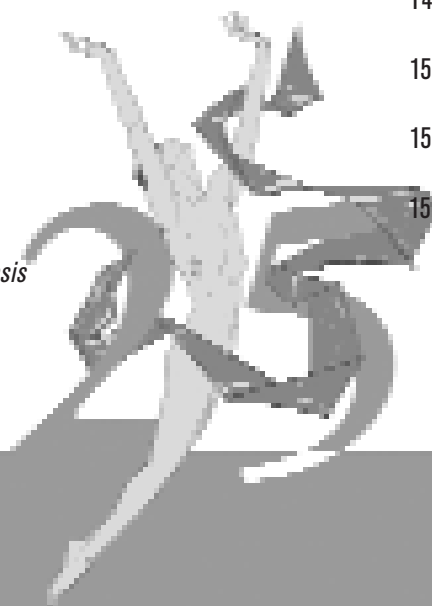


Le Giornate del Cinema Muto 2006

Sommario / Contents

- 3 Presentazione / *Introduction*
- 8 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 9 In ricordo di Jonathan Dennis
The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 10 Mostre / *Exhibitions*
- 12 Collegium Sacilense 2006
- 14 SMI Scuola di Musica e Immagini
The School of Music and Image
- 15 Eventi musicali / *Musical Events*
Way Down East
True Heart Susie
Safety Last!
El Húsar de la Muerte
Klovnen
Battle of the Somme
Die Austernprinzessin
Giornate Serenades
- 33 Eventi speciali / *Special Presentations*
Louise Brooks 100
Silly Symphonies e precursori
The Silly Symphonies – and Their Genesis
The Big Parade
Vitaphone Varieties 1927-1930
- 53 Nordisk 100
- 71 Il ritorno di / *The Return of Thomas H. Ince*
- 79 The Griffith Project, 10
- 97 La magia nel cinema / *Magic in Film*
- 107 Italia – prima e dopo *Cabiria*
Italy - Before and After Cabiria
- 115 Incunabula
- 125 Nuova luce sulle stelle / *Stars - New Lights*
- 131 Fuori quadro / *Out of Frame*
- 147 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
- 151 Goodnight Silents
- 153 Video Shows
- 158 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

Antti Alanen	Pat Doyen	Dafna Kory	Davide Pozzi
Alberto Barbera	Stefan Drössler	Dejan Kosanović	David Robinson
Roberta Basano	Aleksandar Sasa Erdeljanovic	Lisbeth Richter Larsen	Elif Rongen-Kaynakçi
Eileen Bowser	Dan Fuller	Patrick Loughney	Ulrich Ruedel
Neil Brand	Claudia Gianetto	Ron Magliozzi	Scott Simmon
Ben Brewster	Sergio Grmek Germani	Alessandro Marotto	Roger Smither
Serge Bromberg	Tom Gunning	David Mayer	Matthew Solomon
Kevin Brownlow	Toby Haggith	Russell Merritt	Giovanni Spinelli
Jared Case	Steven Higgins	Ron Mottram	Catherine A. Surowiec
Paolo Cherchi Usai	Stephen Horne	Charles Musser	Kristin Thompson
Gianna Chiapello	Livio Jacob	Hugh Munro Neely	Vanessa Toulmin
Katia Chornik	Lea Jacobs	Laura Pavone	Casper Tybjerg
Thomas C. Christensen	Nancy Kauffman	David Pendleton	Daniel Wagner
Horst Claus	J.B. Kaufman	Zsuzsa Perjési	Nikolaus Wostry
Brandee Brannigan Cox	Charlie Keil	Photoplay Productions	Caroline Yeager
Stella Dagna	Juha Kindberg	Diane Pivac	

Redazione / Edited by Catherine A. Surowiec

Traduzioni / Translations by Paolo Cherchi Usai, Sonia Dose, Andrea Filippi, Luca Giuliani, Piera Patat, David Robinson.

Copertina/Cover: Louise Brooks. Foto di / *Photo by* E.R. Richee, 1927. Courtesy of The Kobal Collection.
Frontespizio/Title page: *Nedbrudte nerver*, Nordisk, 1923. Page V: *Himmelskibet*, Nordisk, 1918. (Det Danske Filminstitut)

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

Presentazione / Introduction

Venticinque anni fa, quando una mezza dozzina di amici si riunì per organizzare un piccolo festival della durata di un weekend sui film di Max Linder e di Cretinetti (con un programma che, anche da una prospettiva odierna, si può definire notevole), di certo non avevano idea – né nutrivano l'ambizione – che nel 2006 la loro creatura avrebbe celebrato il venticinquesimo anniversario come un evento unico di portata internazionale. Il primo anno ci furono otto visitatori; nel secondo il numero “esplose” a cinquanta e nel 2005 le Giornate hanno accolto più di 800 ospiti provenienti da tutto il mondo, ed è improbabile che nel 2006 Sacile sia meno affollata.

Ci rattrista non poter celebrare la ricorrenza nel nostro luogo natale, Pordenone: la struttura del nuovo Teatro Verdi sarà sottoposta ad alcune modifiche nei prossimi mesi, e solo allora sarà totalmente pronta all'uso cinematografico. Così, anche quest'anno, avremo il privilegio di godere della bellezza e del calore di Sacile, che ci ospita da otto anni e che ha celebrato i primi sette concedendo alle Giornate la cittadinanza onoraria, durante una commovente cerimonia tenutasi l'ultimo giorno del festival dello scorso anno. Se il fulcro del festival 2006 rimane Sacile, vogliamo però testimoniare la nostra presenza a Pordenone proponendo per venerdì 6 ottobre al Teatro Comunale Giuseppe Verdi una proiezione speciale di *Way Down East* di D.W. Griffith, mentre durante la settimana del festival presenteremo a Cinemazero, per gli studenti delle scuole cittadine, un'affascinante programma di film d'animazione.

Se guardiamo indietro, alle pietre miliari di 25 anni, la nostalgia si fa inevitabile: i nostri drammatici cambi di sede; la nascita di FilmFair, la fiera del libro e del collezionismo cinematografico; il Collegium e la Scuola di Musica per Immagini; il gigantesco Progetto Griffith; la scoperta della Russia imperiale e del cinema muto giapponese e i miracoli dei comici del muto italiano; la celebrazione di Ince, di Feuillade, di Mosjoukine, di Vertov, di Antoine; le stelle che sono venute a trovarci – Fay Wray, La Petite Bouboule, Baby Peggy, la Alice di Disney; i nuovi amici che ci facciamo anno dopo anno, ed i vecchi amici che abbiamo perduto, ma che rimangono vivi nei nostri affettuosi ricordi. Tra questi ricordiamo in particolare il nostro primo presidente, Jean Mitry, ed il nostro primo direttore, Davide Turconi – due tra i maggiori storici del cinema. Mitry viene ricordato quest'anno con una proiezione del suo *Film sur le montage* (1964), recentemente riscoperto a Belgrado.

Molti dei nostri ospiti più giovani non erano nemmeno nati quando iniziammo il nostro cammino allora inesplorato. Siamo tutti di 25 anni più vecchi e più saggi, ma speriamo non troppo: la saggezza potrebbe piegarci; conta di più la passione di continuare a provare, esplorare, cercare, guardare avanti, fare sempre meglio. In termini di età cronologica, uno dei compiti più impegnativi delle Giornate è stato quello di trasformare l'immagine del cinema muto da eccentrico hobby per le vecchie generazioni a quello che davvero è: un'arte sempre vitale e giovane. Uno strumento importante in questo sforzo è il Collegium, giunto ora al suo ottavo anno, che ha visibilmente arricchito di nuova linfa non solo la famiglia delle Giornate, ma l'intero mondo del cinema muto. Molti ex-membri del Collegium già lavorano negli archivi allo studio di film e a progetti di restauro; quest'anno uno di essi è stato coinvolto nella programmazione del festival.

Un altro grande contributo delle Giornate è il riconoscimento e l'approfondimento del ruolo della musica come elemento integrale del cinema prima dell'avvento del sonoro. L'edizione di quest'anno offre un'ampia gamma di esperienze: i nostri musicisti “stabili” esplorano sempre nuove tecniche e collaborazioni. Gli eventi musicali di quest'anno sono le improvvisazioni di gruppo del Prima Vista Social Club per *Safety Last!* con Harold Lloyd; la ricreazione degli accompagnamenti dell'epoca per *Civilization* e *The Battle of the Somme* (per commemorare il novantesimo anniversario di quel cupo pezzo di storia); entusiasmanti ed originali compositori, per la prima volta a Sacile, per *El Húsar de la Muerte* (che è in sé una riscoperta singolare), *True Heart Susie* di Griffith ed una tra le prime brillanti commedie di Lubitsch, *Die Austerlitzprinzessin*. L'apice della combinazione di musica ed immagine propria del cinema muto arrivò, paradossalmente, agli inizi del sonoro, con le Silly Symphonies di Walt Disney. Per celebrare la pubblicazione dello splendido volume della Cineteca del Friuli ad esse dedicato, le Giornate presentano dieci classici della serie, realizzati tra il 1929 ed il 1939. La Scuola di Musica per Immagini, fondata quattro anni fa, prosegue, permettendo a nuovi, giovani musicisti di condividere la grande esperienza dei nostri habitués.

Per quanto concerne il programma di quest'anno, è difficile decidere se dobbiamo vantarci o scusarci per una maratona viva così impegnativa – 90 ore di pellicola; 160 titoli, compresi i corti. La presentazione principale è una celebrazione del centenario della compagnia Nordisk, con una trentina di film che mostrano la varietà, l'originalità e la padronanza tecnica del cinema danese anteriore al 1920.

“Il ritorno di Thomas Ince” è anche un ritorno nel segno della nostalgia: la terza edizione delle Giornate, nel 1984, rivendicò un posto nella storia presentando la prima retrospettiva in assoluto di questo grande, ma fino ad allora trascurato maestro del primo cinema americano. Due decenni più tardi siamo in grado di completare la retrospettiva originaria con una dozzina di film riscoperti o restaurati di recente, insieme alla produzione più famosa di Ince, *Civilization*.

Il cinema muto italiano è rappresentato da una selezione di riscoperte e restauri recenti, compreso quello che dev'essere il più sofisticato lavoro in questo campo mai fatto fino ad oggi, la nuova versione, a cura del Museo Nazionale del Cinema di Torino, di entrambe le edizioni (1914 e 1931) di uno dei pilastri del muto, *Cabiria* di Giovanni Pastrone.

La presentazione "Cinema e magia" offre la possibilità, tra gli altri tesori, di vedere le incursioni cinematografiche del più leggendario illusionista moderno, Harry Houdini.

"Riscoperte stellari" presenta aspetti finora sconosciuti di alcuni dei grandi nomi degli inizi di Hollywood - Valentino, Lon Chaney, Mary Miles Minter, Olive Thomas. Con una proiezione di *Prix de Beauté*, diretto da Augusto Genina, commemoriamo il centenario della nascita di Louise Brooks, una delle più magiche e luminose presenze mai apparse sullo schermo.

Per una coincidenza, sia l'attuale direttore del festival che il Progetto Griffith festeggiano nel 2006 il decimo anniversario. Con Griffith siamo ora arrivati agli anni '20, e a quel capolavoro che è *Way Down East*, che sarà appropriatamente presentato il 14 ottobre, giorno di nascita della sua star, Lillian Gish. È con orgoglio che siamo in grado di ospitare la seconda prima mondiale, circa 111 anni dopo la prima in assoluto, del più numeroso gruppo di film dell'era del kinoscopio mai ritrovato a memoria d'uomo. I film, donati al National Fairground Archive britannico dai discendenti dell'imbonitore da fiera George Williams, che sono stati consegnati in normali sacchetti di plastica per la spesa, si sono rivelati essere sei film Edison e sei di Robert Paul e Birt Acres, compreso il più antico film inglese esistente, *Arrest of a Pickpocket* (1895).

Sfogliando questo catalogo, il lettore vi troverà riposti molti altri singoli tesori, e noi suggeriamo uno studio attento per non perderli. Né devono essere trascurate le consuete attività collaterali del festival. Gli incontri quotidiani del Collegium, aperti a tutti, comprenderanno un'importante tavola rotonda della FIAF su copyright e accesso ai film. Siamo lieti che le Giornate siano diventate un grande luogo d'incontro a livello internazionale: altre organizzazioni che hanno scelto di tenere le loro assemblee annuali durante la settimana del festival sono il Domitor, l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema e il Women's Film History International Project.

L'undicesima edizione della FilmFair presenta gli ultimi libri di cinema pubblicati, insieme a DVD, articoli per collezionisti e memorabilia, e quotidianamente ospita incontri personali con gli autori. La mostra "L'ombra di Chaplin" consiste di documenti, tra cui molte fotografie finora sconosciute, dalla collezione personale di Toraichi Kono (1885-1971), che per due decenni, a partire dal 1916, ebbe un ruolo importante nella vita di Charles Chaplin, come domestico e confidente. "Immagini del silenzio: il cinema muto torinese" è una selezione di immagini di scena - molte delle quali scattate sul set durante le riprese dei film degli anni Dieci - dalle collezioni del Museo Nazionale del Cinema di Torino. A Pordenone alla Galleria Sagittaria si terrà nei giorni del festival un'ulteriore mostra, con oggetti della collezione del nostro Carlo Montanaro sugli esordi del cinema, sulle tecnologia cinematografica e sull'animazione.

Infine, siamo orgogliosi e compiaciuti di avere, per la terza volta, Diana Serra Cary quale nostra ospite d'onore. Già famosa in tutto il mondo 85 anni fa come Baby Peggy, da allora ha perseguito diverse carriere, per affermarsi oggi come elegante scrittrice, sensibile cronista di Hollywood, oltre che Musa indiscussa delle Giornate.

Come avemmo a dire lo scorso anno, siamo certi che i nostri ospiti potranno soccombere allo sfinimento, ma non alla noia. Sappiamo anche che si uniranno a noi nel rinnovare la nostra gratitudine agli amici della FIAF e degli archivi pubblici e privati sparsi per il mondo: solo col loro generoso sostegno si possono realizzare le Giornate del Cinema Muto. Non dimentichiamo i nostri sostenitori, il cui contributo ci permette di mantenere il livello delle nostre attività in tempi sempre più difficili sul piano economico. Benvenuti dunque alla venticinquesima edizione delle Giornate del Cinema Muto: sarà una settimana particolarmente intensa!

Twenty-five years ago, when half a dozen friends got together to organize a weekend mini-festival of the films of Max Linder and Cretinetti (even from today's perspective, it was a great programme), they certainly had no idea or ambitions that in the year 2006 their creation would celebrate its Silver Jubilee as a unique event of international reputation. The first year they invited 8 guests; the second the numbers exploded to 50 ... Flash forward: in 2005 the Giornate welcomed 800 guests from all parts of the world, and 2006 is unlikely to see Sacile less crowded.

*The bad news for Jubilee Year is that we cannot celebrate it in our birthplace of Pordenone: the facilities of the new Teatro Verdi have still to undergo further modification during the coming months, before they are fully ready for use. The good news is that we shall once again have the privilege of enjoying the beauty and hospitality of Sacile, which has hosted us for eight years, and celebrated the first seven by bestowing on the Giornate honorary citizenship of the town, at a moving ceremony on the final day of last year's festival. While our centre remains Sacile, we still want to maintain our presence in Pordenone. On Friday 6 October there will be a special pre-festival presentation of D.W. Griffith's *Way Down East* in the Teatro Verdi, and during the week we shall be presenting special programmes of animation films for the school children of the town in the theatre of Cinemazero.*

Nostalgia is inevitable as we look back at the landmarks of 25 years: our traumatic changes of venue; the creation of the FilmFair, the Collegium, the School of Music and Image; the introduction of a regular catalogue; the mammoth Griffith Project; the discovery of Imperial Russia and silent Japan and the miracles of Italian clowning; the celebration of Ince, Feuillade, Mozhukhin, Vertov, Antoine; the stars who have come to town – Fay Wray, La Petite Bouboule, Baby Peggy, Disney's Alice; the new friends we win year by year, and the old ones whom we have lost, perhaps, yet who stay alive in our affectionate memories. Among these we especially remember our first President, Jean Mitry, and our first Director, Davide Turconi – two of the greatest historians of cinema. Mitry is recalled this year with a screening of his compilation film, Film sur le montage (1964), recently rediscovered in Belgrade.

Many of our younger guests were not even born when we started on our uncharted path. We are all 25 years older, but let us hope not too much wiser: wisdom can weigh us down; more important is the passion to keep trying, exploring, searching, staying ahead, doing better. In terms of chronological age, one of the Giornate's most dedicated tasks has been to transform the image of silent cinema from an abstruse, eccentric hobby for older generations to what it truly is – a rewarding, vital, exciting, of its nature youthful, living art. An important tool in this effort has been the Collegium, now in its eighth year, which has visibly enriched not just the Giornate community, but the whole world of silent cinema with regular injection of new blood. Many former collegians are already working in film studies, in archives, and on restoration projects; this year one was involved in programming the festival.

Another major contribution of the Giornate has been its recognition and exploration of music as an integral element of pre-talking cinema. This year offers a wide range of musical experiences: our own regular musicians are always exploring new techniques and collaborations. Special musical events this year are the group improvisations of The Prima Vista Social Club for Harold Lloyd's thrill comedy Safety Last!; the recreation of period accompaniments for Civilization and The Battle of the Somme (commemorating the 90th anniversary of that sombre piece of history); exciting and original composers new to Sacile for El Húsar de la Muerte (in itself a singular rediscovery), Griffith's True Heart Susie, and Lubitsch's sparkling early comedy Die Austernprinzessin (The Oyster Princess). The zenith of the silent cinema's combination of music and image came, paradoxically, in the early sound cinema, with Walt Disney's Silly Symphonies. To celebrate the publication of the Cineteca del Friuli's splendid volume dedicated to these, the Giornate presents ten classics of the series, made between 1929 and 1939. The School of Music and Image, established four years ago, continues, enabling new young musicians to share the vast experience of our residents.

In terms of this year's programme, it is difficult to know whether to boast or apologize for such a challenging viewing marathon – 90 hours of film; 160 titles, including short subjects. The main presentation is a celebration of the centenary of the Nordisk company, with some 30 films that show the variety, originality, and technical mastery of Danish cinema before 1920. "The Return of Thomas Ince" is also a return to nostalgia: the third Giornate, in 1984, claimed its place in history by presenting the first-ever retrospective of this great but hitherto overlooked early master of American film. Two decades later we are able to supplement the original retrospective with a dozen films rediscovered or restored in the last two decades, along with Ince's most famous production, Civilization.

