest film, Purdie and Pepper (2011), he is the touching, troubled hero of a 40-minute romantic comedy.*

DAVID ROBINSON

*Rex Harsin writes: “It is my honour and privilege to have A Hole in the Bucket screened at the 30th Pordenone Silent Film Festival. From the time I saw Buster Keaton’s The General just as I was entering film school, I have dedicated myself to the creation of what I have called ‘21st Century Silent Films.’ I do not believe that the art of silent film is dead nor that it should be forgotten, but instead, that the style and art itself should be continually revisited by modern filmmakers. My goal is to produce modern silent films that are a tribute to the filmmakers of the silent era in style but entertaining and relative to a modern audience in content. I hope the Pordenone guests will enjoy my film.”*

**THE FORCE THAT THROUGH THE GREEN FIRE FUELS THE FLOWER** (Fargone Films, GB 2011)

*Regia/dir., prod., scen:* Otto Kymälä; *f./ph:* Joni Juutilainen, *asst:* Ruby

Kobayashi, James Chegwyn; *scg./des:* Saule Norkute; *mus:* Stephen Horne; *aiuto regia/asst. dir:* Jonas Trukanas; *storyboard, poster artist:* Marga Doek; *hair, make-up:* Monica Rossi; *cast:* Michael Eden (Ian), Carolyn Lyster (Maggie), Edward Facher (giovannotto/young man), Sarah Wolff (ragazza/young girl), Emma Packer (signora del karaoke/karaoke lady), Nick Hoad (barista/bartender), Alan Smith (dottore/doctor); DigiBeta, 8', sd. (presentato muto, con accompagnamento dal vivo/*Giornate showing silent, with live musical accompaniment*); *fonte copia/print source:* Fargone Films, London.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

È questo debutto straordinario da ogni punto di vista, sia del cinema muto che del sonoro. Il titolo è un'affascinante parafrasi di una delle prime poesie di Dylan Thomas, “The Force That Through the Green Fuse Drives the Flower” (La forza che attraverso il verde stelo sospinge il fiore). Il metodo dello stesso Otto Kymälä è eminentemente poetico. In 8' ci parla di due vite, di amore, delusione, rimpianto, solitudine, mortalità. Tutto attraverso scene minimali, con mots trouvés, parole e frasi apparentemente trovate per caso, scritte su tazze o sottobicchieri di birra o nell'aria. Ogni sequenza o frase è, come sa esserlo la vera poesia, precisa ed esatta, pienamente espressiva – giusta. Kymälä non crea un “nuovo” cinema muto e neppure esplora o imita le sue convenzioni storiche: ha semplicemente composto il suo poema visivo nel linguaggio che gli era più consono, e questo ha portato a un film senza parole. Le immagini di Kymälä hanno ispirato la musica di Stephen Horne, che costituisce la colonna sonora del film e che alle Giornate sarà eseguita dal vivo. – DAVID ROBINSON

Scrivo Otto Kymälä: “Dopo una lunga love story con il cinema muto, e dopo aver partecipato al Collegium pordenonese dell'anno scorso, ho deciso di passare dalla teoria alla pratica. Il film è pertanto un tentativo di cinema muto in un contesto contemporaneo con una storia contemporanea. Ho notato che i cineasti contemporanei che fanno film muti spesso inventano motivazioni fantastiche per la mancanza dei dialoghi, cosa che ho voluto evitare. Io sono partito dall'idea di raccontare una storia di tutti i giorni, cui si è rivelata congeniale la forma muta. L'esigenza di adattare e aggiornare alcune delle convenzioni ha portato a forme nuove e interessanti, ma nel profondo c'è la storia di un uomo in conflitto con i propri ricordi. Dopo aver optato per la forma muta, il procedimento in sé mi ha molto divertito, e il racconto attraverso mezzi puramente visivi mi è apparso del tutto naturale.”

*This is an astonishing debut, by any standards, whether of silent or sound film. The title is an intriguing paraphrase of the title of one of Dylan Thomas’s first poems, “The Force That Through the Green Fuse Drives the Flower”. Otto Kymälä’s own method is purely poetic. In 8 minutes he touches upon two lives, love, disappointment, regret, solitude, mortality. All is done in tiny scenes, with mots trouvés, words and phrases caught as it seems by chance, written on mugs or beer mats or in the air. Every shot or phrase is, in the way of poetry, precise and exact, totally expressive – right. Kymälä does not*

create a “new” silent film, or explore or imitate historic conventions: in the outcome he has set out to form his visual poem in the most appropriate language, and that happens to be wordless film.