Italian silent cinema is represented by a selection of recent rediscoveries and restorations, including what must be the most sophisticated work of restoration of any to date, the Museo Nazionale del Cinema of Turin's new version of both editions (1914 and 1931) of one of the pillars of silent cinema, Giovanni Pastrone's Cabiria.

The presentation "Magic and Cinema", among other treasures, gives a chance to see the incursions into film of the most legendary modern magician, Harry Houdini. "Stars - New Lights" shows us hitherto unknown aspects of some of the great names of early Hollywood – Valentino, Lon Chaney, Mary Miles Minter, Olive Thomas. We commemorate the centenary of the birth of one of the most magical, luminous presences ever seen on the screen, Louise Brooks, with a screening of Prix de Beauté, fortuitously directed by an Italian, Augusto Genina.

Coincidentally, the festival's present Director and the Griffith Project both achieve their tenth anniversaries in 2006. Griffith has now reached the 1920s and that culminating masterpiece Way Down East, appropriately screened on 14 October, the birthday of its star, Lillian Gish. It is with special pride that we are enabled to host the second world premiere – some 111 years after the first – of one of the largest groups of films from the Kinetoscope era to be discovered in living memory. The films were donated to Britain's National Fairground Archive by the descendants of the fairground showman George Williams. Arriving in the traditional plastic carrier-bag, they proved to consist of six Edison films and six by Robert Paul and Birt Acres, including the earliest extant British film, Arrest of a Pickpocket (1895).

Leafing through this catalogue, the reader will find many other individual treasures tucked away. We recommend a careful study, so as not to miss them. Nor should the usual non-screen activities of the festival be overlooked. The regular daily meetings of the Collegium, open to everyone, will include an important Round Table on "Fair Use and Copyright", to explain and discuss the new report by the Programming and Access

Commission of the International Federation of Film Archives (FIAF). We are delighted that the Giornate has become a major international meeting place: other organizations who have chosen to hold their annual assemblies during this festival week are Domitor, the Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, and the Women's Film History International Project.

The 11th FilmFair presents the latest film books, along with DVDs, collectors' items, and memorabilia, and hosts daily personal meetings with film authors. The exhibition "Chaplin's Shadow" consists of documents, including many hitherto unknown photographs, from the personal collection of Toraichi Kono (1885-1971), who for two decades, starting in 1916, played an important role in the life of Charles Chaplin, as his personal servant and close confidant. "Images of Silence: The Glory of Turin's Silent Cinema" is a selection of stills – many taken on sets during the production of films in the golden era of the 1910s – from the collections of the Museo Nazionale del Cinema of Turin. In Pordenone, a further exhibition, of items from the Carlo Montanaro Collection of pre-cinema, early film technology, and animation, will be on show throughout the festival at the Galleria Sagittaria.

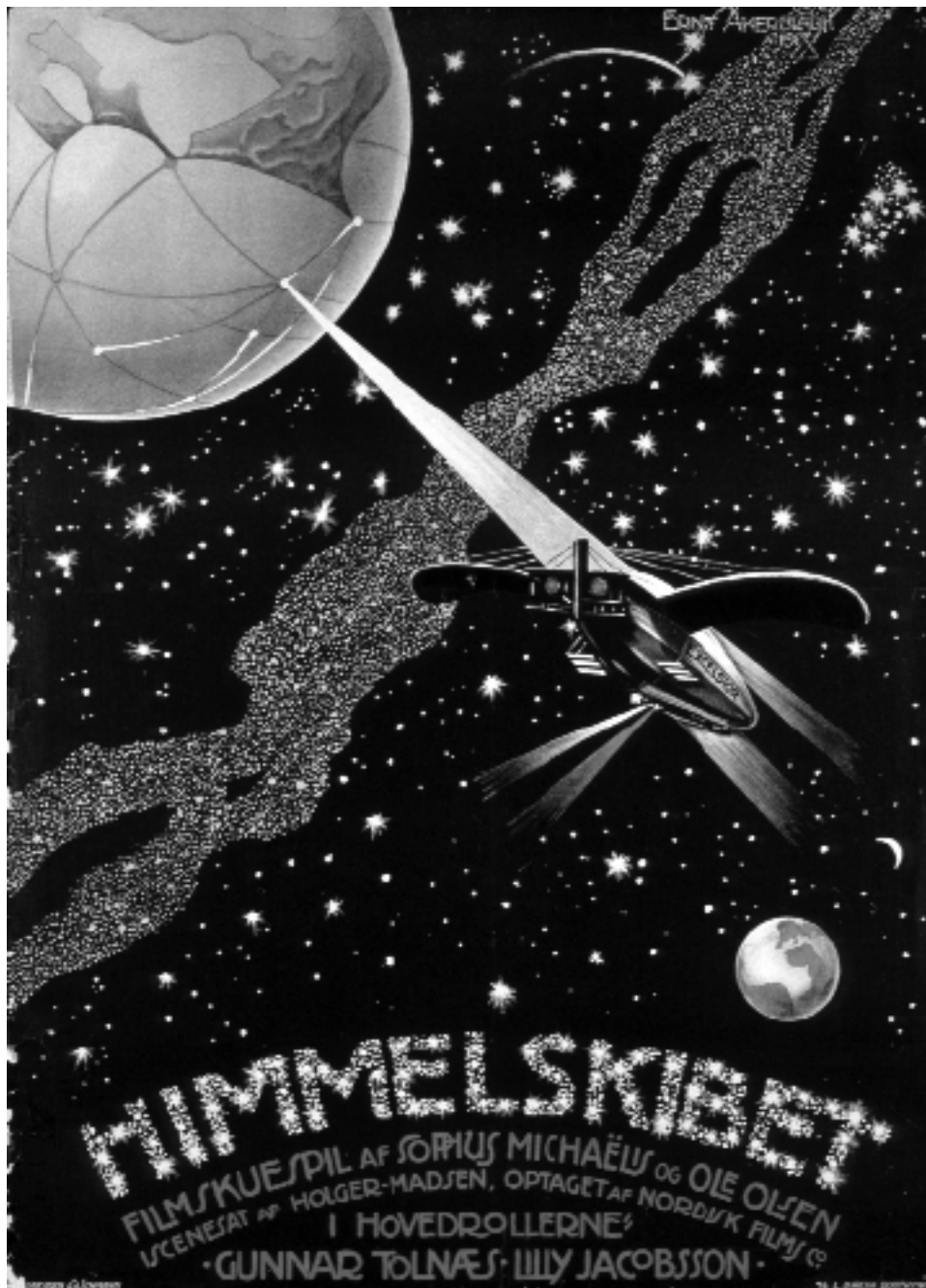
Finally, we are proud and pleased that for the third year our guest of honour will be Diana Serra Cary. Already world-famous 85 years ago as Baby Peggy, she has since had several careers, to emerge today as a fine writer, a perceptive chronicler of Hollywood – and the undisputed Muse of the Giornate.

As we said last year, we can confidently predict that our guests may succumb to exhaustion, but never to boredom. We also know that they will join us in reiterating our unceasing gratitude to our friends in FIAF and public and private archives across the world, whose unstinting support alone makes possible the Giornate del Cinema Muto. And not least our donors, whose financial contributions enable us to maintain the level of our activities in increasingly difficult economic times.

Welcome to the 25th edition of the Giornate del Cinema Muto. It's going to be a busy week!

LIVIO JACOB

DAVID ROBINSON



Himmelskibet [La nave del cielo / The Sky-Ship], Nordisk Films Kompagni, 1918.
(Det Danske Filminstitut)

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 2006 sono / *This year's recipients are*

ROLAND COSANDEY & LAURENT MANNONI

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous winners*

2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Enberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

In ricordo di Jonathan Dennis / *The Jonathan Dennis Memorial Lecture*

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

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

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

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2006

Michael Eaton: “Il tempo ed il silenzio” / “*Time and Silence*”

Michael Eaton, MBE (Membro dell'Ordine dell'Impero Britannico), è uno sceneggiatore noto – e premiato – per il suo lavoro nel campo del “factual drama”. Nella sua città natale, Nottingham, collabora anche all'annuale British Silent Film Festival. Recentemente ha curato il doppio DVD del BFI *Dickens Before Sound*, le cui musiche sono composte dal suo buon amico Neil Brand, con il quale viene spesso scambiato per via della corporatura.

“Avendo già adattato Dickens per un mezzo privo di immagini quale la radio ed avendo anche da poco curato una raccolta di film tratti da opere di Dickens agli inizi del cinema, mi piacerebbe davvero capire quanta influenza la prosa dell'Inimitabile abbia effettivamente esercitato sullo sviluppo della narrazione cinematografica. Come drammaturgo, sento anche il bisogno di scoprire con esattezza quale fosse il ruolo dello scrittore in un mezzo privo di parole. Il titolo che ho scelto è una citazione da Eliot Stannard, uno degli autori britannici più influenti dal 1914 alla fine del muto. I suoi 150 copioni comprendono 8 dei film muti di Hitchcock. Il Tempo ed il Silenzio, ha scritto, sono ‘per noi i due maggiori ostacoli!’”

MICHAEL EATON

Michael Eaton, MBE, is an award-winning British screenwriter known for his work in the “factual drama” genre. He is also involved with the annual British Silent Film Festival in his hometown of Nottingham. He recently compiled and edited the BFI's Dickens Before Sound DVD collection, in collaboration with his good friend Neil Brand, for whom, on account of physique, he is frequently mistaken.

“Having been an adapter of Dickens for a medium without pictures – the radio – and having also recently compiled a collection of films adapted from the works of Dickens in the early years of cinema, I would really like to understand just how influential the Inimitable's prose style actually was on the development of cinematic story-telling. And, as a dramatist, I also feel the need to discover exactly what the role of the writer was in a medium without words. My title is a quotation from Eliot Stannard, one of the most influential British writers from 1914 to the end of the silent period. His 150 scripts include 8 of Hitchcock's silent films. Time and Silence, he wrote, are ‘our two greatest obstacles.’” – MICHAEL EATON

Precedenti relatori / Previous Lecturers: Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005)

Mostre / Exhibitions

L'ombra di Chaplin: i ricordi di Toraichi Kono / *Chaplin's Shadow: The Memories of Toraichi Kono*

Mostra a cura di / *Exhibition curated by* Hiroyuki Ono

Le Giornate 2006 presentano una mostra di fotografie e documenti dalla collezione di Toraichi Kono (1885-1971), che per due decenni ebbe nella vita di Charles Chaplin un ruolo importante, anche se finora poco conosciuto. Appartenente a una famiglia benestante di Hiroshima, Kono andò negli Stati Uniti per la prima volta nel 1900 per motivi di studio. Un po' *viveur*, sviluppò anche altri interessi: intorno al 1910, ad esempio, volle imparare a pilotare un aereo. Nel 1916 si trovò in condizione di dover lavorare; contemporaneamente, a Hollywood, un nuovo, giovane divo, Charlie Chaplin, era alla ricerca di un autista tuttofare. Ebbe così inizio la loro collaborazione.

Kono divenne ben presto molto più che una persona di servizio. A poco a poco avrebbe gestito la casa di Chaplin ed i suoi affari personali in genere, dimostrandosi particolarmente abile nel cancellare ogni traccia di quegli scandali che affliggono le celebrità hollywoodiane. Poi però nella vita di Chaplin entrò Paulette Goddard: l'attrice trovò subito l'influenza di Kono troppo concorrenziale ed egli fu costretto ad andarsene. Chaplin lo aiutò a trovare un posto alla United Artists di Tokyo, ma Kono ritornò in seguito negli Stati Uniti, dove, durante la seconda guerra mondiale, venne imprigionato con l'accusa di spionaggio. Rientrato in Giappone dopo la guerra, si risposò con una donna molto più giovane, Tomie Higashijima. È grazie a lei che possiamo presentare la collezione personale di Kono, comprese molte fotografie finora inedite della Hollywood degli anni '20 e '30. La mostra, progettata da Hiroyuki Ono, è stata presentata per la prima volta nell'ambito del convegno su Chaplin tenutosi quest'anno a Kyoto e Nara, ed è accompagnata da un bel catalogo, *Charles Chaplin in Japan*, che sarà in vendita durante le Giornate. – DAVID ROBINSON

The 2006 Giornate will present an exhibition of photographs and documents from the collection of Toraichi Kono (1885-1971), who for two decades played an important but hitherto largely unknown role in the life of Charles Chaplin. He was born into a well-off Hiroshima family, and first went to the United States in 1900 to study. However, something of a playboy, he developed other interests, including, around 1910, learning to fly. In 1916 Kono needed a job; and a new young star in Hollywood, Charlie Chaplin, needed a chauffeur and general help. The association began.

Kono quickly became much more than a servant. In time he was to run Chaplin's household and generally manage his personal affairs, proving particularly adept at suppressing any hint of the kind of scandal that besets Hollywood celebrities. When Paulette Goddard entered Chaplin's life, however, she found Kono's influence too competitive, and he was obliged to leave. Chaplin was instrumental in finding him a job with United Artists in Tokyo, but Kono eventually returned to the USA – only to suffer imprisonment during the Second World War as a suspected spy.

Returning to Japan after the war he married for a second time, to a lady much younger than himself, Tomie Higashijima; and it is thanks to her that we are able to show Kono's personal collection, including many hitherto unknown photographs of 1920s and 30s Hollywood.

The exhibition has been created by Hiroyuki Ono, and was originally shown in the context of the 2006 Chaplin Conference in Kyoto and Nara. The exhibition is accompanied by a handsome album catalogue, Charles Chaplin in Japan, which will be available for sale during the Giornate. – DAVID ROBINSON

Immagini del silenzio: l'avventurosa storia del cinema muto torinese / *Images of Silence: The Glory of Turin's Silent Cinema*

Mostra a cura di / *Stills exhibition curated by* Gianna Chiapello

Un omaggio alla grande stagione del muto torinese, ai registi, agli attori, ai tecnici che contribuirono con il loro talento all'affermazione di Torino come capitale della cinematografia italiana dell'epoca. Durante gli anni Dieci, nel capoluogo piemontese operano infatti le case di produzione più importanti (S.A. Ambrosio, Itala Film, Film Artistica "Gloria", Pasquali & C., Savoia Film, etc.), lavorano personalità del calibro di Giovanni Pastrone, Domenico Gaido, Luigi Maggi, Mario Caserini, Segundo de Chomón, Decoroso Bonifanti, si girano quei grandi film che renderanno celebre il marchio italiano nel mondo.

Le fotografie in esposizione, conservate dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, documentano l'attività dei set di alcune celebri produzioni del periodo, fornendo preziosi indizi sul lavoro sommerso del cinema muto e la sua messa in scena. Oltre agli attori, l'obiettivo riprende lo spazio delle scene, ricavato per lo più all'interno dei teatri di posa, rivelando gli elementi architettonici, i fondali dipinti, le attrezzature, la *troupe*. La visibilità del set e l'artificialità della messa in scena evidenziano ancora di più le pose plastiche degli attori che, privati del movimento, sembrano trasformarsi in elementi scenografici. Altre istantanee ritraggono i registi, gli attori, i tecnici fotografati durante una pausa di lavoro o, in veste più ufficiale, di fronte agli stabilimenti.

Queste "immagini del silenzio" non sono solo preziose testimonianze storiche, rappresentazioni sostitutive di opere filmiche spesso perdute, ma anche documenti di forte valenza estetica che rivelano la ricchezza espressiva dell'arte cinematografica e fotografica delle origini. – ROBERTA BASANO, GIANNA CHIAPELLO

This exhibition pays homage to the heroic era of Turin's silent cinema, the directors, actors, and technicians who contributed their talents to establishing Turin for a period as the capital of Italian cinema. In the 1910s the most important film studios – Ambrosio, Itala Film, Film Artistica “Gloria”, Pasquali, Savoia Film – were based in the capital of Piedmont, along with creative personalities of the stature of Giovanni Pastrone, Domenico Gaido, Luigi Maggi, Mario Caserini, Segundo de Chomón, and Decoroso Bonifanti. They created those great films which were to bring lustre to Italian cinema in every part of the world.

This exhibition of photographs, from the collections of the Museo Nazionale del Cinema of Turin, documents production activity on the sets of some of the most famous films of the period, offering valuable glimpses of work behind the scenes, and the mise-en-scène of silent cinema. Capturing the sets – mostly in the studio – the camera reveals their structure, painted backdrops, props, equipment, and the technical crew. The revelation of the sets and the artificiality of the mise-en-scène emphasizes still more the plastic attitudes of the actors, who, frozen in movement, seem to be transformed into an element of the scenery. Other pictures capture directors, actors, and crew at their coffee break, or in more formal attire, posing before their studios.

These “images of silence” are not only valuable historic testimonials, surrogate representations of films which have often been lost; but are in themselves documents of strong aesthetic value revealing the expressive richness of early 20th century cinematographic and photographic art.

ROBERTA BASANO, GIANNA CHIAPPELLO

Prima dei Lumières: oggetti, documenti, immagini avanti e attorno al cinema dalla collezione Carlo Montanaro di Venezia
Before the Lumières: Objects, documents, and pictures before and about the cinema, from the Carlo Montanaro Collection (Venice)
Mostra a cura del / *An exhibition presented by the* Centro Iniziative Culturali Pordenone

Il nostro Carlo Montanaro, docente, regista e collezionista veneziano, ha concesso al Centro Iniziative Culturali di Pordenone larga parte dei materiali da lui raccolti in tanti anni di passione per costruire una rassegna che è tutta centrata sull'idea del cinema.

A partire dalle “vedute d'ottica” settecentesche fino a documenti e oggetti che arrivano agli anni Quaranta del secolo scorso, relativi a tanti aspetti della decima arte: dagli attori ai registi, dai personaggi alla pubblicità, dalle macchine di proiezione ai vetrini colorati per lanterna magica, a manifesti, locandine e fotografie: stampe d'Épinal, “mondi niovi”, ombre cinesi, fotogrammi originali dipinti a mano di Georges Méliès, partiture musicali cinematografiche, reperti disneyani, libri di tecnica, antichi trattati di fisica, litografie, cineromanzi, cartoline.

Non mancano inoltre autografi famosi come quelli di Chaplin, Dreyer, Stroheim. Insomma, un divertente e prezioso bric-a-brac che farà certo la gioia degli innamorati del cinema, ma anche di ogni persona colta e curiosa che avrà a disposizione molti esempi di arte fotografica, grafica e tipografica.

La mostra è realizzata con il sostegno della Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia e di Friulcassa – Cassa di Risparmio Regionale, in collaborazione e in concomitanza con Pordenonelegge.it e con le Giornate del Cinema Muto.