*Kylmä’s images inspired Stephen Horne’s score, which is now recorded on the finished film, but will be exceptionally performed live for the Giornate screening. – DAVID ROBINSON*

*Otto Kylmä writes: “After a long love affair with silent cinema, and taking part in the Pordenone Collegium last year, I decided to put theory into practice. This film is therefore an attempt to use*

*silent film in a contemporary setting with a contemporary story. “I have noticed that filmmakers attempting silent films today most often invent fantastical excuses for the lack of dialogue, which I wanted to avoid. I wanted to tell an ordinary story, which just happens to suit the silent form. The agenda of adapting and updating some of the conventions led to interesting new forms, but deep down it is a story of a man conflicted with memories. After deciding upon the silent film form, I found myself enjoying the process, and storytelling by purely visual means came to me very naturally.”*



**Udine – Gorizia, March 20-29, 2012**

**XIX International Film Studies Conference / Convegno Internazionale di Studi sul Cinema**

**Udine, March 20-22, 2012**

**Can We Learn Cinema? Knowledge, Training, the Profession**

The forthcoming conference aims at tracing and describing the modes of transmission in the film culture, with particular reference to the professional one. More specifically, the main task of the forthcoming conference is to detect the shaping of a professional culture, including (but not exclusively):

- Film schools and film academies
- Handbooks
- Film clubs and art houses
- Film archives
- Professional environments
- Educational policies

The general attempt is to define more precisely current relations between cultural and political power, transfer of knowledge, professional roles and status in film history.

Studying the history of film culture requires a multifaceted approach which draws on different areas: institutions, policies, structures, people, discourses and practices functional to a transfer of knowledge, i.e. transmitting and defining one's competence on cinema. Film professional culture contributed to the shaping of a technical, stylistic, cultural and political identity of the medium. Today this identity is rather uncertain, due to several factors (cross-medial practices, new media, technological transformations). Possibly, the contemporary scenery is a good reason to thoroughly reflect upon the modes of construction of the film culture and profession. We would encourage prospective participants to submit papers focusing on five areas (though not exclusively):

- Film culture and film language: how has film language been taught?
- Film culture and institutions: how have national and international policies elicited, supported or neglected film professional training?
- Film culture and education: how is cinema taught?
- Film culture and film style: does a style generate a school?
- Film culture and technology: what role did technology play in film training?
- Film culture and new media: how is a film professional reacting to recent transformations?

The organizers invite single proposals (length not exceeding 20 minutes).  
Proposals should not exceed the length of one page. Please attach a short CV.

Submit proposals to: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com)  
Further information at: <http://filmforum.uniud.it>

**Deadline for paper proposals: November 30, 2011.**

For more information, please contact:

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: [gospringschool@gmail.com](mailto:gospringschool@gmail.com) - <http://filmforum.uniud.it>

FilmForum is partner of

*cinest*  
Internationales Festival des deutschen Film-Erbes  
Hamburg Berlin Wien Zürich Prag



**Udine – Gorizia, March 20-29, 2012**

**XIX International Film Studies Conference / Convegno Internazionale di Studi sul Cinema**

**Gorizia, March 23-29, 2012**

**X MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School**

The X MAGIS Spring School, organized by the Universities of Udine and Paris 3 in collaboration with the Universities of Amsterdam, Bochum, Malta, Barcelona-Pompeu Fabra, Frankfurt, Liège, London-Birkbeck, Milano-Cattolica, Paris Est, Pisa, Potsdam, Potsdam-Fachhochschule, Sunderland and CineGraph/Hamburg, as part of the activities of the International Ph.D. in Audiovisual Studies, will be held in Gorizia, from March 23 to 29, 2012.

The School is articulated in four different Sections:

**Cinema & Contemporary Visual Art.** The Cinema & Contemporary Visual Art Section aims at increasing and deepening the dialogue between artists and scholars that have characterized the previous editions of the MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School. The Section intends to encourage the discussion on artistic practices and their analysis in the academic field, the ways in which artists narrate their work and their interpretation from the perspectives of art history and current art. The program will be articulated in master classes held by authors, curators, cultural operators, archives and managers of arts centers through talks and lectures delivered by scholars, along with screenings, exhibitions and performative events.

**Post-cinema: Videogame/animation/comics.** Nowadays technology provides us with new possibilities and new communication tools conform as multimedia systems and as members of the same “Software Culture”. Each one of the new media tools is invested with a “libidization” and becomes the object of new desires. At the same time new media create new needs, causing further new desires. With new media and new desires that are associated with them, new narratives, new subjects of storytelling and re-workings of predominant popular culture (movies, comics, video games) are emerging. The purpose of the Post-cinema Section is to observe this process of formation of the new desire and investigate its roots and historical background.

**Porn Studies: Cartography of Pornographic Audiovisual.** The Porn Studies Section aims at analyzing the distinguishing features of *national pornographies* and the *glocalization processes* through which particular national pornographic practices are translated into transnational forms. Mindful of these methodological assumptions, the Section intends to encourage the following perspectives of study: 1. National and/or regional industries and economies; 2. National and/or regional styles and genres; 3. National legislative systems and censorship; 4. National and/or regional audiences and modes of consumption; 5. National and/or regional “auteurs” and stardoms; 6. Glocalization processes: from local to global and vice versa.

**The Film Heritage.** The Section is organized by University of Udine - La Camera Ottica Film and Video Restoration, CineGraph/Hamburg, Potsdam-Fachhochschule and Universität Potsdam. The Section will focus on four different periods and frameworks of film history in order to discuss specific processes, tools and apparatuses that articulated the identity, function and value of film as work, document and object in relation to its preservation and transmission: 1. 1910s-1920s. Establishing film as art; 2. 1920s-1940s. Building the Apparatus; 3. 1950s-1960s. Changing Mode: Authorship and Texts; 4. Beyond the Film Heritage: The Early Medical Cinema between Media Landscape, Art History and Archive Theory.

Applicants are invited to submit abstracts addressing the main topic and its articulations. Proposals can be: individual paper proposals and panel proposals for the plenary sessions; workshop proposal. Proposal length: 1 page max. A short CV (10 lines max.) should be sent together with the paper proposal.

**Deadline for paper proposals: November 30, 2011.**

For more information, please contact:

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: [gospringschool@gmail.com](mailto:gospringschool@gmail.com) - <http://filmforum.uniud.it>

FilmForum is partner of

*cinefest*  
Internationales Festival des deutschen Film-Erbes  
Hamburg Berlin Wien Zürich Prag

# 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

? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI, 163; 6V  
 ? – RHYTHMIC TRIANGLES - FIGHTING CARDS = ? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI  
 ? – TRIANGOLI RITMICI – CARTE BATTAGLIERE = ? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI  
 ACQUE MIRACOLOSE, LE, 60; 4V  
 ADVENTURER, THE, 23; 2V  
 AFFARE TARIEL MKLAVADZE, L' = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME  
 AL CINEMATOGRAFO, GUARDATE... E NON TOCCATE, 193; 8V  
 ALA DI CAPPELLO = MODA VUOLE L'ALA LARGA, LA ALICE'S WONDERLAND, 177; 8V  
 ALONE = ODNA  
 AMERICANA, L' = AMERIKANKA  
 AMERIKANKA, 77; 3V  
 AMOR PEDESTRE, 62; 1V  
 AMORE SELVAGGIO, UN, 65; 1V  
 AMOUR ET SCIENCE, 193; 8V  
 ARTHEME ALS OPERATEUR = ARTHÈME OPÉRATEUR  
 ARTHÈME OPÉRATEUR, 194; 8V  
 ASFALTO = ASPHALT  
 ASPHALT, 123; 2V  
 AT THE CINEMA SHOW = AL CINEMATOGRAFO, GUARDATE... E NON TOCCATE  
 AT THE HOUR OF THREE, 193; 8V  
 AT THE WAVELENGTH OF 900 METRES = MZAGO DA GELA  
 BABY PEGGY, THE ELEPHANT IN THE ROOM, 196; 3V  
 BACKSTAIRS = HINTERTREPPE  
 BASTIMENTO DI ARANCE, UN = MIKANBUNE  
 BERGLUND SOUND RECORDINGS = TONAUFNAHMEN BERGLUND  
 BOZZO RIMOSSO, IL = KOBUTORI  
 BETTER MAN, THE, 102; 2V  
 BLACK CAT'S MEEOW = KURONYAGO  
 BLAZING THE TRAIL: THE O'KALEMS IN IRELAND, 198; 7V  
 BLIND DATE, THE, 201; 3V  
 BLOEMER LEERT DE TANGO = KRI KRI E IL TANGO  
 BLOOMER, MANSERVANT = KRI KRI DOMESTICO  
 BLUNT SWORD, A = NAMAKURA GATANA  
 BORDERLINE, 124; 7V

CADETTO JÖN, IL = JÖN AZ ÖCSÉM  
 CANADIAN, THE, 183; 6V  
 CANZONE DI PRIMAVERA = HARU NO UTA  
 CAPPOTTO, IL = SHINEL  
 CAPTAIN SCOTT AND DR. WILSON WITH "NOBBY" THE PONY, 115; 6V  
 CARDIFF: THE SHIP "TERRA NOVA" LEAVING HARBOUR TOWARDS THE SOUTH POLE, 115; 6V  
 CARTE BATTAGLIERE = ? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI  
 CASA ELETTRICA, LA = ELECTRIC HOUSE, THE  
 CASE OF PRINCE TARIEL MKLAVADZE'S MURDER, THE = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME  
 CASE OF TARIEL MKLAVADZE, THE = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME  
 CASO DELL'ASSASSINIO DEL PRINCIPE TARIEL MKLAVADZE, IL = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME  
 CAT'S WHISKERS, THE = PUSS IN BOOTS  
 CAUCASIAN LOVE = ELISO  
 CÉLIMÈNE, LA POUPÉE DI PARIGI = SPIELZEUG VON PARIS, DAS  
 CÉLIMÈNE, LA POUPÉE DI PARIGI (trailer) = SPIELZEUG VON PARIS, DAS (trailer)  
 CENERE, 54; 7V  
 CHABARDÀ = KHABARDA  
 CHAPLIN AND COOGAN = CHAPPURIN TO KUGAN  
 CHAPLIN E COOGAN = CHAPPURIN TO KUGAN  
 CHAPPURIN TO KUGAN, 158; 3V  
 CHYORTOVO KOLESO, 33; 3V  
 CHYORTOVO KOLESO (frammenti/fragments), 35; 3V  
 CINDERELLA, 174; 8V  
 CIRCO, IL = CIRCUS, THE  
 CIRCUS, THE, 26, 125; 5V  
 CLUB OF THE GREAT DEED, THE = S.V.D. – SOYUZ VELLIGOVO DELA  
 COLETTE, BALLERINA DELL'OPERA = FIAKER NR. 13  
 COME POLIDOR PAGA IL SUO PADRONE DI CASA = DEBITO DI POLIDOR, IL  
 COME SI FA UN FILM ANIMATO A COLORI = SHIKISAI MANGA NO DEKIRU MADE  
 CONCOURS DE SKIS, 141; 3V  
 CONDANNATI, I = GANTSIRULNI  
 COUP DE VENT, LE, 142; 3V  
 COURSE À LA PERRUQUE, LA, 146; 5V  
 CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO, 62; 1V  
 CRETINETTI CHE BELLO!, 62; 1V  
 CRETINETTI E LE DONNE = CRETINETTI CHE BELLO!  
 CRETINETTI PIÙ DEL SOLITO, 62; 1V  
 DAVID COPPERFIELD, 150; 4V  
 DAY AFTER A HUNDRED YEARS, A = HYAKUNENGO NO ARUHI  
 DEBITO DI POLIDOR, IL, 65; 1V  
 DELO OB UBIISTVE KNIAZIA TARIELA MKLAVADZE = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME

DELO TARIELA MKLAVADZE = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME  
 DEPARTURE OF THE BRITISH ANTARCTIC EXPEDITION FROM LYTTELTON N.Z. 1ST JAN. 1908, 112; 2V  
 DEPTH = DIEPTE  
 DESCHUTES DRIFTWOOD, 105; 4V  
 DETECTIVE FELIX IN TROUBLE = FELIX NO MEITANTEI  
 DETECTIVE FELIX NEI GUAI, IL = FELIX NO MEITANTEI  
 DEVIL'S WHEEL, THE = CHYORTOVO KOLESO  
 DEVIL'S WHEEL, THE (fragments) = CHYORTOVO KOLESO (frammenti/fragments)  
 DEVUSHKA S GOR = MZAGO DA GELA  
 DIEPTE, 184; 1V  
 DIGNITARIES ARRIVE AT EQUESTRIAN EVENT (frammento/fragment), 143; 3V  
 DIVINE WOMAN, THE (frammento/fragment), 182; 5V  
 DONNA DIVINA, LA (frammento) = DIVINE WOMAN, THE (frammento/fragment)  
 DOOMED, THE = GANTSIRULNI  
 DUE MONDI = FUTATSU NO SEKAI  
 EASY STREET, 22; 2V  
 ÉCHAPPÉ DE SA CAGE, 142; 3V  
 EINSPIANNER NR. 13 = FIAKER NR. 13  
 EL DORADO, 23, 127; 3V  
 ELECTRIC HOUSE, THE, 21; 2V  
 ÉLÉPHANTS AU TRAVAIL AUX INDES, 143; 3V  
 ELEPHANTS WORKING IN A BURMESE FOREST, 143; 3V  
 ELISO, 75; 6V  
 ELUSIVE DIAMOND, AN, 152; 4V  
 ERGER DAN DE DOOD = PIÙ CHE LA MORTE  
 EROE DELLA NOSTRA TERRA, UN = TARIEL MKLAVADZIS MKVLELOBIS SAQME  
 ESCAPE FROM THE CAGE = ÉCHAPPÉ DE SA CAGE  
 ESQUIMAUX DOGS WITH DR. MAWSON'S AUSTRALIAN ANTARCTIC EXPEDITION ON THE DECK OF THE SS ALDENHAM, SYDNEY, NOVEMBER 1911 = PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE NO. 140  
 EVASO, L' = ADVENTURER, THE  
 EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA, 145; 5V  
 EXPRESSION, AN, 164; 6V  
 FAKIR AND THE FOOTPADS, THE, 144; 3V  
 FÉE AUX FLEURS, LA, 148; 5V  
 FELIX NO MEITANTEI, 163; 6V  
 FESTA DI PAESE = MURAMATSURI  
 FIABA DEL TOPOLINO SCIOCCO, LA = SKAZKA O GLUPOM MYSHONKE  
 FIAKER NO. 13 = FIAKER NR. 13  
 FIAKER NR. 13, 97; 6V  
 FIGHTING CARDS = ? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI  
 FILM OF THE MAWSON AUSTRALASIAN ANTARCTIC EXPEDITION, THE, 113; 2V  
 FIORE D'ORO, IL = KOGANE NO HANA  
 FLOWER FAIRY, THE = FÉE AUX FLEURS, LA