Inaugurata il 15 settembre, la mostra sarà visitabile presso la Galleria Sagittaria di Pordenone (in via Concordia 7) sino al prossimo 5 novembre. L'orario di apertura osservato dalla Galleria è il seguente: da lunedì a sabato, dalle ore 16.00 alle 19.30; nei giorni festivi dalle 10.30 alle 12.30 e dalle 16.00 alle 19.30.

The Venetian Carlo Montanaro – teacher, film director, founder-member of the organizing committee of the Giornate, and its technical director – has loaned a large selection of the materials he has passionately collected over many years to the Centro Iniziative Culturali di Pordenone, to create an exhibition centred on the idea of cinema.

From 18th-century vues d'optique to documents and objects from the 1940s, it encompasses many aspects of the Seventh Art: actors, directors, publicity, projectors, coloured slides for the magic lantern, posters, programmes, photographs, images d'Épinal, peepshows, ombres chinoises, original hand-painted celluloid frames by Georges Méliès, film music scores, Disneyana, technical manuals, old treatises on physics, lithographs, books-of-the-film, postcards...

There are also autographs of the great, including Chaplin, Dreyer, and Stroheim. In short, an entertaining and precious bric-à-brac, which will certainly delight lovers of cinema, and offer any inquiring visitor access to many examples of photographic, graphic, and typographic art.

The exhibition is supported by the Regione Autonoma Friuli Venezia and Friulcassa – Cassa di Risparmio Regionale, in collaboration and partnership with Pordenonelegge.it and the Giornate del Cinema Muto.

Galleria Sagittaria, via Concordia 7, Pordenone. Open 15 Sept.-5 Nov. Hours: Mon.-Sat., 16:00-19:30; Sundays and holidays, 10:30-12:30, 16:00-19:30.

Collegium Sacilense 2006

Nell'anno del giubileo delle Giornate, la costante evoluzione e i risultati del Collegium Sacilense, giunto all'ottava edizione, vanno al di là delle nostre aspettative. Anno dopo anno, il Collegium contribuisce con entusiasmo e freschezza ai lavori delle Giornate e agli studi della comunità del cinema muto e degli archivi in generale. Attualmente, diversi "ex-collegians" partecipano a importanti progetti di restauro, e altri ancora proseguono la loro esperienza con incarichi universitari. In questa edizione, per la prima volta un ex-collegian – Matthew Solomon – ha curato uno dei programmi delle Giornate: "La magia nel cinema". L'edizione 2004/5 dei *Collegium Papers* sarà ricordata per il ragguardevole livello dei contributi che senza dubbio trovano un posto all'interno della letteratura critica su Dziga Vertov. La struttura ideosincratica del Collegium è stata riproposta con successo da altri festival. Anno dopo anno la selezione dei candidati è sempre più ardua: quest'anno il numero delle domande superava di tre volte il numero dei posti disponibili.

Il momento storico, reso cruciale sia dalle incombenti innovazioni tecnologiche, sia dalle questioni etico-filosofiche implicate, ha quest'anno imposto un'attenzione particolare ai problemi e alle pratiche della conservazione e del restauro dei film e ha indirizzato la scelta dei partecipanti e dei temi previsti anche quando i Dialogues sono dedicati ai particolari aspetti del programma delle Giornate.

Sotto un altro profilo invece lo stile e gli obiettivi del Collegium rimangono invariati e questi primi anni confermano la validità dell'approccio proposto. Il principio di fondo rimane quello di suscitare nelle nuove generazioni l'interesse nei confronti della storia e dell'eredità del cinema muto, e di "infiltrare" le nuove leve in quella comunità scientifica molto speciale che per un quarto di secolo si è sviluppata attorno alle Giornate del Cinema Muto. Il nome esotico e consapevolmente un po' pretenzioso si ispira a un seminario religioso-filosofico che in epoca medievale si teneva in città, ma in realtà indica la natura non convenzionale del collegium, un esperimento volto a trarre profitto dalle condizioni di singolarità delle Giornate, una settimana ad alta concentrazione di avvenimenti. Oltre alla possibilità di assistere a un elevato numero di proiezioni di materiali rari d'archivio, si può godere della presenza di molti (forse la maggioranza) fra i più riconosciuti e apprezzati esperti della storia del cinema: ricercatori, storici, archivisti, critici, collezionisti, universitari e semplici entusiasti (appassionati?). Allontanandosi dalle convenzioni dello stile "summer school", incentrate su formali corsi didattici, il Collegium sperimenta il ritorno a un concetto classico quanto fondamentale dello studio, inteso come risultato della curiosità e dell'interesse dello studente. Gli incontri quotidiani sono pensati alla stregua dei "dialoghi" platonici dove gli studenti siedono accanto agli esperti delle diverse discipline, non solo per ricevere informazioni ma soprattutto per "interrogare" personalmente gli habitués delle Giornate che possono incontrare agevolmente, alla pari, durante il corso della settimana per conversazioni supplementari.

I partecipanti al Collegium hanno l'occasione di sperimentare le proprie ricerche collaborando alla pubblicazione di una raccolta di saggi sui temi ispirati dalle esperienze della settimana. Ciascun "collegian" contribuisce alla raccolta con un proprio scritto le cui principali fonti sono i film in programma e le conversazioni avute con gli esperti durante la settimana: deve essere un lavoro che non potrebbe essere scritto altrimenti, se non con la frequentazione delle Giornate. Le prime sette raccolte sono già state pubblicate e anche se i risultati non sempre sono uguali, i migliori rivelano la freschezza di nuovi approcci alla storia del cinema accompagnati da forme di scrittura nuove, lontane dalle pigre citazioni del linguaggio critico convenzionale. I Collegium Papers nei casi più felici, vanno al di là dell'esercizio studentesco e si rivelano letture inedite, utili e stimolanti.

The Giornate's Jubilee year sees the eighth session of the Collegium Sacilense, whose evolution and success has exceeded all our original expectation. Year by year the Collegium contributes more youthful and enthusiastic recruits to the Giornate community and the world of silent cinema study and conservation in general. A number of former collegians are currently at work on important archival restoration projects, and others are communicating their experience in academic posts. For the first time, this year a former Collegian has curated a section of the festival – Matthew Solomon's "Magic in Film" programme. The 2004-2005 Collegium Papers achieved new standards: the series of essays on Dziga Vertov are incontrovertibly a substantial and permanent contribution to film literature. The Collegium's idiosyncratic structure has been successfully emulated by other festivals. Year by year the competition for places becomes fiercer: this year there were more than three times more applicants than places.

Like last year, a number of the Collegium "Dialogues" will be dedicated to particular features of the programme; but again, in the selection of collegians, participants, and subjects alike, there will be special emphasis on the problems and practice of film conservation and archiving at a crucial historical moment, when both technology and philosophies are in state of violent flux.

In other respects the aim and style of the Collegium remain unchanged: its first years have demonstrated the validity of our approach. Underlying all is the determination to excite a new generation in the idea of cinema history and heritage, and to infiltrate these newcomers into the very special – but inevitably ageing – community that has evolved around the Giornate during its quarter-century. The exotic (and knowingly

pretentious) name is inspired by a historic medieval religio-philosophical seminar which took place in the city, and implies the Collegium's unconventional experiment in the technique of study. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in different disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion. To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The first seven collections of the Collegium Papers are already published. The quality of the individual essays is inevitably uneven, but the best of them reveal a fresh spirit in film history writing, exploring new forms and rejecting the lazy deployment of jargon and unreflecting citation that often disfigures student writing. The Collegium Papers at their best are far more than a student exercise, but fresh, useful, and revealing reading.

Il programma dei dialoghi 2006 è il seguente / *The programme for the 2006 Collegium Dialogues is:*

Domenica/ <i>Sunday</i> 8	Riscoperte stellari. Le stelle fanno i film o i film, le stelle? <i>Stellar Rediscoveries - Did the Stars Make the Movies, or the Movies Make the Stars?</i>
Lunedì/ <i>Monday</i> 9	Ince, Griffith e noi <i>Ince, Griffith and Us</i>
Martedì/ <i>Tuesday</i> 10	Conservare al tempo del “content” <i>Curatorship in the Age of Content</i>
Mercoledì/ <i>Wednesday</i> 11	Restauro digitale ed esperienza del film <i>Digital Restoration and Film Experience</i>
Giovedì/ <i>Thursday</i> 12	La magia nel cinema <i>Magic in film</i>
Venerdì/ <i>Friday</i> 13	Il secolo Nordisk: il programma delle Giornate 2006 <i>The 2006 Programme / The Nordisk Century</i>
Sabato/ <i>Saturday</i> 14	Nuovi approcci al “copyright” e al “fair use”. Tavola rotonda sui lavori FIAF <i>New Deals on Copyright and Fair Use</i> <i>Round Table on the FIAF Report</i>

SMI - Scuola di musica e immagini / *The School of Music and Image*

La Scuola di Musica e Immagini (SMI), inaugurata nel 2003, è una delle iniziative attuate dalle Giornate per elevare gli standard e lo status della musica e dei musicisti per il cinema muto e per mantener fede alla reputazione secondo cui durante il festival vengono proposti i migliori accompagnamenti per film muti al mondo. Nello specifico, l'intenzione della scuola era quella di condividere le esperienze e le tecniche dei sette pianisti ufficiali delle Giornate con giovani interessati all'arte dell'improvvisazione musicale per il cinema muto. Scopo particolare era poi la promozione di tale arte in Italia.

I primi due anni della SMI sono stati un grande successo. Le lezioni quotidiane erano considerate il miglior spettacolo in programma; gli otto giovani musicisti che vi hanno partecipato sono tutti attivi nel campo della musica per il cinema; Maud Nelissen, John Davis e Mauro Colombis sono stati apprezzati alle Giornate successive per gli originali contributi musicali proposti.

L'anno scorso, però, la scuola è stata sospesa per mancanza di candidati qualificati. Nel frattempo si sono fatte delle riflessioni che hanno portato alla decisione di mantenere il format delle lezioni, ma di invitare un solo aspirante all'anno dandogli la possibilità di lavorare giornalmente a stretto contatto con i musicisti del festival per esibirsi alla fine della settimana davanti al pubblico dello Zancanaro. L'aspirante selezionato per il 2006 è Ian Lawrence Mistrorigo.

Un'altra importante novità è che i costi del soggiorno a Sacile dell'allievo della SMI saranno sostenuti con la **donazione Otto Plaschkes**. L'anno scorso, quando Otto Plaschkes, di origine austriaca ed uno dei più creativi produttori del cinema britannico, morì, 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 riservata alla Scuola di Musica e Immagini: anno dopo anno, contribuirà a sostenere le spese di alloggio e istruzione del candidato prescelto. Tutto ciò è stato reso possibile dalla vedova di Otto, Louise Stein, cui va la gratitudine delle Giornate. – DAVID ROBINSON

The School of Music and Image (SMI) was inaugurated in 2003, as part of the Giornate's continuing aim of raising the standards and status of film music and film musicians, and maintaining our reputation for providing the best silent film music in the world. Specifically the intention of the school was to share the experience and techniques of our resident musicians with new, young aspirants in the art of film improvisation. A special aim was to develop a new tradition of improvisational film accompaniment in Italy.

The first two years of the School were triumphant. The daily masterclasses were reckoned the best show in town; and the eight young musicians who took part all remain active and successful in film music: Maud Nelissen, John Davis, and Mauro Colombis have all returned with original musical contributions to subsequent festivals.

Last year, however, the School had to be suspended, for lack of sufficient qualified candidates for the four places. The interim gave opportunity to reconsider the plan of the school. The conclusion was that each year we would invite only a single aspirant, who would work throughout the week of the Giornate with all our musicians (the masterclass format will be maintained), with the object of giving at least one public performance with a film in the Giornate programme towards the end of the festival week.

The selected aspirant for 2006 is Ian Lawrence Mistrorigo.

*A further notable innovation is that the selected candidate will be maintained in Sacile by the **Otto Plaschkes Gift**. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died last year, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Since Otto's consuming passion was music, and since he had been particularly fascinated by the musical work at the Giornate, it was decided to dedicate the Otto Plaschkes Gift to the School of Music and Image; year by year it will support the residence and tuition of the successful aspirant. We are especially grateful to his widow, Louise Stein, for making this possible. – DAVID ROBINSON*

Eventi musicali / *Musical Events*

EVENTO DI PRE-APERTURA / PRE-OPENING EVENT

Teatro Verdi – Pordenone

WAY DOWN EAST (Agonia sui ghiacci) (D.W. Griffith, Inc., US 1920)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Lillian Gish, Richard Barthelmess; 35mm, 11,100 ft., 148' (20 fps), imbibito/tinted, The Museum of Modern Art, New York. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Prima mondiale del nuovo accompagnamento musicale creato per le Giornate del Cinema Muto da Donald Sosin (tastiere) con canzoni eseguite da Joanna Seaton. / *World premiere of a new live*

musical score created for Le Giornate del Cinema Muto by Donald Sosin (keyboard), with songs sung by Joanna Seaton.

“Uno dei più bei capolavori dello schermo internazionale ... Lillian Gish ... è dotata di una potenza drammatica straordinaria ... vi sono delle scene in cui la sua arte commuove fino al pianto.” (*La Rivista Cinematografica*, n. 17, 1927)

Scheda completa del film nella sezione “Griffith”, pp. 93-96.

For full credits and programme notes, see the main entry for this film in “The Griffith Project” section of this catalogue, Prog. 7, pp. 93-96.



Lillian Gish (Anna Moore) & Richard Barthelmess (David Bartlett) con/with: George Neville (Rube Whipple), Edgar Nelson (Hi Holler), Kate Bruce (Mrs. Bartlett), Burr McIntosh (Squire Bartlett), Mary Hay (Kate Brewster), Creighton Hale (Professor Sterling), Vivia Ogden (Martha Perkins), Porter Strong (Seth Holcomb).

SERATA INAUGURALE / OPENING EVENT

TRUE HEART SUSIE (Amore sulle labbra) (D.W. Griffith; Griffith's Short Story Series, US 1919)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Lillian Gish, Robert Harron, Clarine Seymour; 35mm, 1682 m., 91' (16 fps), Det Danske Filminstitut, Kobenhavn.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Accompagnamento musicale composto e diretto da / *Live musical accompaniment, composed and conducted by* Giovanni Spinelli.

Eseguito da/performed by Andrea Bellato (violoncello), Gabriele Bellu (violino/violin), Fabrizio Merlini (viola).

Prodotto da/produced by Paolo Cherchi Usai per/for Le Giornate del Cinema Muto.

Scheda completa del film nella sezione "Griffith", pp. 83-85.

For full credits and programme notes, see the main entry for this film in "The Griffith Project" section of this catalogue, Prog. 2, pp. 83-85.

La partitura

Tra i lavori meno noti di Griffith, *True Heart Susie* è considerato da alcuni il suo vero capolavoro, un film che presenta moltissimi stimoli e sfide per il compositore ed il musicista. Dopo averlo esaminato con Paolo Cherchi Usai delle Giornate, ho capito presto che non avrei dovuto cercare di ridurre *Susie* ad un tema musicale solitario e prevaricatore: l'opera è, credo, troppo complessa per permettere un solo filo conduttore musicale. A partire dalla protagonista stessa: il ritratto che Lillian Gish dà di *Susie* presenta un tessuto di emozioni quasi illimitato, che – io penso – ispirerebbe qualunque compositore ed anche molti dei migliori attori di oggi. Ci sono pertanto diversi temi ricorrenti nella musica: l'amore di *Susie* per William, contrapposto alla riluttanza ed all'incertezza di lui; la lotta di *Susie* per convincere William, e il dolore che prova quando lui si fa traviare dalla sua rivale, Bettina; il cuore sostanzialmente "sincero" di *Susie*, la sua compassione ed il suo amore, che alla fine trionfano.

Scrivendo la musica ho cercato di rendere il contrasto, presente in Griffith, tra la tradizionale vita pastorale dei personaggi principali e la modernità, che avanza a passi veloci, della vita urbana con cui si confrontano. La musica è orchestrata per un terzetto d'archi più il pianoforte, intrecciata con diverse composizioni moderne, dall'ambient all'industriale all'elettronica e, a volte, la techno. Questo contrasto tra "classico" e "moderno" è un tentativo di rendere giustizia al senso di eterno che *Susie* – giustamente – si merita.

GIOVANNI SPINELLI



Robert Harron, Lillian Gish.

The score

One of Griffith's lesser-known works, True Heart Susie is considered by some to be his true masterpiece. The film presents a variety of stimuli and challenges for the composer and musician. After reviewing it with Paolo Cherchi Usai of the Giornate, I soon realized that I should not attempt to reduce Susie to a solitary, over-arching musical theme. The work is, I believe, too complex to allow for a single common musical thread.

Starting from the protagonist herself: Lillian Gish's portrayal of Susie presents an almost boundless canvas of emotions, which I think would inspire any composer, and indeed many of the best actors today. There are therefore several recurring themes in the score: Susie's love for William, which is juxtaposed with William's reticence and uncertainty; Susie's struggle to win William over, and the pain she experiences when he is led astray by her rival, Bettina; Susie's fundamentally "true" heart, compassion, and love, which eventually conquer all.

In writing the score I have tried to render Griffith's contrast between the pastoral, traditional life led by the main characters with the fast-paced modernity of the urban life with which they are confronted. The music is scored for a string trio and piano, interwoven with various modern textures, ranging from ambient to industrial to electronica, and, at times, techno. This contrast between "classical" and "modern" is an attempt to do justice to the timelessness that Susie truly deserves.

GIOVANNI SPINELLI

SAFETY LAST! (Preferisco l'ascensore) (Hal Roach Studios, US 1923)

Regia/dir: Fred Newmeyer, Sam Taylor; *sogg./story, scen:* Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan; *f./ph:* Walter Lundin; *mo./ed:* T.J. Crizer; *didascalie/titles:* H.M. Walker; *tecnici/technical staff:* Fred L. Guiol, C.E. Christensen, John L. Murphy; *aiuto regia/asst. dir:* Robert A. Golden; *cast:* Harold Lloyd (*The Boy*), Mildred Davis (*The Girl*), Bill Strothers (*The Pal* [Limp Bill]), Noah Young (*The Law*), Westcott B. Clarke (*head floorwalker* [Mr. Stubbs]), Mickey Daniels (*The Kid*), Anna Townsend (*The Grandma* [customer]), Charles Stevenson (*ambulance attendant/laundry man*), Gus Leonard (*office worker*), Helen Gilmore (*customer*), Fred Newmeyer (*man in car*), Earl Mohan (*drunk*), Richard Daniels (*man in sale*), Wallace Howe (*man with flowers*); 35mm, 6300 ft., 74' (22 fps); un frammento/one short section 20 fps). Photoplay Productions, London. Proiezione cortesemente autorizzata da / Screened by permission of Harold Lloyd Entertainment, Inc. Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento musicale dal vivo di / Live musical accompaniment by The Prima Vista Social Club: Neil Brand (piano), Günter A. Buchwald (violino/violin), Denis Biason (chitarra/guitar), Romano Todesco (fisarmonica/accordion), Frank Bockius (batteria/drums).