FOOLSHEAD AT A CINEMATOGRAF SHOW =  
 CRETINETTI AL CINEMATOGRAFO  
 FOOLSHEAD MORE THAN USUAL = CRETINETTI PIÙ  
 DEL SOLITO  
 FORCE THAT THROUGH THE GREEN FIRE FUELS  
 THE FLOWER, THE, 202; 5V  
 FOUR JAZZ BOYS = FOUR MUSICIANS OF BREMEN,  
 THE  
 FOUR MUSICIANS OF BREMEN, THE, 170; 3V  
 FRAGMENT OF AN EMPIRE, A = OBLOMOK IMPERII  
 FRAMMENTO D'IMPERO, UN = OBLOMOK IMPERII  
 FUORI DAI PIEDI = KHABARDA  
 FUTATSU NO SEKAI, 160; 3V  
 GANTSIRULNI, 78; 1V  
 GEROI NASHEI STRANY = TARIEL MKLAVADZIS  
 MKVLELOBIS SAQME  
 GIORNO DOPO CENTO ANNI, UN =  
 HYAKUNENGO NO ARUHI  
 GIOVINEZZA DI MASSIMO, LA (estratto) = YUNOST'  
 MAKSIMA (estratto/extract)  
 GIRL OF THE MOUNTAINS = MZAGO DA GELA  
 GOLDEN FLOWER, THE = KOGANE NO HANA  
 GOLDIE LOCKS AND THE THREE BEARS, 172; 1V  
 GOSPODIN FABKOM = OBLOMOK IMPERII  
 GRANDE RUOTA, LA = CHYORTOVO KOLESO  
 GRANDMA STEPS OUT = LITTLE RED RIDING  
 HOOD  
 GRAZIA, LA, 53; 3V  
 GREAT STEEPLE-CHASE, 146; 5V  
 GREAT WHITE SILENCE, THE, 115; 6V  
 HALLO! HALLOO! GRINDER = OHÉ! OHÉ!  
 RÉMOULEUR  
 HARU NO UTA, 163; 6V  
 HERO OF OUR LAND, A = TARIEL MKLAVADZIS  
 MKVLELOBIS SAQME  
 HET LEVEN EEN SPEL = UTOLSÓ HAJNAL, AZ  
 HINTERTREPPE, 129; 5V  
 HIS SNATCHED-OFF LUMP = KOBUTORI  
 HOED NAAR DE LAATSTE MODE, EEN = MODA  
 VUOLE L'ALA LARGA, LA  
 HOLE IN THE BUCKET, A, 201; 2V  
 HOMENAJE DEL URUGUAY A LOS RESTOS DE SIR  
 ERNEST SHACKLETON, EL, 118; 8V  
 HYAKUNENGO NO ARUHI, 164; 6V  
 IN DE BOSSCHEN VAN HET EILAND RHODES = TRA  
 LE PINETE DI RODI  
 IN DE CINEMA – WEL NAAR KIJKEN, MAAR  
 NIET AANKOMEN = AL CINEMATOGRAFO,  
 GUARDATE... E NON TOCCATE  
 INDIAANISCHE MIN, DE = INDIAN WOMAN'S  
 PLUCK, THE  
 INDIAN WOMAN'S PLUCK, THE, 185; 3V  
 INNO NAZIONALE, L' = KOKKA: KIMIGAYO  
 JACK AND THE BEANSTALK, 171; 8V  
 JACK THE GIANT KILLER, 176; 6V  
 JALOUZIE VAN ROBINET, DE = ROBINET È GELOSO  
 JANE ON STRIKE = ROSALIE FAIT DU SABOTAGE  
 JANOVICS JENŐ, A MAGYAR PATHÉ, 197; 2V  
 JAPANESE EXPEDITION TO ANTARCTICA, THE =  
 NIHON NANKYOKU TANKEN  
 JENŐ JANOVICS, IL PATHÉ MAGIARO = JANOVICS  
 JENŐ, A MAGYAR PATHÉ  
 JENŐ JANOVICS, THE HUNGARIAN PATHÉ =  
 JANOVICS JENŐ, A MAGYAR PATHÉ

JEUX OLYMPIQUES D'ATHÈNES, 147; 5V  
 JEWEL ROBBERS MYSTIFIED = VOLEURS DE BIJOUX  
 MYSTIFIÉS  
 JOBBING PRESS, THE = AMERIKANKA  
 JÖN AZ ÖCSÉM, 88; 1V  
 JUNGE MEDARDUS, DER, 90; 7V  
 K.O. KID, THE = JACK THE GIANT KILLER  
 KANIMANJI ENGI, 157; 3V  
 KEMURIGUSA MONOGATARI, 161; 6V  
 KHABARDA, 80; 5V  
 KIMIGAYO = KOKKA: KIMIGAYO  
 KIRIGAMI ZAIKU: SAIYUKI SONGOKU  
 MONOGATARI, 161; 6V  
 KLEINE PREDIKANT, DE = INDIAN WOMAN'S  
 PLUCK, THE  
 KLOSTRET I SENDOMIR, 131; 6V  
 KOBUTORI, 159; 3V  
 KOENTJE IS NOOT OP TIJD THUIS = KRI KRI  
 RINCASA TARDI  
 KOGANE NO HANA, 162; 6V  
 KOKKA: KIMIGAYO, 162; 6V  
 KOKORO NO CHIKARA, 163; 6V  
 KRI KRI DOMESTICO, 63; 1V  
 KRI KRI E IL TANGO, 63; 1V  
 KRI KRI FUMA L'OPPIO, 64; 1V  
 KRI KRI FUMATORE D'OPPIO = KRI KRI FUMA  
 L'OPPIO  
 KRI KRI RINCASA TARDI, 64; 1V  
 KURONYAGO, 162; 6V  
 LADY OF THE DUGOUT, THE, 107; 4V  
 LAST DAWN, THE = UTOLSÓ HAJNAL, AZ  
 LASTERTONGEN = VELENO DELLE PAROLE, IL  
 LIEFDE EN WETENSCHAP = AMOUR ET SCIENCE  
 LITTLE MINISTER, THE, 185; 1V  
 LITTLE RED RIDING HOOD, 169; 2V  
 LOST AND WON, 192; 8V  
 MADDALENA FERAT, 55; 7V  
 MADRE = CENERE  
 MAM'ZELLE NITOUCHÉ = SANTARELLINA  
 MANTRAP, 103; 2V  
 MARINAIO DELL' "AURORA", IL = CHYORTOVO  
 KOLESO  
 MARINAIO DELL' "AURORA", IL (frammenti) =  
 CHYORTOVO KOLESO (frammenti/fragments)  
 MEMORIES OF NAPLES = SANTA LUCIA LUNTANA –  
 MEMORIES OF NAPLES  
 MÉSAVENTURES DE CHASSE, 144; 3V  
 MIAO MIAO DEL GATTO NERO, IL = KURONYAGO  
 MIKANBUNE, 161; 6V  
 MODA VUOLE L'ALA LARGA, LA, 62; 1V  
 MOGLIE DI CLAUDIO, LA, 57; 7V  
 MONASTERO DI SENDOMIR, IL = KLOSTRET I  
 SENDOMIR  
 MOON OF ISRAEL = SKLAVENKÖNIGIN, DIE  
 MORYAK C "AVRORVRIL" = CHYORTOVO KOLESO  
 MOVIE ACTOR, 191; 8C  
 MR. FACTORY COMMITTEE = OBLOMOK IMPERII  
 MURAMATSURI, 162; 6V  
 MUTT AND JEFF IN THE MOVIES (frammento/  
 fragment), 194; 8V  
 MY BROTHER IS COMING = JÖN AZ ÖCSÉM  
 MZAGO AND GELA = MZAGO DA GELA  
 MZAGO DA GELA, 81; 2V  
 MZAGO E GELA = MZAGO DA GELA

MZAGO I GELA = MZAGO DA GELA  
 NA VOLNE 900 METROV = MZAGO DA GELA  
 NAMAKURA GATANA, 156; 3V  
 NATIONAL ANTHEM = KOKKA: KIMIGAYO  
 NEW BABYLON = NOVIY VAVILON  
 NEW BABYLON (*abandoned ending*) = NOVIY  
 VAVILON (finale scartato/*abandoned ending*)  
 NEW BABYLON (*screen test*) = NOVIY VAVILON  
 (provino/*screen test*)  
 NEWMAN LAUGH-O-GRAMS, 168; 2V  
 NIHON NANKYOKU TANKEN, 113; 2V  
 NOSTRA PARTITA DI BASEBALL, LA = OIRA NO  
 YAKYU  
 NOVIY VAVILON, 17, 38; 1V  
 NOVIY VAVILON (finale scartato/*abandoned ending*),  
 18; 1V  
 NOVIY VAVILON (provino/*screen test*), 42; 3V  
 NUOVA BABILONIA = NOVIY VAVILON  
 NUOVA BABILONIA (finale scartato) = NOVIY  
 VAVILON (finale scartato/*abandoned ending*)  
 NUOVA BABILONIA (provino) = NOVIY VAVILON  
 (provino/*screen test*)  
 OBLOMOK IMPERII, 133; 4V  
 OBRECHENNYE = GANTSIRULNI  
 ODNA, 43; 8C  
 OH TEACHER, 20; 2V  
 OHÉ! OHÉ! RÉMOULEUR, 148; 5V  
 OIRA NO YAKYU, 160; 3V  
 OLYMPIC GAMES IN ATHENS = JEUX OLYMPIQUES  
 D'ATHÈNES  
 ON THE UP AND UP = JACK AND THE BEANSTALK  
 ON THE WESTERN FRONTIER, 142; 3V  
 ONSCHULD BEWEZEN DOOR DE BIOSCOOP, DE =  
 AT THE HOUR OF THREE  
 ONSTUIMIGE LIEFDE, EEN = AMORE SELVAGGIO, UN  
 OUR BASEBALL GAME = OIRA NO YAKYU  
 OUT OF THE WAY! = KHABARDA  
 OVERCOAT, THE = SHINEL  
 PADRE, 66; 8V  
 PATACHON ALS OPIUMSCHUIVER = KRI KRI FUMA  
 L'OPPIO  
 PATHÉ'S ANIMATED GAZETTE NO. 140:  
 ESQUIMAUX DOGS WITH DR. MAWSON'S  
 AUSTRALIAN ANTARCTIC EXPEDITION ON  
 THE DECK OF THE SS ALDENHAM, SYDNEY,  
 NOVEMBER 1911, 113; 2V  
 PEROXIDE KID, THE = GOLDIE LOCKS AND THE  
 THREE BEARS  
 PERSONAL, 144; 3V  
 PETTICOAT CAMP, 152; 4V  
 PIÈGE À LOUP, LE, 145; 5V  
 PIÙ CHE LA MORTE, 68; 1V  
 POSTORONIS' = KHABARDA  
 POTENZA DEL CUORE, LA = KOKORO NO  
 CHIKARA  
 POUPEE DE PARIS, LA = SPIELZEUG VON PARIS, DAS  
 POUPEE DE PARIS, LA (trailer) = SPIELZEUG VON  
 PARIS, DAS (trailer)  
 POWER OF THE HEART = KOKORO NO CHIKARA  
 PROFESSION OF BOATS ON RIVER, BURMA?, 148; 5V  
 PROFONDITÀ = DIEPTE  
 PROPAGATE, 164; 6V  
 PUSS IN BOOTS, 173; 4V  
 QUI CADONO PIETRE = KHABARDA