Quello tra la fine della prima guerra mondiale ed il crollo della borsa nel 1929 fu un periodo ricco di opportunità. Dal tradizionale retroterra rurale era sorta una nuova America urbana. Il mondo era cambiato di più dagli inizi del secolo che in qualunque altro momento, con l'elettricità, l'automobile e l'aeroplano che si avviavano a diventare parte della vita di tutti i giorni. Nel decennio dopo la grande guerra, giustamente ribattezzato "i ruggenti anni Venti", gli Stati Uniti accolsero come simboli di una nuova modernità il Charleston, i cocktail, i capelli a caschetto e la musica di George Gershwin. Anche il cinema esplose, ed Hollywood divenne, come disse Alistair Cooke, "la più fiorente fabbrica di mitologia popolare dai tempi dei greci". Questo processo di transizione viene svelato in *Safety Last!*, girato nella Los Angeles del 1923. Tra l'eccitante scompiglio delle strade che vanno cambiando permangono elementi da città di frontiera. Una caratteristica importante del periodo era l'arrivo degli immigrati, non solo dall'estero ma anche dalle campagne americane, tutti desiderosi di trarre il meglio da città e metropoli in rapida espansione. La trama del film riflette questo aspetto della vita degli anni Venti, con Harold Lloyd nei panni di un giovane che lascia la sua casa rurale per andare a far fortuna nella grande città. Il modo stesso in cui egli cerca di arrivare al successo materiale – arrampicandosi su un grattacielo – può essere visto come una metafora delle implicazioni del sogno americano.

Fu mentre camminava per una strada del centro di Los Angeles che a Lloyd venne ebbe l'idea di *Safety Last!*. Osservando un certo Bill Strothers, una "mosca umana" che si arrampicava su un edificio eseguendo un numero acrobatico a scopo pubblicitario, si disse: "Se fa venire i brividi a me, cosa succederebbe con il pubblico al cinema?"

Trattandosi di una "thrill comedy", furono prima girate le riprese dell'arrampicata, riprese per le quali non venne fatto ricorso a trucco alcuno: né specchi, né miniature né doppie esposizioni. All'anteprima, il primo di aprile del 1923, la reazione fu entusiastica: "Questa "low comedy" di gran classe fa venire brividi, oltre a suscitare fragorose risate spesso frammiste a grida. Lunedì sera allo Strand, stracolmo, le urla di alcuni bambini erano più forti delle risate del resto del pubblico. Anche il peggior nemico di Lloyd dovrà per forza ridere davanti a certe scene", scrisse *Variety*. – PHOTOPLAY PRODUCTIONS

The period between the end of World War I and the Stock Market Crash in 1929 was one of great potential and opportunity. From a traditional rural background had risen a new, urban America. The world had changed more since the turn of the century than at any other time, with the electric light, the automobile, and the airplane fast becoming a part of daily life. In the decade after the Great War, aptly christened "The Roaring Twenties", the United States welcomed the Charleston, cocktails, bobbed hair, and the music of George Gershwin as signs of a new modernity. Cinema itself boomed, and as it did so Hollywood became, in the words of Alistair Cooke, "the most flourishing factory of popular mythology since the Greeks".

This process of transition is revealed in Safety Last!, which was shot on location in the Los Angeles of 1923. Elements of a frontier town remain amidst the exciting hustle and bustle of the fast-changing streets. An important feature of the period was the arrival of immigrants, not only from abroad but from the American countryside, all of them wanting to extract the best from rapidly expanding towns and cities. The film's storyline reflects this aspect of life in the 1920s, with Harold Lloyd playing a young man who leaves his rural home to make his fortune in the big city. Equally, the means by which the central character tries to achieve material success – climbing a skyscraper – can be seen as a metaphor of the struggle for the American Dream.

Such an endeavour would not have been unfamiliar to audiences at the time. American moviegoers longed to be thrilled, and the early movies contained a catalogue of death-defying stunts, made all the more alarming by the fact that many were indeed fatal. It was while walking along a street in downtown Los Angeles that the idea for Safety Last! first came to Lloyd. He spotted one Bill Strothers, a "human fly", climbing a building as a publicity stunt, and it was the terror he felt watching Strothers that really inspired him: "If it makes me this jumpy, what would it do to a picture audience, I asked myself."

As the production was conceived as a thrill picture, the climb was filmed first and the introductory material created afterwards. The climb was achieved using straightforward photography. No trick effects such as mirrors, miniatures, or double exposures were used. When the film was previewed, on April Fool's Day 1923, it met with a rapturous response: "This Lloyd high-class low comedy has thrills as well as guffaws, and the latter often happen in shrieks. At the Strand Monday night some children in the audience just screamed above the laughter of the entire capacity audience. Lloyd's worst enemy will have to laugh at some of the scenes," said Variety. – PHOTOPLAY PRODUCTIONS

EL INSTITUTO CERVANTES PRESENTA

EL HÚSAR DE LA MUERTE (Andes Film, CL 1925)

Regia/dir: Pedro Sienna; *prod:* Alfredo Wolnitsky; *scen:* Hugo Silva, Pedro Sienna; *f./ph:* Gustavo Bussenius; *cast:* Pedro Sienna, Clara Werther, Dolores Anziani, Hugo Silva, Guillermo Barrientos; *data uscita/released:* 21.11.1925; 35mm, 1564 m., 63' (22 fps), Universidad de Chile.

Didascalie in spagnolo / *Spanish intertitles*. (Versione in inglese predisposta per la traduzione simultanea a cura di / *English version prepared for the simultaneous translation by* Katia Chornik)

Partitura orchestrale originale / *Music score (originally for orchestra)*: Horacio Salinas; *riduzione/chamber version:* Katia Chornik
Esecuzione dal vivo/*Live music performance:*

VIVA6 Katia Chornik (violino/violin, direzione/direction, produzione/production), Julia Rogers (violino/violin), Anna Davies (violoncello), Tanya Ursova (piano), Cameron Todd (tromba/trumpet), Dan Gresson (percussioni/percussion).

Nonostante le precarie risorse tecniche e gli scarsi mezzi economici, tra il 1910 ed il 1931 in Cile vennero realizzati 78 lungometraggi, di cui solo tre sono sopravvissuti: *Canta y No Llores*, *Corazón* (Canta e non piangere, amore), *El Leopardo* (Il leopardo) e *El Húsar de la Muerte* (L'ussaro della morte).

Le pittoresche imprese di Manuel Rodríguez, patriota ed eroe popolare della guerra d'indipendenza cilena ai primi dell'800, furono il soggetto di tre lungometraggi muti: *Manuel Rodríguez* (1910), il primo mai realizzato in Cile, diretto da Adolfo Urzúa Rosas; *Manuel Rodríguez* (1920), di Arturo Mario, e *El Húsar de la Muerte* (1925), diretto ed interpretato dal celebre attore-autore Pedro Sienna (1893-1972), che aveva già vestito i panni di Rodríguez nella versione cinematografica del 1920. *El Húsar*, ritenuto il miglior film muto cileno, ebbe alla sua uscita un enorme successo di pubblico: secondo il giornale *El Mercurio*, in cinque settimane lo vide più di un decimo degli abitanti di Santiago. Manuel Rodríguez (1785-1818) fu uno dei capi nella lotta d'indipendenza cilena contro la Spagna. Appartenente a una famiglia aristocratica, studiò legge ed iniziò la carriera politica nel 1811 come ministro della giustizia. In seguito fu eletto al Parlamento, divenne ministro della guerra e nel 1814 fu nominato segretario di stato e ministro del tesoro. Quando José de San Martín e Bernardo O'Higgins misero insieme l'esercito di liberazione delle Ande per affrancare il Cile dal dominio spagnolo, Rodríguez si vide affidare l'organizzazione delle attività clandestine mirate a destabilizzare i realisti. Divenne presto un romantico eroe popolare; genio dei travestimenti, era sfuggente come un fantasma. Una delle sue gesta più celebrate fu il travestimento da mendicante con cui ottenne una monetina da Marcó del Pont, il governatore del Cile. Nel novembre del 1816 Del Pont aveva firmato un decreto che offriva una ricompensa per la cattura di Rodríguez e dei suoi seguaci, vivi o morti, pena la morte per chiunque omettesse di denunciare i rivoluzionari. Bernardo O'Higgins, proclamato "diréctor supremo" nel 1817 e divenuto poi il primo capo

del Cile indipendente, nominò Rodríguez ufficiale comandante dell'esercito dei patrioti. Agli inizi del 1818 Rodríguez fondò il battaglione degli Ussari della Morte ("Los Húsares de la Muerte"), battaglione che aiutò a sconfiggere gli spagnoli e a liberare il Cile. Ma i rapporti fra Rodríguez e O'Higgins si deteriorarono, tanto che Rodríguez fu imprigionato, per poi fuggire in Argentina, dove ebbe il sostegno di San Martín. I dissidi con O'Higgins continuarono, così Rodríguez venne incarcerato di nuovo. Fu assassinato nel maggio del 1818, all'età di 33 anni.

El Húsar de la Muerte fu restaurato la prima volta nel 1941, con l'aggiunta di musica ed effetti sonori. Quando la casa di produzione, la Andes Films, smise di considerare il film remunerativo, cedette il negativo ad una fabbrica di pettini, un destino comune per i film di quegli anni, quando la celluloido veniva così riciclata. *El Húsar* fu salvato per miracolo da Sergio Bravo, che lo recuperò dalle mani di un dipendente della fabbrica e lo fece restaurare nel 1962. Poiché il negativo era considerevolmente danneggiato, si ritiene che alcune parti della pellicola siano andate irrimediabilmente perdute. Nel 1995 il Ministero dell'Istruzione cileno fece restaurare il film per la terza volta, grazie a fondi provenienti dall'Organizzazione degli Stati Americani. Fonte principale fu l'unica copia positiva rimasta dal restauro precedente, visto che il negativo originale era andato perduto. Poiché anche un intero rullo di questa copia a 35mm era andato perduto, alcune scene sono state aggiunte ricavandole da una precedente versione a 16mm.

Nonostante la qualità del materiale a disposizione, i pregi del film rimangono evidenti: la sua miscela di umorismo, schiettezza ed audacia storica è ancora sorprendente, come l'abile montaggio. Nel 1998, *El Húsar*, una pietra miliare della cinematografia latino-americana, è stato dichiarato "monumento storico nazionale" del Cile.

Grazie al supporto dell'Instituto Cervantes, il film sarà presentato alle Giornate con la musica appositamente composta da Horacio Salinas (il direttore del leggendario gruppo degli Inti-Illimani) ed eseguita dal vivo dal gruppo VIVA6. – KATIA CHORNIK

Despite precarious technical resources and scarce funds, 78 feature films were made in Chile between 1910 and 1931. Only three have survived: Canta y No Llores, Corazón (Sing and Don't Cry, Love), El Leopardo (The Leopard), and El Húsar de la Muerte (The Hussar of Death).

The colourful exploits of Manuel Rodríguez, patriot and popular hero of the Chilean War of Independence in the early 1800s, were the subject of three silent Chilean features: Manuel Rodríguez (1910), directed by Adolfo Urzúa Rosas, which was the first Chilean feature film; Manuel Rodríguez (1920), by Arturo Mario; and El Húsar de la Muerte (1925), directed by and starring the noted actor-writer Pedro Sienna (1893-1972), who had already played Rodríguez in the 1920 film version. El Húsar, generally considered the best Chilean silent film, was a tremendous popular success on its first release; the newspaper El Mercurio stated that more than one-tenth of the population of Santiago saw it in five weeks.

Manuel Rodríguez (1785-1818) was a leading character in Chile's fight for

independence against Spain. The son of an aristocratic family, he studied law, and began his political career in 1811 as Attorney General. He was later elected a member of Parliament and Secretary of War, and in 1814 he was appointed Secretary of State and Minister of the Treasury. When José de San Martín and Bernardo O'Higgins organized and led the Liberation Army of the Andes to free Chile from Spanish rule, Rodríguez was put in charge of underground activities to destabilize the royalists. He soon became a kind of romantic folk hero. A genius of disguise, he was as elusive as a ghost. One of his most celebrated deeds was dressing as a beggar and obtaining a coin from Marcó del Pont, the Governor of Chile. In November 1816 Del Pont had signed a decree offering a reward for Rodríguez and his followers, dead or alive, with the death penalty for anyone who did not denounce the revolutionaries. Bernardo O'Higgins, who was granted dictatorial powers in 1817, and later became the first leader of independent Chile, appointed Rodríguez Commanding Officer of the Patriot Army. At the beginning of 1818 Rodríguez founded the battalion "Los Húsares de la Muerte" (The Hussars of Death), who helped to defeat the Spanish and liberate Chile. However, Rodríguez and O'Higgins fell out, which eventually led to Rodríguez being imprisoned and then escaping to Argentina, where he received the support of San Martín. The disputes with O'Higgins continued, and Rodríguez was imprisoned again. He was assassinated in May 1818, at the age of 33.

El Húsar de la Muerte was first restored for a 1941 revival, when sound effects and music were added. Once the production company, Andes Films, no longer considered the film profitable, they gave the negative away to a comb factory. This was a common fate for films over the years, when celluloid was used in the manufacture of combs. El Húsar was miraculously saved by Sergio Bravo, who rescued it from the hands of a comb factory employee and restored it in 1962. Several parts of the film are believed to be irretrievably lost, as the negative was considerably damaged. In 1995 the Chilean Ministry of Education and the University of Chile restored the film for the third time, with funding from the Organization of American States. The main source was the only remaining positive of the previous restoration, as the original negative was lost. As a whole roll of this 35mm print was also lost, some scenes from an earlier 16mm copy were added.

Despite the quality of the available material, the film's qualities remain evident: it is still surprising for its blend of humour, directness, and historical daring, as well as its artful editing. El Húsar, a milestone in Latin American filmmaking, was declared a National Historic Monument of Chile in 1998. Thanks to support from the Instituto Cervantes, the film will be accompanied by live music, specially composed by Horacio Salinas (director of the legendary group Inti-Illimani), and performed by the ensemble VIVA6.

KATIA CHORNIK



Gösta Ekman in *Klovnen*.
(Det Danske Filminstitut)

Nordisk 100

KLOVNEN (La maschera della vita / The Golden Clown)

(Nordisk Films Kompagni, DK 1926)

Regia/dir: A. W. Sandberg; cast: Gösta Ekman, Karina Bell, Maurice de Féraudy; premiere: 30.10.1926; 35mm, 2700 m., 128' (20 fps), Det Danske Filminstitut, Kobenhavn.

Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

Accompagnamento musicale dal vivo / Live musical accompaniment:
Ronen Thalmay (piano), Romano Todesco (fisarmonica/accordion).

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Nordisk", pp. 60-61.
For full credits and programme notes, see the main entry for this film in "Nordisk 100" section of this catalogue, prog. 5, pp. 60-61.

BATTLE OF THE SOMME (La grande battaglia alla Somme) (British Topical Committee for War Films, GB 1916)

Prod: William Jury; *mo./ed:* Charles A. Urban, Geoffrey H. Malins; *f./ph:* Geoffrey H. Malins, J.B. McDowell; 35mm, 4694 ft., 79' (18 fps), Imperial War Museum Film and Video Archive, London. Film preservato dall'IWM nel 1931 / *Preserved by the Imperial War Museum in 1931.*

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Accompagnamento musicale dal vivo basato sul cue sheet originale ed eseguito da Stephen Horne (direzione musicale, piano e flauto), Günter A. Buchwald (violino), Neil Brand (percussioni).

Live musical accompaniment: original cue sheet score adapted and played by Stephen Horne (music director, piano, and flute), Günter A. Buchwald (violin), Neil Brand (percussion).

Quest'anno ricorre il novantesimo anniversario della battaglia della Somme; l'occasione è stata commemorata con numerosi eventi pubblici che riflettono l'importanza della battaglia, la prima grande offensiva della Grande Guerra in cui l'esercito britannico assunse un ruolo cruciale, lanciandosi lungo un tratto di 16 miglia contro trincee tedesche pesantemente fortificate e leggermente elevate. Lo scopo principale della campagna era la liberazione dell'esercito francese, stretto d'assedio a Verdun. Peraltro, nonostante l'attenta pianificazione e l'enorme dispendio di uomini e munizioni, la battaglia si trascinò in un'aspra lotta di logoramento durata 142 giorni e conclusasi con un modesto successo territoriale per i britannici: circa 20 miglia per 6. Il numero totale di perdite è stato descritto come sbalorditivo, forse un milione di combattenti distribuito nei 5 mesi della campagna. Le prime 24 ore della battaglia sono famose per esser state le più sanguinose della storia militare britannica: più di 19.000 uomini furono uccisi e complessivamente si contarono 57.470 perdite (tra morti, feriti, ammalati, dispersi e prigionieri).

Per i britannici queste perdite furono particolarmente amare, perché la maggioranza erano volontari, reclutati in unità locali note come i Battaglioni dei Compagni, con una forte coesione sociale; non era insolito per uomini che prima della guerra erano imparentati, amici o colleghi arruolarsi, addestrarsi e combattere insieme. Una conseguenza imprevista fu che soffrivano anche pesanti perdite insieme, decimando intere sezioni della comunità. Come risultato della Somme, il lutto investì centinaia di comunità in tutto il Regno Unito.

Non sorprenda che la battaglia, le tattiche usate e il comando dell'esercito sono tuttora oggetto di controversie tra gli storici di professione, che in questi giorni tendono sempre più a difendere le alte sfere, in disaccordo con la convinzione generale, rafforzata da molti storici, secondo cui gli uomini furono gettati senza pietà contro le trincee tedesche in una battaglia senza scopo e mal progettata. Fatti storici a parte, molte delle ragioni per cui la

battaglia – le prime ventiquattro ore in particolare – è rimasta nella coscienza del pubblico sono legate al fatto che è stata documentata su pellicola.

Le riprese di *Battle of the Somme* furono opera di solo due cameraman. Geoffrey Malins, uno dei primi operatori ufficiali inviati in Francia, filmò l'apertura dell'offensiva da posizioni vicine a Beaumont Hamel, nella parte settentrionale del campo di battaglia. Il secondo cameraman, J.B. McDowell, arrivato successivamente, aveva la sua base più a sud, vicino a Fricourt e Mametz.

Filmare una così grande battaglia nel 1916 non era facile. Non solo era ovviamente impossibile per due cameraman coprire circa 16 miglia di fronte, ma le risorse delle macchine da presa, degli obiettivi e della pellicola disponibile all'epoca rendevano difficile filmare in certe condizioni, per esempio con poca luce o a grande distanza. Fu, quasi certamente, la natura insoddisfacente del materiale effettivamente filmato all'inizio della battaglia, il primo luglio 1916, che portò all'inclusione nella versione finale del film di una scena "di assalto" appositamente approntata. Nondimeno, il pubblico cinematografico del 1916/17 credette che i film offrirono un'opportunità senza precedenti di vedere e condividere le esperienze dei soldati che combattevano sul fronte occidentale. Questa convinzione – confermata dal ministro della guerra David Lloyd George in una dichiarazione letta al pubblico della prima proiezione, il 10 agosto 1916 – rese il film assai popolare. È stato calcolato che nelle prime 6 settimane dall'uscita di *Battle of the Somme* fossero stati staccati 20 milioni di biglietti d'ingresso al cinema. (All'epoca la popolazione della Gran Bretagna era di circa 43 milioni.)

La stessa convinzione fece presa sulla stampa. La copertura giornalistica in sé è notevole per quantità, visto che non c'era ancora la tradizione di recensire i film sulla stampa generalista, e l'accento posto sul realismo è impressionante. La rivista di settore *Cinema News* scrisse: "Non c'è finzione. Questa è la realtà. Questa è la guerra, piena di morte." Il *Manchester Guardian* parlò della "realtà, finalmente"; secondo il *Daily Express*, "Per l'assoluto realismo forse non c'è mai stato niente che superi questo splendido film"; e il *Daily Sketch* affermò: "è la guerra, la cupa, rossa guerra; quella vera." In prospettiva più lontana, *The Times* scrisse: "Negli anni a venire, quando gli storici vorranno conoscere le condizioni in cui fu lanciata la grande offensiva, dovranno solo richiedere questi film, e davanti ai loro occhi si presenterà un'idea completa della situazione, perché noi diamo per scontato che un certo numero di copie sarà preservato con cura negli archivi nazionali."

Anche la possibilità di una forma di realtà più spaventevole – che la gente potesse riconoscere i propri cari tra i feriti ed i morti, o vedere sullo schermo, in buona salute, una persona che si sapeva esser stata poi uccisa – era fonte di preoccupazione. Su *The Times* si aprì un dibattito quando, il primo settembre 1916, il Decano di Durham scrisse una lettera sul film, dicendo: "Chiedo

rispettosamente il permesso di protestare contro uno spettacolo che ferisce i cuori e viola la santità stessa del lutto.” Gran parte di coloro che gli risposero non furono d'accordo, sostenendo che il film dava ai familiari dei defunti un'idea di quello che i loro cari avevano passato, aiutando a rafforzare il legame tra le Fiandre e il fronte domestico.

Va a credito dell'abilità, del coraggio e della buona fede di Malins e McDowell che le immagini del film si siano rivelate così utili a generazioni successive di produttori cinematografici e televisivi che volevano suggerire con immediatezza, potenza e realismo la natura della guerra di trincea sul fronte occidentale. In effetti, il materiale è così efficace da essere generalmente usato per illustrare non solo questa battaglia, ma per evocare la natura della guerra di trincea in qualunque fase durante la prima guerra mondiale, e spesso per simboleggiare il dramma e l'agonia della guerra in sé. Le sequenze del film, di solito non accreditate, sono state utilizzate in innumerevoli documentari, film di propaganda e drammi. Come risultato, una manciata di sequenze, come l'esplosione di una mina britannica sotto le postazioni tedesche a Beaumont Hamel, l'"assalto", la scena del salvataggio dalle trincee e il "campo dei morti" sono così familiari ed onnipresenti da poter essere considerate come icone, o persino cliché.

Per tutti questi motivi – il valore del film come documento degli eventi che descrive, il suo ruolo nel dare al pubblico dell'epoca il senso di stare condividendo la "realtà" di quegli eventi, la sua influenza sullo sviluppo del documentario e della propaganda nella copertura dei conflitti, il suo ruolo continuo nel dar forma all'immagine della prima guerra mondiale per generazioni successive – l'Imperial War Museum ha candidato *Battle of the Somme* all'inclusione nel registro UNESCO "Memoria del mondo", in cui il film è stato formalmente iscritto nel 2005.

Nonostante la familiarità delle scene di *Battle of the Somme*, pochi hanno avuto l'opportunità di vedere il film nella sua interezza, ed ancor meno lo hanno visto nel modo in cui lo sperimentò il pubblico degli esordi: proiettato su grande schermo, alla velocità giusta e con accompagnamento musicale dal vivo. Benché l'IWM si sia sforzato di ricreare queste condizioni, con proiezioni accompagnate occasionalmente dalla musica nel suo cinema, e con la vendita di una versione video con accompagnamento pianistico improvvisato (di Andrew Youdell), fino a poco tempo fa era difficile immaginare come i musicisti di cinema avrebbero potuto interpretare il film per il pubblico del 1916.

Ma nel 1999 abbiamo finalmente trovato in *The Bioscope*, la rivista dell'industria cinematografica britannica, una lista di suggerimenti musicali da suonare in accompagnamento al film. Nell'agosto del 1916 William Jury, un produttore cinematografico incaricato dal governo della distribuzione di *Battle of the Somme*, chiese al musicista di sala J. Morton Hutcheson di selezionare brani adatti ad accompagnare le proiezioni del film. Il medley suggerito da Hutcheson fu pubblicato su *The Bioscope* del 17 agosto 1916, tre

giorni prima dell'uscita generale del film. L'IWM ha deciso di ricostruire questo medley per una proiezione tenutasi a Belfast il primo luglio 2000. Con l'assistenza di Malcolm Hooson, organista ed esperto di musica militare di Cambridge, abbiamo trovato le parti per pianoforte dei 33 diversi pezzi suggeriti da Hutcheson; laddove questi non erano disponibili Hooson li ha trasposti per il piano da altre parti. L'esecuzione alle Giornate di quest'anno sarà solo la decima volta in cui questo accompagnamento viene suonato dal 1916, e solo la seconda fuori dal Regno Unito.

La partitura suggerita da Morton Hutcheson è un medley di classici leggeri, canzoni e motivi folk, musica per bande militari e canzoni popolari dell'epoca, specialmente di Ivor Novello. Sappiamo che la musica suggerita da Hutcheson fu usata in almeno dieci cinema diversi in Inghilterra ed in Scozia. Peraltra, ciò che conta non è che sia stata usata in ogni occasione, ma che si tratta probabilmente del tipo di musica che veniva suonata all'epoca quando il film veniva proiettato.

Fino alla scoperta di questa musica, le proiezioni musicali del film non solo erano rare, ma tendevano anche ad essere "ironiche" nello stile. Come spiega Stephen Horne, è difficile per i musicisti accostarsi a questo film con la mente sgombra. Non è esagerato affermare che siamo stati sorpresi da alcuni dei brani sulla lista di Morton Hutcheson. Naturalmente, gli storici ci hanno ricordato che il contesto in cui il film fu proiettato per la prima volta era molto diverso da quello odierno, ma la musica ci aiuta a comprendere tale differenza ad un livello più profondo. Forse, però, aiuta soprattutto i moderni spettatori, che cercano di comprendere l'esperienza di coloro che videro il film per la prima volta nel 1916. – TOBY HAGGITH, con ROGER SMITHER

This year is the 90th anniversary of the Battle of the Somme. The occasion has been commemorated by numerous public events reflecting the importance of this battle. It was the first major offensive of the First World War in which the British Army took the leading role, launching itself along a 16-mile stretch against heavily fortified and slightly elevated German trenches. The main purpose of the campaign was to relieve the French Army, locked in a bitter struggle at Verdun. However, despite careful planning, and enormous expenditure in manpower and munitions, the battle became drawn out into a bitter attritional fight lasting 142 days, and ended with modest territorial gains for the British, of about 20 miles wide by 6 miles deep. The total number of casualties has been described as bewildering, perhaps a million for all the combatants over the 5 months of the campaign. The first 24 hours of the battle are notorious for being the bloodiest in British military history, with 57,470 casualties, of which more than 19,000 men were killed. For the British these losses were particularly poignant, because the majority were volunteers, recruited into local units known as Pals' Battalions, with a strong social cohesion; it was not unusual for men who were related or who had been friends or workmates before the war to enlist, train, and fight together. An unforeseen consequence was that

they would also suffer heavy casualties together, decimating whole sections of a community. As a result of the Somme, grief was widespread in hundreds of communities across the UK.

Not surprisingly, the battle, the tactics employed, and the leadership of the Army remain a controversial subject with professional historians, who these days tend increasingly to defend the generalship of the Army, pitted against the widespread belief, reinforced by many family historians, that the men were callously thrown against the German trenches in a pointless and ill-conceived battle. Apart from the historical facts that have made the story of this battle so enduring, much of the reason why the battle, and particularly the opening 24 hours, has remained in the public conscience is because it was recorded on film.

Material for Battle of the Somme was the work of just two cameramen. Geoffrey Malins, one of the first official cinematographers sent to France, filmed the opening of the offensive from positions near Beaumont Hamel, in the northern part of the battlefield. The second cameraman, J.B. McDowell, a more recent arrival, was based further south, near Fricourt and Mametz.

Filming a major battle in 1916 was difficult. Not only was it obviously impossible for two cameramen to cover some 16 miles of front, but the capabilities of the cameras, lenses, and film stock available at the time made it difficult to film in certain conditions – for example, in poor light or at great distance. It was almost certainly the unsatisfactory nature of the footage actually filmed at the start of the Battle of the Somme on 1 July 1916 that led to the inclusion of a staged “over the top” scene in the final completed film. Nonetheless, cinema audiences in 1916/17 believed that films were giving them an unprecedented opportunity to see and share the experiences of soldiers fighting on the Western Front. This belief – endorsed by Secretary of State for War David Lloyd George in a statement read to the audience at the first screening on 10 August 1916 – made the film hugely popular. It has been calculated that 20 million cinema admissions to Battle of the Somme were sold in the first 6 weeks of its release. (The population of Britain at this time was some 43 million.)

The same belief took hold in the press. The amount of coverage which Battle of the Somme attracted is itself remarkable, given that there was as yet no tradition of film reviewing in the general press, and the emphasis on reality is striking. The trade journal *Cinema News* wrote: “There is no make-believe. This is the real thing. This is war, rich with death.” The *Manchester Guardian* spoke of “the real thing at last”; the *Daily Express* said, “For sheer realism there has perhaps never been anything to excel this wonderful film”; and the *Daily Sketch* claimed, “it is war, grim, red war; the real thing.” Taking a longer perspective, *The Times* wrote, “In years to come, when historians want to know the conditions under which the great offensive was launched, they will only have to send for these films and a complete idea of the situation will be revealed before their eyes, for we take it as a matter of course that a number of copies of them will be carefully preserved in the national archives.”

The possibility of a more awful form of reality – that people might

recognize loved ones among the wounded and dead, or see someone fit and healthy on the screen whom they knew to have been killed subsequently – was also a concern. A debate in *The Times* was initiated when the Dean of Durham wrote a letter about the film on 1 September 1916, saying, “I beg leave respectfully to enter a protest against an entertainment which wounds the heart and violates the very sanctities of bereavement.” Most of those who responded disagreed, arguing that the film gave the bereaved some idea of what their loved ones had experienced, and would help strengthen the bond between Flanders and the home front.

It is a credit to the skill, bravery, and sincerity of purpose of Malins and McDowell that images from the film have proved so useful to succeeding generations of film and television producers who wanted to quickly, powerfully, and realistically convey the nature of trench warfare on the Western Front. In fact, the footage is so effective that it is generally used to illustrate not just this battle, but to evoke the nature of trench warfare at any stage during the First World War, and often to symbolize the drama and agony of war itself. Sequences from the film, usually unacknowledged, have been used in countless documentaries, propaganda films, and dramas. As a result, a handful of sequences, such as the explosion of a British mine under the German positions at Beaumont Hamel, the “over the top attack”, the trench rescue scene, and the “field of dead”, are so familiar and ubiquitous that they could be described as iconic, or even clichéd.

For all these reasons – the value of the film as a record of the events it portrays, its role in giving contemporary audiences the sense they were sharing the “reality” of those events, its influence on the development of documentary and propaganda coverage of conflict, and its continuing role in shaping the image of the First World War for succeeding generations – the Imperial War Museum nominated Battle of the Somme for inclusion in UNESCO’s “Memory of the World” register, and the film was formally inscribed in 2005.

Despite the familiarity of the scenes in Battle of the Somme, few have had the opportunity to see the complete film, still less to have seen it in the way it would have been experienced by its first audiences: projected on a large screen, at the correct speed, and with a live musical accompaniment. Although the IWM has endeavoured to recreate these conditions with occasional musical screenings in its cinema, and by selling a video version with an improvised piano accompaniment (by Andrew Youdell), until recently it was hard for us to imagine how cinema musicians would have interpreted the film for an audience in 1916.

However, in 1999, in *The Bioscope*, the British cinema industry’s trade paper, we finally came across a list of musical recommendations to be played to the film. In August 1916, William Jury, a commercial film producer who had been appointed by the government to distribute Battle of the Somme, asked cinema musician J. Morton Hutcheson to select suitable music to accompany screenings of the film. The medley Hutcheson suggested was published in *The Bioscope* on 17 August 1916, three days before the film went on general release. The IWM decided to reconstruct this medley for a screening in Belfast on 1 July

2000. *With the assistance of Malcolm Hooson, an organist and military music expert based in Cambridge, we found the piano parts for the 33 different pieces recommended by Hutcheson; where these were not available, Hooson transposed them for piano from other parts. The performance at this year's Giornate will be only the 10th time this accompaniment has been played since 1916, and the second time outside the UK.*

The score recommended by Morton Hutcheson is a medley of light classics, folk songs and tunes, military band music, and pop songs of the era, notably by Ivor Novello. We know that the music suggested by Hutcheson was used in at least ten different cinemas in England and Scotland. However, what is important is not that it was used on every occasion, but that this is likely to be the kind of music that was played when the film was originally screened.

Until the discovery of this music, musical performances of the film were not only rare, but also tended to be "ironic" in style. As Stephen Horne explains, it is hard for musicians to come to this film with a blank mind. It is not an exaggeration to say that we were startled by some of the selections on Morton Hutcheson's list. Of course, historians had reminded us that the context in which the film was first screened was very different from today, but the music helps us to appreciate that difference at a more profound level. But perhaps it is most valuable in helping the members of a modern audience, who are trying to appreciate the experience of those viewing the film for the first time in 1916. – TOBY HAGGITH, con ROGER SMITHER

La musica

È pressoché impossibile per un musicista moderno, improvvisando la musica per *The Battle of the Somme*, non suonare in un modo che rifletta il nostro comune senso di poi. Il cue sheet originale di Hutcheson offre una sfida a quest'impulso, che può far sentire il musicista in egual misura legittimato e mortificato. Dalla nostra prospettiva, le sue scelte musicali variano dall'autenticamente commovente al totalmente inadeguato. Un esempio del primo caso potrebbero essere i suoi suggerimenti per le scene dei morti sul campo di battaglia, che sembrano completamente in sintonia con la pietà della guerra. Un esempio del secondo caso potrebbe essere il suggerimento di suonare, quando i soldati vanno all'assalto la prima volta, l'ouverture della *Cavalleria leggiera* di Suppé. Una tentazione per il musicista è quella di eliminare qualunque offesa alla sensibilità moderna eseguendo questi passaggi problematici in modo ironico. Io cerco di evitarlo, e dopo diverse esecuzioni trovo ora una certa pregnanza nel contrasto tra lo stridente ottimismo della musica ed immagini che hanno acquisito un significato così terribile.

Nondimeno, penso che sia ancora ragionevole dare dei giudizi sul medley di per sé. Vi sono anche certi punti in cui l'ingegnosità di Hutcheson sembra venirci meno. Per esempio, all'inizio della Parte 5 egli suggerisce che l'ouverture all'opera *Das Nachtlager in Granada*

[di Konradin Kreutzer, 1834] sia eseguita dal principio alla fine. Alcuni passaggi hanno scarsi legami con le scene che accompagnano, così qui penso che un po' di sano lavoro di correzione sia giustificato. Dopo tutto, non è certo una novità per i musicisti giudicarsi a vicenda nel proprio lavoro, e si può di certo immaginare una band ribelle che nel 1916 suonasse facendo il doppio gioco con questo cue sheet. Nel complesso, tuttavia, penso che lo scopo dell'esecuzione di stasera sia quello di presentare Hutcheson nella miglior luce possibile, anche se questo comporta un numero di equilibrio tra la fedeltà e la reinterpretazione partecipe. Alla fine, nonostante alcuni momenti alienanti, penso che la sua selezione formi una partitura sorprendentemente efficace, in parte perché mostra la stessa tensione che Toby Haggith ha trovato nel film stesso: tra un senso del dovere propagandistico ed il desiderio di dare un'atterrita testimonianza. – STEPHEN HORNE

The music

It is almost impossible for a modern accompanist, when improvising for Battle of the Somme, not to play in a way that reflects our shared historical hindsight. The original Hutcheson cue sheet presents a challenge to this impulse, which can make the musician feel in equal parts validated and humbled. From our perspective, his musical choices vary from the genuinely moving to the wildly inappropriate. In an example of the former would be his suggestions for the scenes of battlefield dead, which seem fully attuned to the pity of war. An example of the latter might be the recommendation to play Suppé's Light Cavalry Overture, as soldiers go over the top for the first time. One temptation for the musician is to undercut any offence to the modern sensibility by playing these troublesome passages ironically. I try to avoid this, and after several performances I now find poignancy in the contrast between the music's strident optimism and images that have acquired such terrible meaning.