RACCONTO DEL TEMPIO DEI GRANCHI, IL = KANIMANJI ENGI  
 RADIO IN THE MOUNTAINS = MZAGO DA GELA  
 RADIO SULLE MONTAGNE, UNA = MZAGO DA GELA  
 RADIO V GORAKH = MZAGO DA GELA  
 RAGAZZA DELLE MONTAGNE, LA = MZAGO DA GELA  
 RÄTSEL VON BANGALOR, DAS (*frammento/fragment*), 186; 4V  
 REGISTRAZIONI SONORE CON SISTEMA BERGLUND = TONAUFNAHMEN BERGLUND  
 RHYTHM, 164; 6V  
 RHYTHMIC TRIANGLES = ? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI  
 ROAD TO HAPPINESS, THE = FIAKER NR. 13  
 ROALD AMUNDSEN'S SOUTH POLE EXPEDITION 1910-12 = ROALD AMUNDSENS SYDPOLSFERD 1910-12  
 ROALD AMUNDSENS SYDPOLSFERD 1910-12, 112; 2V  
 ROBINET È GELOSO, 63; 1V  
 ROSALIE FAIT DU SABOTAGE, 188; 3V  
 RUOTA DEL DIAVOLO, LA = CHYORTOVO KOLESO  
 RUOTA DEL DIAVOLO, LA (*frammenti*) = CHYORTOVO KOLESO (*frammenti/fragments*)  
 RUPE DEL MALCONSIGLIO, LA, 69; 8V  
 RUSSI IN FRANCIA = GANTSIRULNI  
 RUSSKIAN IN FRANCE = GANTSIRULNI  
 RUSSKIE VO FRANTSII = GANTSIRULNI  
 S.V.D. – SOYUZ VELIGOVO DELA, 37; 5V  
 SAILOR AND COP IN CARPET, 142; 3V  
 SAILOR FROM THE "AURORA", THE = CHYORTOVO KOLESO  
 SAILOR FROM THE "AURORA", THE (*fragments*) = CHYORTOVO KOLESO (*frammenti/fragments*)  
 SAIYUKI SONGOKU MONOGATARI = KIRIGAMI ZAIKU: SAIYUKI SONGOKU MONOGATARI  
 SALOMY JANE, 100; 7V  
 SALTARELLO E L'ELECTRIC-HÔTEL = ELECTRIC HOUSE, THE  
 SAN FRANCISCO, 145; 5V  
 SAN FRANCISCO DISASTER, 145; 5V  
 SANBIKI NO KOGUMA-SAN, 159; 3V  
 SANTA LUCIA LUNTANA – MEMORIES OF NAPLES, 190; 8C  
 SANTARELLINA, 59; 4V  
 SANTOS DUMONT PRÉ-CINEASTA?, 195; 6V  
 SANTOS DUMONT'S MUTOSCOPE = SANTOS DUMONT PRÉ-CINEASTA?  
 SCANDAL AT POLIDOR'S = SCANDALO IN CASA POLIDOR, UNO  
 SCANDALO IN CASA POLIDOR, UNO, 64; 1V  
 SCHIAVA REGINA = SKLAVENKÖNIGIN, DIE  
 SCOTTISH ANTARCTIC EXPEDITION, THE, 111; 2V  
 SECRET OF THE MONASTERY, THE = KLOSTRET I SENDOMIR  
 SERPE, LA, 51; 2V  
 SHIKISAI MANGA NO DEKIRU MADE, 164; 6V  
 SHINEL, 25, 36; 4V  
 SHIP AT SEA, 146; 5V  
 SHIP OF ORANGES, A = MIKANBUNE  
 SHOOTING EXPEDITION ACCIDENT = MÉSAVENTURES DE CHASSE  
 SKAZKA O GLUPOM MYSHONKE, 47; 8C  
 SKAZKA O POPE I EGO RABOTNIKE BALDE, 44; 8C  
 SKI RUNNING = CONCOURS DE SKIS  
 SKLAVENKÖNIGIN, DIE, 92; 2V  
 SLIPPER-Y KID, THE = CINDERELLA  
 SOLA = ODNA  
 SOLDIER'S COURTSHIP, THE, 136; 3V, 5V  
 SOUTH – SIR ERNEST SHACKLETON'S GLORIOUS EPIC OF THE ANTARCTIC, 116; 8V  
 SOUTHWARD ON THE "QUEST" (*estratto/extract*), 118; 8V  
 SPADA SMUSSATA, LA = NAMAKURA GATANA  
 SPEDIZIONE AL POLO SUD DI ROALD AMUNDSEN, LA = ROALD AMUNDSENS SYDPOLSFERD 1910-12  
 SPEDIZIONE GIAPPONESE IN ANTARTIDE = NIHON NANKYOKU TANKEN  
 SPIELZEUG VON PARIS, DAS, 94; 8V  
 SPIELZEUG VON PARIS, DAS (*trailer*), 94; 7V  
 SPORTS D'HIVER: I. LE TOBOGAN, 141; 3V  
 SPREEWALDMÄDEL, DAS, 188; 5V  
 SPRING SONG = HARU NO UTA  
 STONES FALL HERE = KHABARDA  
 STORIA DEL POPE E DEL SUO SERVO BALDÀ = SKAZKA O POPE I EGO RABOTNIKE BALDE  
 STORIA DEL RE SCIMMIA, LA = KIRIGAMI ZAIKU: SAIYUKI SONGOKU MONOGATARI  
 STORIA DI SIGARETTE, UNA = KEMURIGUSA MONOGATARI  
 STORMY WINDS DO BLOW, THE = COUP DE VENT, LE  
 STORY OF THE MONKEY KING, THE = KIRIGAMI ZAIKU: SAIYUKI SONGOKU MONOGATARI  
 STORY OF THE PRIEST AND HIS SERVANT BALDA, THE = SKAZKA O POPE I EGO RABOTNIKE BALDE  
 STORY OF THE SILLY LITTLE MOUSE, THE = SKAZKA O GLUPOM MYSHONKE  
 STORY OF TOBACCO, A = KEMURIGUSA MONOGATARI  
 STRADA DELLA PAURA, LA = EASY STREET  
 SULLA LUNGHEZZA D'ONDA DI 900 METRI = MZAGO DA GELA  
 SVEN A:SON BERGLUNDS LJUDUPPTAGNINGAR = TONAUFNAHMEN BERGLUND  
 TALE OF CRAB TEMPLE, THE = KANIMANJI ENGI  
 TARIEL MKLAVADZIS MKVLEOBIS SAQME, 74; 7V  
 TARO URASHIMA = URASHIMA TARO  
 TEMPTATION = ASPHALT  
 TERRA DEI SOGNI, LA = CANADIAN, THE  
 THEIR ONE LOVE, 152; 4V  
 THREE LITTLE BEARS = SANBIKI NO KOGUMA-SAN