*Nevertheless, I think that it is still reasonable to make judgements about the medley on its own terms. And there are certain places where Hutcheson's ingenuity seems to desert him. For example, at the beginning of Part 5 he suggests that the overture to the opera *Das Nachtlager in Granada* [by Konradin Kreutzer, 1834] be played straight through. Some passages bear scant relation to the scenes that they accompany, so here I think a little judicious editing is legitimate. After all, it is hardly a modern phenomenon for musicians to pass judgement on each others' work, and one can certainly imagine a rebellious cinema band in 1916 playing fast and loose with this cue sheet. Overall, though, I think that the point of tonight's performance is to present Hutcheson in the best possible light, even if this involves a balancing act between fidelity and sympathetic reinterpretation. In the end, despite some alienating moments, I think that his selection forms a strangely effective score, partly because it displays the same tension that Toby Haggith has found in the film itself: between a sense of propagandist duty and a desire to bear horrified witness. – STEPHEN HORNE*

EVENTO FINALE / CLOSING EVENT

DIE AUSTERNPRINZESSIN (La principessa delle ostriche)
[The Oyster Princess] (Projektions-AG "Union" (PAGU), per/for UFA, DE 1919)

Regia/dir: Ernst Lubitsch; *prod:* Paul Davidson; *scen:* Hanns Kräly, Ernst Lubitsch; *f./ph:* Theodor Sparkuhl; *scg./des:* Kurt Richter; direttore tecnico/technical director: Kurt Waschneck; *cast:* Victor Janson (Mr. Quaker, "il re delle ostriche"/"the Oyster King"), Ossi Oswalda (Ossi, sua figlia/his daughter), Harry Liedtke (principe/Prince Nucki), Julius Falkenstein (Josef), Max Kronert (Seligsohn, il mezzano/the matchmaker), Curt Bois (capobanda/bandleader), Gerhard Ritterband (sguattero/kitchen boy), Albert Paulig, Hans Junkermann; *première:* 20.6.1919 (Union-Theater Kurfürstendamm, Berlin); *lg. or./orig. l:* 1500 m. (prima della censura/before censorship), 1144 m. (dopo la censura/after censorship); 35mm, 1290 m., 63' (18 fps), Cinémathèque Royale de Belgique/Koninklijk Filmarchief, Bruxelles. Didascalie in tedesco / German intertitles.

Si ringrazia / *Special thanks to* Transit Film, München.

Accompagnamento musicale dal vivo composto da / *Live musical accompaniment composed by* Peter Vermeersch, eseguito da/performed by Flat Earth Society: Peter Vermeersch (*leader, clarinet*), Stefaan Blancke (*trombone*), Benjamin Boutreur (*alto sax*), Berlinde Deman (*tuba*), Bart Maris (*trumpet*), Michel Mast (*tenor sax*), Marc Meeuwissen (*trombone*), Kristof Roseeuw (*double bass*), Luc Van Lieshout (*trumpet*), Bruno Vansina (*baritone sax*), Peter Vandenberghe (*piano & keyboards*), Teun Verbruggen (*drums & dustbin grooves*), Wim Willaert (*accordion & keyboard*), Tom Wouters (*clarinet & vibraphone*).

La partitura di Peter Vermeersch è stata commissionata come evento inaugurale dell'edizione 2005 del Festival Internazionale di Ghent, dove è stata eseguita dalla Flat Earth Society. / *The score by Peter Vermeersch was commissioned as the opening event of the 2005 International Film Festival of Ghent, for performance by Flat Earth Society.*

Gli anni che vanno dal 1919 alla sua partenza per Hollywood furono incredibilmente fecondi per Lubitsch. I suoi spettacolari ma umanizzati film storici – *Madame Dubarry* (1919), *Anna Boleyn* (1920), *Das Weib des Pharao* (1922) – furono inframmezzati da lavori in stile *kammerspiel* come *Rausch* (1919) e *Die Flamme* (1922), e da spumeggianti commedie come *Die Austernprinzessin* (1919), *Die Puppe* (1919), *Kohlhiesels Töchter* (1920) e *Die Bergkatze* (1921).

Nel 1947, scrivendo a Theodore Huff, Lubitsch ricordava che "Die Austernprinzessin è stato il primo dei miei film in cui fosse evidente uno stile chiaramente definito." Qui, peraltro, la ricerca stilistica va ben oltre il "tocco alla Lubitsch". Il movimento di danza formale e ritmico da lui elaborato per il film manca di fonti immediatamente riconoscibili, anche se anticipa la coreografia di Kurt Jooss ed i balletti eccentrici di Valeska Gert e dei suoi seguaci. Senza

precedenti è anche il modo in cui Lubitsch unisce i personaggi, la coreografia e l'ambientazione. Nella stessa lettera a Huff, ricordava con soddisfazione la scena in cui l'amico e sostituto del principe Nucki, Josef, viene fatto attendere nell'anticamera del signor Quaker, "il re delle ostriche". Josef, affascinato dalle elaborate decorazioni sul pavimento di legno, è tutto assorto nel ripercorrerle, in tutte le loro volute, finché la scena diventa un balletto per un solo danzatore. Ilona Brennicke e Joe Hembus, esaminando il modo in cui l'arredo di un set può condizionare il movimento dei suoi occupanti, indicano, acutamente, l'indovinato titolo di un film di Lubitsch molto più tardo, *Design for Living*.

Un'influenza sicura sul film – e forse sui suoi ritmi di movimento così particolari – fu l'operetta austro-ungherese degli inizi del secolo. *Die Austernprinzessin* e *So This Is Paris*, con la deliziosa sequenza di charleston, sono i più *musicali* dei film muti di Lubitsch, anche se la musica sarebbe sempre stata per lui un'ispirazione fondamentale. Si dice che, avendo iniziato la sua carriera come cabarettista, amasse suonare il piano sul set e (come Chaplin) provasse lui stesso ogni ruolo. Lubitsch seppe stare comodamente a cavallo fra due mondi. Era incantato dal nuovo mondo e dalla modernità, dalle manie e dalla musica americana; eppure, allo stesso tempo, trasse un'ispirazione proficua e costante dal vecchio mondo europeo dell'operetta, della commedia musicale, delle storie della Ruritania, della commedia da boulevard francese e del teatro comico ungherese, che funse da base per alcuni dei suoi migliori film hollywoodiani. Egli portò nei film di Hollywood il mondo, lo spirito e l'eleganza di Franz Lehár, Oscar Straus e Leo Fall.

Die Dollarprinzessin di Fall (presentato a Vienna nel 1907) è chiaramente collegato a *Die Austernprinzessin*, con una bisbetica vizziata che viene domata da un aristocratico decaduto, anche se nell'operetta di Fall la storia è ambientata in America, dove il nobile batte gli americani al loro stesso gioco facendo la propria fortuna. A sua volta, *Die Austernprinzessin* anticipa i rapporti tra Maurice Chevalier e Jeanette MacDonald in *The Love Parade*, *One Hour with You* e *The Merry Widow*. Prima di partire per l'America, Lubitsch stava lavorando ad una versione muta di *Ein Walzertraum* (*Il sogno di un valzer*), di Oscar Straus, che fu in seguito realizzata da Ludwig Berger; ci si chiede però che cosa questo "musical muto" avrebbe potuto essere in mano a Lubitsch, che avrebbe infine realizzato *Ein Walzertraum* a Hollywood come film sonoro, *The Smiling Lieutenant*. Lubitsch ricordava che *Die Austernprinzessin* fu anche il primo film in cui decise di far evolvere il suo stile comico dallo *slapstick* alla satira. Qui si diverte a spese dei nuovi ricchi americani, rappresentati dal signor Quaker, che vive in un'opulenta villa di stile europeo con eserciti di servi e segretarie ossequienti che si muovono in sincrono. C'è persino un valletto che gli regge il sigaro. La ricchezza, però, non è tutto: la vizziata, petulante "principessa delle ostriche" (Ossi Oswalda) diventa pazza di gelosia nell'apprendere che la principessa del lucido da scarpe sposerà un nobile. Suo padre riesce a calmare i suoi capricci solo promettendole di comperarle un principe. (Gli

spiantati principi europei vengono prontamente forniti da apposite agenzie.) Il confronto tra i ricchi, chiassosi americani e l'aristocrazia europea, impoverita ma ancora orgogliosa, si fa più frizzante quando il principe Nucki, in pieno stile favola/operetta, manda l'umile amico Josef a prendere il suo posto come cortigiano al palazzo dei Quaker. Ci sono allestimenti meravigliosi, come il banchetto di nozze, per cui si dice che Lubitsch avesse assunto 300 autentici camerieri professionisti. Con le loro movenze da robot, i camerieri si susseguono ritmicamente davanti a ciascun ospite, cambiando insieme con i piatti. Dice Enno Patalas, "La presentazione dello spreco, in Lubitsch, è sempre liberatoria e divertente." La festa diventa un foxtrot di massa che coinvolge ospiti e camerieri ed è la sequenza del film che più spesso viene menzionata. Un'altra scena memorabile è il parco coperto di neve sulle cui panchine si lasciano cadere, uno dopo l'altro, gli stanchi festaioli. Nel 1972 Friede Grafe giudicò *Die Austernprinzessin* "il miglior film comico mai realizzato in Germania, un'opera farsesca farsa di dirompente volgarità".

DAVID ROBINSON, CATHERINE A. SUROWIEC

The years from 1919 to his departure for Hollywood were astoundingly productive for Lubitsch. His spectacular yet humanized historical films – Madame Dubarry (1919), Anna Boleyn (1920), Das Weib des Pharao (1922) – were interspersed with works in kammerspiel style, Rausch (1919) and Die Flamme (1922), and the ebullient comedies Die Austernprinzessin (1919), Die Puppe (1919), Kohlhesels Töchter (1920), and Die Bergkatze (1921). His passion for experiment seemed inexhaustible. Enno Patalas has written, "To try out a number of different possibilities, to eliminate one after the other, to find a possibility that had not yet been tried – that was the fundamental pattern of his career and of many of his films.... Lubitsch's aim is not the unique, unmistakable 'work' with firmly delineated borders, but the series which is not meant to have an end, but to progress by ever-new variations."

In 1947, writing to Theodore Huff, Lubitsch recalled that "Die Austernprinzessin was the first of my films in which a clearly defined style was evident." Here, though, the search for style goes far beyond the "Lubitsch Touch". The formalized, balletic, rhythmic movement he has devised for the film has no instantly recognizable source, though it looks forward to the choreography of Kurt Jooss and the eccentric dances of Valeska Gert and her followers. Unprecedented too is the way in which Lubitsch links character, choreography, and decor. In the same letter to Huff, he recalled with relish the scene in which Prince Nucki's friend and stand-in, Josef, is kept waiting in the ante-room of Mr. Quaker, the Oyster King. Josef, fascinated by the elaborate patterns of the parquet floor, becomes absorbed in tracing them, in all their elaborations, till the scene becomes a one-man ballet. Ilona Brennicke and Joe Hembus, in examining the way the design of a set may condition the movement of its occupants, shrewdly point out the apt title of a much later Lubitsch film, Design for Living. One certain influence on the film – and perhaps upon its distinctive patterns of movement – was the Austrian-Hungarian operetta of the turn of the century. Die Austernprinzessin and So This Is Paris, with its

delightful Charleston sequence, share the distinction of being the most musical of Lubitsch's silent films, though throughout his work music was a fundamental inspiration. Having begun his career as a cabaret entertainer, he is said to have loved to play the piano on the set, and (like Chaplin) to have enthusiastically acted out each role himself. Lubitsch triumphantly straddled two worlds. He was delighted by the New World and modernity, by American foibles and music. Yet at the same time he drew constantly and profitably on the Old European world of operetta, musical comedy, Ruritanian romance, French boulevard comedy, and the Hungarian comic theatre, which provided the basis for several of his best Hollywood films. He infiltrated into Hollywood films the world, the wit, and the elegance of Franz Lehár, Oscar Straus, and Leo Fall. Fall's Die Dollarprinzessin (The Dollar Princess; premiered in Vienna in 1907), is quite clearly related to Die Austernprinzessin, with its taming of a spoiled shrew by an impoverished aristocrat, although in Fall's operetta the story is set in America, with the aristocrat beating the Americans at their own game, and making his own fortune. In turn, Die Austernprinzessin looks forward to the relationships of Maurice Chevalier and Jeanette MacDonald in The Love Parade, One Hour with You, and The Merry Widow. Before he left for America, Lubitsch was preparing a silent version of Oscar Straus's Ein Walzertraum (A Waltz Dream); it was eventually made by Ludwig Berger, but one wonders what this "silent musical" would have been like in the hands of Lubitsch, who was finally to realize Ein Walzertraum in Hollywood as a sound film, The Smiling Lieutenant.

Lubitsch recalled that Die Austernprinzessin was also the first film in which he set out to develop his comedy from slapstick to satire. Here he has genial fun at the expense of the American nouveaux-riches, personified by Mr. Quaker the Oyster King, who lives in an opulent European villa with armies of obsequious servants and secretaries, moving in synchronization. There is even a valet to hold Mr. Quaker's cigar. But riches are not all: the spoiled and petulant Oyster Princess (Ossi Oswalda) is wild with jealousy to learn that the Shoe-Polish Princess is to marry a nobleman. Her father can only calm her tantrums by promising to buy her a prince. (Penniless European princes are in ready supply from the appropriate agencies.) The confrontation of the brash American rich and the impoverished but still proud European aristocracy is given added piquancy when Prince Nucki, in proper fairytale/operetta fashion, sends his humble friend Josef to take his place as courtier in the Quakers' palace. There are wonderful set-pieces, like the wedding feast, for which Lubitsch is said to have hired 300 genuine professional waiters. At each guest's place the robotic-moving waiters succeed one another in rhythm, changing with the plates. "The presentation of consumption," says Enno Patalas, "is always liberating and entertaining with Lubitsch." The feast develops into a mass fox-trot, involving staff and guests alike – the film's most often recalled sequence. Another memorable scene is the snow-covered park on whose benches the weary merry-makers collapse, one after the other. In 1972 Friede Grafe judged Die Austernprinzessin "the best film comedy ever made in Germany, a burlesque of destructive vulgarity".

DAVID ROBINSON, CATHERINE A. SUROWIEC

“DITELO CON LA MUSICA” / “SAY IT WITH MUSIC”

Programma di canzoni / Song Programmes

Le serenate del festival: canzoni del cinema muto

Le canzoni sul cinema, un fenomeno di livello internazionale dal 1900 circa fino all'avvento del sonoro, costituiscono un campo di lavoro non ancora documentato ed esaminato appieno. I loro testi ci offrono una divertente testimonianza dell'approccio dell'epoca nei confronti dei film. Pubblicate come spartiti e registrazioni, queste canzoni rappresentano le prime forme di commercializzazione e sfruttamento del cinema. Noi speriamo che le otto canzoni scelte per celebrare il XXV anniversario delle Giornate, inaugurino una serie annuale di esecuzioni musicali che riportino in vita quest'affascinante materiale, in modo che lo si possa studiare ed apprezzare. – RON MAGLIOZZI (Vice conservatore del settore ricerche e collezioni del Museum of Modern Art di New York)

Un ringraziamento speciale al mio collaboratore Eric D. Bernhoft e al musicista Donald Sosin.

Giornate Serenades: Songs of the Silent Cinema

Popular songs on the subject of moving pictures were an international phenomenon from about 1900 through the coming of sound, and constitute a body of work that has yet to be fully documented and examined. Their lyrics offer amusing evidence of contemporary attitudes toward the cinema, and in their published form, as sheet music and recordings, these songs are among the earliest forms of motion picture merchandising and exploitation. Our hope is that this initial selection of eight songs, in celebration of the Giornate's 25th anniversary, will inaugurate an annual series of musical performances, which will bring this engaging material to life for study and appreciation. - RON MAGLIOZZI, Assistant Curator Research and Collections, Department of Film and Media, The Museum of Modern Art, New York

With special thanks to my collaborator Eric D. Bernhoft, and musician/performer Donald Sosin.

Canzoni eseguite da / Songs performed by: Eric D. Bernhoft (baritono/ baritone), Donald Sosin (piano: voce/vocals), Joanna Seaton (soprano).

“At the Ten-Cent Movie Show”

Versi/Lyrics: Leo J. Curley; mus: George Christie; editore/publisher: M. Witmark & Sons, New York; copyright: 10 March 1913.

I personaggi di Johnny Jones e della sua ragazza, Flo, furono presentati per la prima volta dall'attrice Lillian Lorraine nella canzone “Row, Row, Row,” scritta dal compositore James V. Monaco e dal paroliere William Jerome; canzone che fu un grande successo nelle Ziegfeld Follies, andate in scena dal 21 ottobre 1912 al 4 gennaio 1913. Le parole della canzone dicevano:

“Il giovane Johnny Jones aveva una bella barchetta...

La sua ragazza fissa era Flo,

Ed ogni domenica pomeriggio

Lei saltava nella barca

E amoreggiavano.

E poi lui remava, remava, remava

Risalendo il fiume remava, remava, remava

La abbracciava

Poi ogni tanto la baciava

Gli diceva lei quando...”

Siccome per gli autori di canzoni era pratica corrente produrre i sequel ai successi della concorrenza, meno di cinque mesi dopo “At the Ten-Cent Movie Show” di Curley e Christie portò Johnny e Flo a remare lontano dal fiume, al cinema. Il concetto di cinema come luogo per fare sesso era popolare tra i produttori musicali già nel periodo centrale dei nickelodeon, con canzoni quali “Take Your Girl to the Picture Show” (1909) e “Naughty, Naughty, Naughty” (1911), fino alla pubblicazione nel 1919 del manifesto del genere, “Take Your Girlie to the Movies”. Fungendo da trascinatori del gusto popolare, gli editori pubblicarono canzoni volte a definire l'esperienza della frequentazione del cinema come una forma di svago che aveva luogo dentro e fuori lo schermo ed offriva una scelta di piaceri eccitanti. – RON MAGLIOZZI

The characters of Johnny Jones and his girlfriend Flo were first introduced by actress Lillian Lorraine in the song “Row, Row, Row,” by composer James V. Monaco and lyricist William Jerome, which was a hit in the Ziegfeld Follies, staged on Broadway from 21 October 1912 through 4 January 1913. Its lyrics declared:

“Young Johnny Jones had a cute little boat...

His steady girl was Flo,

And every Sunday afternoon

She'd jump in his boat

And they would spoon.

And then he'd row, row, row

Way up the river he would row, row, row

A hug he'd give her

Then he'd kiss her now and then

She would tell him when...”

Since it was accepted practice for Tin Pan Alley composers to produce sequels to their rivals' successes, less than five months later Curley and Christie's “At the Ten-Cent Movie Show” took Johnny and Flo's “rowing” off the river and into the cinema. The notion of cinemas as sites for sexual activity was a favorite of music publishers from the mid-nickelodeon period, with songs like “Take Your Girl to the Picture Show” (1909) and “Naughty, Naughty, Naughty” (1911), through the publication of the genre's signature song, “Take Your Girlie to the Movies,” in 1919. Acting as cheerleaders for popular taste, publishers issued songs that served to define the movie-going experience as a form of recreation that took place on and off the screen and offered a choice of provocative pleasures. – RON MAGLIOZZI

“The Cinematograph”

VersilLyrics: Joseph W. Herbert; *mus:* Reginald de Koven; *editore/publisher:* Jos. W. Stern & Co., New York; *copyright:* 24 April 1909.

Nel musical teatrale si trovano riferimenti al cinema dal 1899, con il successo britannico *Florodora*, sino alla fine del muto. Quando *The Beauty Spot* andò in scena a Broadway, il 10 aprile 1909, “The Cinematograph” era il primo numero del secondo atto del comico principale, Jefferson de Angelis (1859-1933), nei panni del “Generale Samovar, della legazione russa a Parigi”.

La diversità di velocità e ritmo del movimento sullo schermo volsero i compositori di musica popolare verso la danza, così come i cineasti si volsero al montaggio. La canzone “The Cinematograph”, che descrive un tipo di danza, in scena si concludeva con un eccentrico lavoro di gambe. Il suo motivo, dalla sincopatura incontrollabile, che ricorda le commedie ed i film a trucchi dell’epoca, anticipa valzer cinematografici, ragtime, fox trot e altri nuovi balli: nel decennio seguente sarebbero stati infatti commercializzati il valzer “The Vitagraph Girl”, 1910; il nuovo passo doppio “Movie Rag”, 1913; il “Tom Mix Fox-Trot”, 1919; e “The Keystone Glide”, 1915. “The Cinematograph” ebbe in scena un successo limitato e fu sostituito, al quarto mese di repliche, con un numero interpolato. – RON MAGLIOZZI

References to the cinema appeared in stage musicals as early as 1899 in the British success Florodora, and occurred throughout the silent film period. When The Beauty Spot opened on Broadway on 10 April 1909, “The Cinematograph” was the first number in the second act for the show’s comic lead Jefferson de Angelis (1859-1933), performing as “General Samovar, of the Russian legation at Paris”.

The varying speed and rhythm of movement on screen pointed composers of popular music toward dance, as it did filmmakers toward montage. The song “The Cinematograph” describes a kind of dance, and on stage it would have ended with some eccentric footwork. Its theme of uncontrollable syncopation, recalling comedies and trick films of the period, looks forward to the moving-picture waltzes, rags, fox trots, and novelty dance steps – such as “The Vitagraph Girl” waltz song, 1910; “Movie Rag” novelty two-step, 1913; “Tom Mix Fox-Trot,” 1919; and “The Keystone Glide,” 1915 – that would be marketed in the decade that followed. “The Cinematograph” met with limited success on stage, and was replaced during the show’s four-month run with an interpolated number. – RON MAGLIOZZI

“Come Out of the Kitchen Mary Ann”

VersilLyrics, mus: James Kendis & Charles Bayha; *editore/ publisher:* Kendis Music Pub. Co., Inc., New York; *copyright:* 3 November 1916.

Tra i temi più popolari delle prime canzoni sul cinema c’era l’effetto della frequentazione del grande schermo sulla vita di casa e sulla famiglia. “She’s Back Among the Pots and Pans” (1917), “Moving Picture Mary” (1914), “Father Was Right” (1918), “Since Mother Goes to

Movie Shows” (1916) e simili si sentivano in scena e circolavano ampiamente sotto forma di spartiti ed incisioni.

“Come Out of the Kitchen Mary Ann” fu composta secondo la tradizione dei numeri a carattere etnico, che satirizzavano l’influenza della cultura popolare sulla classe lavoratrice e sugli immigranti. Il soggetto irlandese della composizione fu accentuato nelle incisioni dell’epoca con l’aggiunta di tocchi di giga e cadenze dialettali. Nel 1916 gli editori erano ancora più inclini a sfruttare il divismo più che i singoli film, e il richiamo di una canzone stava soprattutto nel lasciar cadere i nomi giusti. Nomi dal suono esotico come Valeska Suratt (e Theda Bara in molte altre canzoni) divennero, nel linguaggio della musica popolare, obiettivi adatti alla commedia.

Per sottolineare il richiamo della canzone presso il pubblico femminile, un elegante ritratto di Douglas Fairbanks appariva sulla copertina dell’edizione più vista. Noi vi proponiamo una versione delle parole cantate da M.J. O’Connell nell’incisione Victor numero 18221, uscita il 2 gennaio 1917. – RON MAGLIOZZI

Among the most popular themes of early cinema songs was the effect of movie-going on home life and family. “She’s Back Among the Pots and Pans” (1917), “Moving Picture Mary” (1914), “Father Was Right” (1918), “Since Mother Goes to Movie Shows” (1916), and the like were heard on stage and circulated widely as sheet music and recordings.

“Come Out of the Kitchen Mary Ann” was written in the Tin Pan Alley tradition of ethnic character numbers, satirizing the influence of popular culture on working-class and immigrant audiences. The Irish subject of the composition was emphasized in period recordings of the song, which added hints of a jig and a brogue to the performance. In 1916, publishers were still more inclined to exploit moving picture stardom rather than individual films, and name-dropping was at the heart of the song’s appeal. Exotic-sounding names like Valeska Suratt (and Theda Bara in a number of other songs) made them convenient targets for comedy within the pop music vernacular.

To enhance the song’s appeal to female consumers, a stylish portrait of Douglas Fairbanks appeared on the cover of the most-often-seen edition. Our performance presents a version of the lyrics sung by M.J. O’Connell on Victor recording no. 18221, issued 2 January 1917. – RON MAGLIOZZI

“His Cute Moving Picture Machine”

VersilLyrics: Alfred Bryan; *mus:* Albert Gumble; *editore/publisher:* Jerome H. Remick & Co., New York; *copyright:* 29 August 1916.

“His Cute Moving Picture Machine” potrebbe essere la prima canzone in onore di quello che oggi sarebbe chiamato “cinema di exploitation”. Il suo messaggio viene annunciato da una copertina che mostra il sorriso complice di un cineoperatore mentre, da dietro un albero, dirige la macchina da presa sugli amanti ignari. Il voyeurismo intrinseco del cinema, a cui comunemente si alludeva nelle prime forme di merchandising cinematografico, e specie nella musica

popolare, nella canzone è reso esplicito. La gioiosa sincopatura della musica serve ad oscurare le connotazioni negative del divorzio, del ricatto e della pornografia suggerite dal testo. Il punto di vista allegramente maschile viene dal mondo del burlesque ed anticipa i musical di Busby Berkeley degli anni '30 e le tecniche di spionaggio di là da venire. – RON MAGLIOZZI

“His Cute Moving Picture Machine” may be the first song in praise of what would today be described as “exploitation cinema.” Its message is announced by sheet music cover art showing a camera operator’s conspiratorial smile as he points his machine from behind a tree at unsuspecting lovers. The inherent voyeurism of the cinema, commonly alluded to in early forms of movie merchandising, and especially in popular music, is made explicit in the song. The joyful syncopation of the music acts to obscure the negative connotations of divorce, blackmail, and pornography suggested by its lyrics. The song’s gleefully masculine point of view derives from the burlesque stage, and looks forward to Busby Berkeley musicals of the 1930s and to technologies of surveillance yet to come. – RON MAGLIOZZI

“The Moving Picture Hero (Of My Heart)”

Versi/Lyrics: Roger Lewis; *mus:* Ernie Erdman; *editore/publisher:* Forster Music Publisher, Chicago; *copyright:* 11 April 1916.

“The Moving Picture Hero (Of My Heart)” fu presentata come “la canzone ufficiale della convention” al VI congresso nazionale degli esercenti tenutosi a Chicago dal 12 al 18 luglio 1916. In quell’occasione funse allo scopo di promuovere i divi della Essanay di Chicago ed anche gli investimenti dello studio in film di maggior durata. Come già “Come Out of the Kitchen Mary Ann,” la canzone è un elenco di celebrità, con due versi che raffigurano un’altra eroina della classe operaia la cui vita viene influenzata dai film. Mamie Riley è un personaggio più padrone di sé rispetto a Mary Ann, e come tale costituisce un modello più lusinghiero per le ascoltatrici. È una donna in carriera, in via di formazione ed alla ricerca del successo, determinata a mettere la sua esperienza di cinema a miglior frutto.

RON MAGLIOZZI

“The Moving Picture Hero (Of My Heart)” was presented as “the official movie convention song,” to exhibitors meeting in Chicago for the Sixth National Motion Picture Convention, 12-18 July 1916. On that occasion it served the timely purpose of promoting the Chicago-based Essanay film company’s roster of male stars, as well as the studio’s investment in longer films. Like “Come Out of the Kitchen Mary Ann,” it is a celebrity-list song, with two verses that depict another working-class heroine under the life-changing influence of moving pictures. Mamie Riley is a more self-possessed character than Mary Ann, and as such a more flattering role model for female listeners. She is a career woman, in-the-making and on-the-make, determined to put her experience of the movies to better use.

RON MAGLIOZZI

“Poor Pauline”

Versi/Lyrics: Charles McCarron; *mus:* Raymond Walker; *editore/publisher:* Broadway Music Corporation, New York; *copyright:* 29 July 1914.

Dovendo scegliere, le case cinematografiche preferivano le canzoni che presentavano le loro star femminili, comprese le eroine dei serial, come figure misteriose e oggetto di desiderio. Quest’immagine domina le canzoni ispirate ai serial cinematografici come “Zudora” (Thanouser, 1914-15), “Lucille Love, the Girl of Mystery” (Gold Seal, 1914), “Runaway June” (Reliance, 1915), “Elaine, My Moving Picture Queen” (Wharton, 1915) e “Romantic Ruth” (Pathé, 1919-20). Un’eccezione di rilievo fu “Poor Pauline,” scritta in risposta al serial *The Perils of Pauline* (1914), una delle prime e più popolari canzoni del genere. Descrivendo le vicissitudini di Pauline, fa la parodia del genere, presentando la romantica protagonista come un semplice oggetto della manipolazione del cineasta. È significativo che la copertina dello spartito servisse a mascherare le vere intenzioni della canzone, mostrando la silhouette della star Pearl White tra sensuali e misteriose ombre d’arancio e di verde.

Tra il 1914 ed il 1919 vennero pubblicati più di 70 pezzi di musica popolare dedicati ai serial ed ai lungometraggi. Si tratta di una cifra rivelatrice, se paragonata ai primi 20 anni di attività, oltre che un’indicazione del fatto che sia l’industria musicale che quella cinematografica stavano imparando il valore della musica popolare come strumento per promuovere e commercializzare le ultime uscite. L’incisione di “Poor Pauline” cantata da Billy Murray, pubblicata dalla Victor Talking Machine Company nell’ottobre 1914, rimase in catalogo fino al 1919, un periodo significativamente lungo per una canzone d’attualità: il che sta a dimostrare il crescente impegno dell’industria musicale, oltre al fenomeno cinematografico. La nostra versione della canzone unisce le parole dell’edizione con la partitura a quelle cantate nell’incisione di Murray. – RON MAGLIOZZI

*Given a choice, the film studios’ preferred songs presented their female stars, even the female action figures populating their serials, as women of mystery and desire. This image dominates serial-inspired moving picture songs like “Zudora” (Thanouser, 1914-15), “Lucille Love, the Girl of Mystery” (Gold Seal, 1914), “Runaway June” (Reliance, 1915), “Elaine, My Moving Picture Queen” (Wharton, 1915), and “Romantic Ruth” (Pathé, 1919-20). A notable exception was “Poor Pauline,” written in response to the serial *The Perils of Pauline* (1914), and one of the earliest and most popular songs of the genre. Describing the unglamorous abuse heaped on Pauline, it parodies the genre by presenting the romantic lead as a mere object of the filmmaker’s manipulation. Significantly, its sheet music cover served to mask the song’s true intentions by showing the star Pearl White silhouetted sensually in mysterious shades of orange and green.*

Between 1914 and 1919 over 70 pieces of popular music dedicated to serials and feature films were published. This is a telling statistic, when compared to the first 20 years of the business, and an indication that both the music and the film industry were learning the value of popular music as

a tool for promoting and merchandising their latest releases. The recording of “Poor Pauline” sung by Billy Murray, issued by the Victor Talking Machine Company in October 1914, remained in their catalogue until 1919. This was a significantly long run for a topical song, and demonstrates the increasing commitment of the recording industry as well to the phenomenon of moving pictures. Our version of the song combines the lyrics of the sheet music edition with those sung on the Murray recording. – RON MAGLIOZZI

“That’s A Real Moving Picture From Life”

Versi/Lyrics: Andrew B. Sterling & Harry Von Tilzer; mus: Harry Von Tilzer; editore/publisher: Harry Von Tilzer Music Pub. Co., New York; copyright: 25 March 1914.

Molto di quanto si potrebbe dire su come le canzoni reagivano al cinema vale anche per come esse si occupavano di altre forme di svago. A tempo di marcia o di valzer, come canzonetta comica o come ballata, il cinema, quanto l’andare in bici o il passare una serata a Coney Island, era oggetto di esaltazione e scetticismo. Benché i testi delle canzoni sentimentali e i melodrammi cinematografici raccontassero le stesse storie, e nonostante la rinnovata popolarità del genere musicale dopo il successo di “After the Ball” (1892), i compositori di canzoni applicarono molto di rado la moralistica narrazione “strappalacrime” ai film.

“That’s a Real Moving Picture from Life,” uscita nel 1914, appare sorprendentemente tardi nel ciclo vitale di questo genere di canzoni. Von Tilzer, il compositore dell’archetipica “A Bird in a Gilded Cage” (1900), parve trovare irresistibile la metafora dell’“immagine in movimento”. Un modo per spiegare l’efficacia del numero sta nel riconoscere la sua sottile nostalgia per il trapasso delle immagini della lanterna magica, il mezzo così strettamente associato alla narrazione di storie negli spettacoli teatrali tra il 1890 ed il 1910. Il ritornello presenta una serie di immagini in stile lanterna magica, artificiali ed arcaiche nella loro immobilità, fino all’ultimo verso, quando vengono annunciate le immagini in movimento, confermando così l’aggiornatissima verità del messaggio della canzone. L’artistica copertina dello spartito raffigura un angelico operatore cinematografico, vestito di bianco e con tanto di ali, che proietta la tragica storia della canzone. – RON MAGLIOZZI

Much of what might be said about popular music’s response to moving pictures applies as well to how it treated other forms of leisure-time activity and recreation. Set to the music of a march, waltz, comic novelty song, or ballad, the cinema, like bicycling or an evening at Coney Island, was subject to similar degrees of celebration and skepticism. Although sentimental song narratives and motion picture melodramas told the same kinds of stories, and despite the resurgent popularity of the musical genre following the success of “After the Ball” in 1892, Tin Pan Alley writers very rarely applied the moralistic storytelling form of the “tear-jerker” to moving pictures.

“That’s a Real Moving Picture from Life,” issued in 1914, appears surprisingly late in the life cycle of the song genre. Von Tilzer, composer of the archetypal “A Bird in a Gilded Cage” (1900), apparently found the “moving picture” metaphor too good to resist. One way to explain the effectiveness of the number is to recognize the subtle nostalgia it expresses for the passing of magic lantern slides, the medium so closely associated with storytelling in theatrical venues between 1890 and 1910. The chorus presents a series of slide-like images, artificial and antique in their stillness until the last line when moving pictures are declared, verifying the up-to-the-minute truth of the song’s message. Its sheet music cover art pictures an angelic, white-robed and winged, camera operator projecting the song’s tragic narrative. – RON MAGLIOZZI

“The Vitagraph Girl”

Versi/Lyrics: J.A. Leggett; mus: Henry Frantzen; editore/publisher: F.B. Haviland Pub. Co., Inc., New York; copyright: 29 March 1910.

“The Vitagraph Girl” è il meglio documentato tra i primi esempi dell’uso, da parte di uno studio cinematografico americano, della musica popolare e delle diapositive legate alle canzoni come mezzo per promuovere prodotti ed artisti. A p. 644 del *Moving Picture World*, 23 aprile 1910, si legge:

“Una gran novità ha accolto il pubblico della sala cinematografica di Saratoga Park, Brooklyn, domenica scorsa. Il direttore, Robertson, ha infatti dato un ricevimento in onore della signorina Florence Turner, nota come ‘la ragazza Vitagraph’, e c’è stata una speciale presentazione dei suoi film. La sala era al limite della capienza. Quando sullo schermo è apparso l’annuncio della canzone ‘The Vitagraph Girl’ l’applauso è stato assordante ma, non appena Eddy Warden ha iniziato ad enumerarne, cantando, le attrattive, illustrate dalle diapositive, il pubblico ha atteso, con ammirazione e pazienza, il ritornello, cui hanno partecipato tutti di buon grado, chiedendo il bis per poterlo cantare di nuovo. La signorina Turner, presentata da un rappresentante della Vitagraph, dopo che l’applauso si è calmato ha risposto con un discorsetto molto semplice e carino, accolto da un’approvazione immediata. I suoi ammiratori non sono stati soddisfatti finché non ha preso atto del loro apprezzamento accettando uno splendido mazzo di fiori.”

Nonostante le apparizioni in pubblico della Turner, la sua celebrità, legata alla canzone, fu gestita con cautela. Le diapositive, a cura della prestigiosa ditta newyorkese Scott & Van Altona, piuttosto che mettere in evidenza il fascino della Turner, proponevano per la gran parte immagini dei suoi recenti film Vitagraph, ed anche lo spartito era poco impegnativo, visto che presentava in copertina una “bellezza” generica, anziché una foto dell’attrice. Un precedente lavoro del compositore Henry Frantzen, “Meet Me Down at Luna Lena,” era stato adattato come film da Lubin nel 1905. Il suo modesto valzer per “The Vitagraph Girl” è superiore al pur abile testo. – RON MAGLIOZZI

"The Vitagraph Girl" is the best-documented early example of an American film studio using popular music and song slides as a means of promoting its product and performers. Per *Moving Picture World*, 23 April 1910, page 644:

"A very novel treat was afforded the attendances at Saratoga Park, Brooklyn, moving picture parlor last Saturday evening. A reception was tendered Miss Florence Turner, known as 'The Vitagraph Girl,' by Manager Robertson and a special exhibition of Vitagraph pictures was given. The theater was crowded to its fullest capacity. When the title page of 'The Vitagraph Girl' song was thrown on the screen, the applause was deafening, but just as soon as Eddy Warden began to sing her charms as the song slides displayed them, the audience was admiringly and patiently waiting for the chorus in which they all joined with a right good will and they demanded an encore so they could sing it again. Miss Turner was introduced by a Vitagraph representative. After the applause subsided, she responded in a very naïve and fetching little speech. The approval was instantaneous. Her admirers were not satisfied until she acknowledged their appreciation by accepting a magnificent bouquet of flowers."