TOBOGGANING = SPORTS D'HIVER: I. LE TOBOGAN  
 TOLONC, A, 85; 1V  
 TOMMY TUCKER'S TOOTH, 175; 6V  
 TONAUFNAHMEN BERGLUND, 189; 6V  
 TORPEDO ATTACK ON H.M.S. "DREADNOUGHT", 140; 3V  
 TRA LE PINETE DI RODI, 68; 1V  
 TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO, UNA, 57; 7V  
 TRAVEL SCENES, 147; 5V  
 TRE ORSETTI, I = SANBIKI NO KOGUMA-SAN  
 TREURSPEL IN DE BIOSCOOP, EEN = TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO, UNA  
 TRIANGOLI RITMICI = ? – SANKAKU NO RIZUMU – TORANPU NO ARASOI  
 TRIP THROUGH SWITZERLAND - ENGADIN VALLEY, A = VOYAGE EN SUISSE – L'ENGADINE  
 TRIP TO NIAGARA FALLS = EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA  
 TRIP TO THE MOON, A = VOYAGE DANS LA LUNE, LE  
 TROPPO BELLO! = CRETINETTI CHE BELLO!  
 TWO WORLDS = FUTATSU NO SEKAI  
 UBASATEYAMA, 158; 3V  
 ULTIMA ALBA, L' = UTOLSÓ HAJNAL, AZ  
 UNCLE'S NAMESAKES, 152; 4V  
 UNDESIRABLE, THE = TOLONC, A  
 UNIONE PER LA GRANDE CAUSA, L' = S.V.D. – SOYUZ VELIGOVO DELA  
 UNTIL THE COLOUR ANIMATION IS MADE = SHIKISAI MANGA NO DEKIRU MADE  
 URASHIMA TARO, 157; 3V  
 UTOLSÓ HAJNAL, AZ, 86; 4V  
 VADER = PADRE  
 VAGABONDO, IL = TOLONC, A  
 VELENO DELLE PAROLE, IL, 50; 2V  
 VENTO, IL = WIND, THE  
 VERLOREN EN WEDERGEVONDEN = LOST AND WON  
 VILLAGE FESTIVAL = MURAMATSURI  
 VOLEURS DE BIJOUX MYSTIFIÉS, 147; 5V  
 VOYAGE DANS LA LUNE, LE, 135; 4V  
 VOYAGE EN SUISSE – L'ENGADINE, 141; 3V  
 WATERMELON PATCH, THE, 146; 5V  
 WHITE SHADOW, THE, 179; 7V  
 WHITE SHADOWS = WHITE SHADOW, THE  
 THE WIG CHASE = COURSE À LA PERRUQUE, LA  
 WIND, THE, 27; 8V  
 WONDERBRONNEN, DE = ACQUE MIRACOLOSE, LE  
 WORKING ELEPHANTS = ÉLÉPHANTS AU TRAVAIL AUX INDES  
 WRAAK VAN DE VEEDRIJVER, DE = RUPE DEL MALCONSIGLIO, LA  
 YOUTH OF MAXIM, THE (*extract*) = YUNOST' MAKSIMA (*estratto/extract*)  
 YUNOST' MAKSIMA (*estratto/extract*), 45; 8C  
 ZDES' PADAIUT KAMNI = KHABARDA