Despite Turner's public appearances, caution was practiced in the handling of her celebrity connection to the song. The slides by pre-eminent New York City slide producers Scott & Van Alton, rather than highlighting Turner's charms, consisted largely of stills from recent Vitagraph films, and the sheet music was equally non-committal, featuring generic "pretty girl" cover art instead of a photographic image of the actress. An earlier work by Tin Pan Alley composer Henry Frantzen, "Meet Me Down at Luna Lena," had been adapted as a moving picture by Lubin in 1905. His modest waltz music for "The Vitagraph Girl" is superior to its workmanlike lyrics. – RON MAGLIOZZI

THE GRIFFITH PROJECT

Griffith e la canzone del baseball / D.W. Griffith's *Baseball Song* "America's National Game"

Versi/Lyrics: Percy Kingsley; mus: H.O. Wheeler; editore/publisher: J.R. Bell, Kansas City, Missouri; copyright: 1889; canzone dedicata a/dedicated to Mr. Pete Baker.

Griffith, vago sui suoi primi contatti con il mondo teatrale di Louisville, afferma nella sua autobiografia incompiuta di esser stato ispirato a darsi al teatro "quando assisté per la volta a una performance teatrale: Pete Baker che cantava 'America's National Game' ". La data dell'evento non è precisata, ma Baker apparve a Louisville in tre occasioni in cui Griffith avrebbe potuto essere tra il pubblico: una volta all'Harris' Theater nel gennaio del 1894, quando Baker si esibì nella sua rivista musicale, *Chris and Lena*, due volte al Macauley's Theatre, nel settembre dello stesso anno, come membro della troupe Al G. Fields' Minstrels, e nel settembre del 1896, quando Baker si era unito ai Primrose and West's Minstrels. Griffith avrebbe avuto all'epoca 19 o 21 anni.

Pete Baker era un "minstrel", un macchiettista travestito da nero specializzato in materiale comico "olandese" (cioè, in dialetto tedesco). Nei "minstrel shows" era sempre truccato da negro, come lo era sia in gran parte degli sketch e delle canzoni comiche di *Chris and Lena*. Il ricordo di Griffith pone problemi riguardo all'aspetto di Baker. La copertina illustrata della canzone "America's National Game", scritta e dedicata a Pete Baker nel 1889, raffigurava il cantante in tenuta da baseball:

lo rappresento il gioco nazionale d'America:

L'orgoglio di ogni dama, sono ben noto alla fama.

Tutti urlano appena compaio,

E avanzo a grandi passi verso la base

Ammirato da tutti, grandi e piccoli,

Sono l'orgoglio della gente ...

Nel 1889, l'anno dell'uscita della canzone, la presenza di un giocatore di baseball afro-americano era irrilevante. Solo cinque anni più tardi, nel 1894, gli afro-americani sarebbero stati completamente esclusi dalle massime divisioni per soli bianchi. Baker, apparendo, truccato da negro nei panni di un giocatore che sosteneva di essere "rappresentativo" dello sport oltre che oggetto di adulazione femminile, avrebbe potuto sembrare una figura ironica oppure un'anomalia, ma non era nessuna delle due cose. Griffith frequentava spesso i "minstrel shows" che si tenevano per un paio di serate al Macauley's e probabilmente ignorò il trucco di Baker. La faccia nera, una novità degli anni '30 dell'Ottocento, era diventata, dopo la Guerra Civile, poco più di una familiare convenzione teatrale. Il ricorso al dialetto "negro" era la spia abituale che i "minstrels" stavano impersonando personaggi afro-americani secondo gli stilemi della commedia bassa. I "minstrels" truccati da negri che non cantavano in dialetto potevano pertanto inneggiare alle loro innamorate bianche senza trasgredire i tabù razziali americani. Gli stessi "minstrels" potevano cantare in dialetto tedesco o irlandese, ridicolizzando così altri gruppi di immigranti. Le parole di "America's National Game" non sono in dialetto, così quando Baker la eseguiva non la eseguiva in quanto personaggio di colore. La mancanza di dialetto lo rendeva bianco, ed egli poteva cantare passando per lo sportivo tipicamente americano presentato nel testo.

Nondimeno, il fatto che la prima esperienza in assoluto di teatro professionale americano fatta da Griffith fosse un "minstrel show" in un teatro del Sud in cui molti degli attori erano truccati da negri necessariamente suggerisce ulteriori domande su come egli percepisse la "negritudine" teatrale e quanto ciò fosse per lui una pratica normale. Quanto, alla luce dei suoi successivi 11 film sulla Guerra Civile ed il periodo della Ricostruzione, le tradizioni teatrali sugli stereotipi razziali, hanno guidato la mano di Griffith? Una risposta parziale si trova sia nei dialoghi scritta da Thomas Dixon per *The Clansman* sia nelle didascalie di Griffith per *The Birth of a Nation*. In entrambi, il dialetto "nero" è collegato a personaggi di estrazione bassa, sia afro-americani da poco affrancati (per esempio Gus), sia vecchi servitori che si aggrappano al loro servilismo

prebellico, mentre il malvagio mulatto vice-governatore Silas Lynch parla con la stessa voce priva d'accento e lo stesso vocabolario espressivo dei personaggi bianchi di Dixon e di Griffith. Così il dialetto è, in una certa misura, una funzione ed un significante di classe e, in misura maggiore, un'eredità del melodramma teatrale in lingua inglese, in cui i personaggi delle classi inferiori parlano in dialetto e quelli al centro del dramma parlano un inglese privo di accenti. – DAVID MAYER

Griffith, evasive about his early encounters with Louisville theatrical entertainments, claims in his unfinished autobiography that he was inspired to become a dramatist "...on seeing my first theatrical performance; it was Pete Baker who sang 'America's National Game'". The date for this event is not specified, but Baker appeared in Louisville on three occasions when Griffith may have been in the audience: once at Harris' Theater in January 1894, when Baker starred in his own musical revue, Chris and Lena, and twice at Macauley's Theatre, in September 1894 as a member of Al G. Fields' Minstrel troupe, and in September 1896 when Baker had joined Primrose and West's Minstrels. Griffith would then have been 19 or 21 years old.

Pete Baker was a "burnt-cork" minstrel who, "blacked-up", specialized in "Dutch" (i.e., German-dialect) comic material. In minstrel shows Baker was continually in blackface makeup, and he was predominantly in blackface in Chris and Lena singing comic songs and acting in comedy sketches. Griffith's memory of Baker raises questions based on Baker's appearance. The illustrated sheet-music cover of "America's National Game", written and dedicated to Pete Baker in 1889, depicted the singer in baseball togs:

*I am a representative of America's National Game;
The pride of all the ladies, I am well known to fame.
They all do shout as I turn out,
And to the plate I stride
Admired by all, both great and small,
I am the people's pride ...*

In 1889, the year of the song's debut, an African-American ballplayer was unremarkable. By 1894, only five years later, African-Americans had been

entirely excluded from the White-only Major Leagues. Baker, appearing as a blacked-up ballplayer who claimed to be "representative" of the sport and the object of female adulation, might have seemed either an ironic figure or an anomaly, but he was neither. Griffith, who had frequent access to minstrel shows arriving for two-night engagements at Macauley's, is likely to have ignored Baker's blackface makeup. Blackface, originally a novelty of the 1830s, became, after the Civil War, little more than a familiar stage convention. Stage-Negro dialect was the usual indicator that minstrels were depicting low-comedy African-Americans. Burnt-cork minstrels who sang without dialect might therefore sing of their white sweethearts without transgressing American racial taboos. Similarly, blacked-up minstrels could sing in German or Irish dialect, and thus satirize other immigrant groups. The lyrics of "America's National Game" are not in dialect, so when Baker sang it he was not performing the song in black persona. The lack of dialect bleached him white, and he could sing as the all-American sportsman the lyrics claimed him to be.

Nevertheless, the fact that Griffith's first-ever experience of American professional theatre should be a minstrel show in a Southern theatre in which many of the participants were blacked-up necessarily invites further questions about how he perceived theatrical blackness and the degree to which he found it normal practice. How, in the light of Griffith's subsequent 11 films on the subject of the Civil War and the Reconstruction period, did stage traditions regarding racial stereotypes guide Griffith's hand? A partial answer is to be found both in Thomas Dixon's dialogue for The Clansman and in Griffith's intertitles in The Birth of a Nation. In both dramas, stage-Negro dialect is attached to characters of low station, both to newly-enfranchised African-Americans (e.g., Gus) and to old retainers who cling to their antebellum subservience, whereas the villainous Mulatto Lieutenant-Governor Silas Lynch speaks with the same unaccented voice and expressive vocabulary as Dixon's and Griffith's White characters. Thus dialect is, to some degree, a function and signifier of class, and, to a further degree, a legacy from English-language stage melodrama, in which characters of the lower orders speak dialect and those at the drama's centre speak unaccented English. – DAVID MAYER



Louise Brooks.
Foto di / *Photo by* E.R. Richee, 1928.
(The Kobal Collection)

Eventi speciali / *Special Presentations*

LOUISE BROOKS 100

È difficile credere che stiamo celebrando il centenario di Louise Brooks. Quando l'incontrai per la prima volta, nella sua casa di Rochester, New York, era vicina ai sessant'anni, vecchia abbastanza per uno sulla ventina, ma più esuberante di quanto mai potessi sperare. Quel giorno era di uno spasso incredibile. Insultava allegramente tutti quanti – me compreso – con una voce che sembrava trasformare le parole in musica. (Sarebbe stata meravigliosa nei film parlati!) Stava cercando articoli sui registi con cui aveva lavorato ed era contenta di avere una nuova fonte di informazioni e idee. Ma la mattina dopo! Sul tavolo della cucina c'era una bottiglia, simbolo muto della causa del suo malumore. Ed ora gli insulti facevano effetto. Avevo conosciuto molte attrici dell'era del muto, ma mai avevo assistito a una trasformazione così melodrammatica. (Mentalmente, cominciai a togliere la 'i' dal suo nome! [Louise antipatica, spregevole.]) Eppure sotto questa nuova maschera così amara, potevo ancora percepire la vera Louise. Mi preparò una colazione deliziosa, mi riempì di notizie straordinarie e alla fine mi mandò alla George Eastman House a vedere i film di cui avevamo parlato.

Questo fu l'inizio di una lunga amicizia, coltivata soprattutto per via epistolare. Con le sue lettere succedeva la stessa cosa: arrivavano quelle dell'amabile Louise e poi una busta scarabocchiata che sembrava contenere una richiesta di riscatto. Scioccato dal suo linguaggio, mi trattenevo dal risponderle. Una sua missiva del 1967 attaccava così: "Grazie al cielo, sei ritornato al tuo vecchio entusiasmo. Pensavo ti fossi stufato di me. Per me sarebbe una novità. Scorrendo la mia rubrica telefonica l'altra sera, ho scoperto di aver eliminato, dal 1963, 18 persone: considerando il ristretto numero dei miei 'amici', è un assassino di massa."

Ma i fan della sua icona cinematografica si contano a milioni. Anche le ragazze che non hanno mai sentito parlare di Louise Brooks portano i capelli come lei, in un inconsapevole omaggio. È una delle poche attrici il cui erotismo è rimasto intatto nei decenni. Nel film muto *Prix de beauté* mi sembra che sia leggermente impacciata, che Genina non la diriga con la forza di Pabst. "Durante le riprese, Genina parlava solo francese," mi raccontò, "e maledettamente poco anche di quello." Eppure, per gran parte del film lei riesce a rendere potentemente la sua infelicità, in mezzo alla profusione di meravigliosi dettagli domestici. Il film riesce meglio nella versione muta che in quella sonora ed è tanto più sorprendente proprio per questo. La scena finale è efficace quasi come nel sonoro grazie alla pura maestria cinematografica. Questo film con Louise Brooks può non avere la perfezione dei Pabst, ma è una riscoperta. E la copia di Bologna è superba. Cosa potrebbe esserci di più elettrizzante? – KEVIN BROWNLOW

It is hard to believe we are celebrating Brooks's centenary. When I first met her, at her home in Rochester, New York, she was in her late 50s, old enough to someone in his 20s, but far more exuberant than I could have hoped. She was fantastically entertaining that first day. She merrily insulted everyone – including me – in a voice that seemed to transform words into music. (How wonderful she would have been in talkies!) She was researching articles on directors she had worked with, and welcomed a new source for information and ideas. But oh, the next morning! A bottle stood on the kitchen table, mute symbol of the cause of her bad temper. And now the insults had impact. I had met many actresses of the silent era, but I had never encountered so melodramatic a transformation. (Mentally, I began to drop the "i" from her first name!) And yet beneath this bitter new persona, I could still sense the real Louise. She cooked a delicious breakfast, she kept me supplied with astonishing information, and finally sent me over to Eastman House to see the films we had been talking about.

This was the beginning of a long friendship, mainly conducted through correspondence. Her letters followed the same pattern – several from that lovable Louise and then a scrawled envelope which looked as if it contained a ransom note. Shocked by her language, I would be deterred from replying. One of her 1967 letters began: "Thank goodness you are back in your old enthusiastic form. I thought you were sick of me. That would be a switch for me. Going through my phone book the other night I found that I had killed off 18 people since 1963. And considering the small number of my 'friends' that is mass murder."

*The fans of her screen image, however, can be numbered in millions. Even girls who have never heard of Louise Brooks wear her hairstyle in unconscious tribute. She is one of the few actresses whose eroticism is undimmed by the decades. I can sense in the silent *Prix de beauté* that she is slightly self-conscious, that she is not being as strongly directed by Genina as she was by Pabst. "Genina spoke only French during the shooting," she said, "and damned little of that." Yet for most of the picture she strongly conveys her misery, amid a wealth of marvellous domestic detail. The film is more successful as a silent than as a talkie, and is all the more surprising because of that. The final scene is almost as effective as the talkie through sheer cinematic bravura. It may not have the perfection of the Pabst pictures, but here you are seeing a newly-discovered Louise Brooks picture. And the Bologna print is superb. What could be more exciting? – KEVIN BROWNLOW*

PRIX DE BEAUTÉ (Miss Europa / Miss Europe) (Sofar, FR 1930)

Regia/dir: Augusto Genina; *sogg./story:* Augusto Genina, René Clair, Bernard Zimmer, Alessandro De Stefani; *scen:* René Clair, G.W. Pabst; *f./ph:* Rudolf Maté, Louis Née; *mo./ed:* Edmond T. Gréville; *scg./des:* Robert Gys; *cost:* Jean Patou; *cast:* Louise Brooks (Lucienne Garnier), Georges Charlia (André), Jean Bradin (principe/Prince Adolphe de Grabovsky), Augusto Bandini (Antonin), André Nicolle (segretario di redazione/sub-editor), Yves Glad (il maragià/Maharajah), Gaston Jacquet (duca/Duke de la Tour Chalgrin), Alex Bernard (fotografo /photographer), Marc Zilbousky (manager), Raymond Sonny, Fanny Clair; 35mm, 2900 m., 108' (23 fps), Cineteca del Comune di Bologna. Versione restaurata da/Restored by Cineteca del Comune di Bologna, Cinémathèque Française, Fondazione Cineteca Italiana, Milano, 1998. Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Nonostante si sia affermato da tempo come uno dei tre film più importanti con Louise Brooks e nonostante alcune scrupolose indagini dedicategli recentemente (in particolare da Davide Pozzi), non si può dire che *Prix de beauté* abbia svelato appieno i suoi misteri. C'è da augurarsi che la proiezione delle Giornate contribuisca in questa direzione, e che il fatto che qui del film venga presentata la ritrovata versione muta non venga letto né come un automatismo da rassegna specializzata sul muto né come un'affermazione di indiscutibile superiorità, se non addirittura di esclusiva autenticità, di questa versione.

Ci sembra infatti che il rischio di questa nuova doxa rischi di aggiungersi a un'altra che da lungo tempo perseguita il film, così sintetizzabile: un capolavoro grazie allo splendore della Brooks e al ruolo progettuale di Pabst e Clair ma nonostante il subentrarvi di Genina. Questo pregiudizio è rinvenibile già negli entusiasmi per il film di Ado Kyrou che contemporaneamente vede in Genina un nemico dell'amour fou (e *Cielo sulla palude*, con il suo presunto cattolico rifiuto dell'atto sessuale, è la maggior prova a carico). Anche alcuni interventi successivi ritengono il film riuscito nonostante il ruolo di Genina, fino a immaginare quanto sarebbe stato più riuscito ancora nelle mani di Clair. Gli aneddoti di set (raccontati anche da Gréville) sui difficili rapporti tra regista e attrice sembrano avvalorare questa ipotesi: tra i due non era scattata la passione che mosse i precedenti pigmalioni della Brooks. Indubbiamente Genina lascia sdoppiato il fascino dell'immagine Brooks rispetto alla quotidiana fisicità della sua presenza di donna: ma, a pensarci bene, non è proprio questo lo spirito più profondo del film, che porta al sublime finale della morte del personaggio accanto all'eternizzarsi della sua immagine?

Si tratta della sequenza in cui nella versione muta irrompe la presenza della voce: sequenza che rivela l'esemplare, unica appartenenza di questo film sia ai territori del muto che del sonoro, in un modo molto più specifico di tanti film realizzati a cavallo delle due epoche e pensati in doppia versione. Le parole con cui Genina aderì con convinzione alla nascita del sonoro (in sintesi: dopo aver sentito la voce umana

sullo schermo la sua assenza non potrà non essere traumatica) sono la chiave poetica più giusta per leggere il film. Non ci stancheremo di affermare (vedi la nostra monografia con Vittorio Martinelli in occasione della retrospettiva Genina a Pordenone e Torino, 1989) che Genina è un autore la cui opera è leggibile dalla sua conclusione (i grandi film finali, o persino alcuni progetti non realizzati, il che naturalmente non significa che delle perle non si trovino in tutte le fasi, sin dalle prime opere). Ciò a differenza dal cinema del cugino Mario Camerini, la cui bellezza è già tutta negli esordi (come rivela *Kif tebbi* e come confermerebbe probabilmente l'emozione di poter ritrovare il suo primo film *Jolly*, prodotto da Genina).

Genina è un autore alle cui origini vi è un'immagine fortissima, che non appartiene al cinema ma alla realtà: la scena, vista nella sua infanzia, di una bambina improvvisamente raggiunta e distrutta da una fiammata, scena che segna il suo cinema ossessionato dalle catastrofi e che sempre più diventa una sfida oltre la morte, dalla sequenza della fucilazione (vera cosmogonia rovesciata) e a quella dell'esplosione della fortezza nell'*Assedio dell'Alcazar* al confronto col negativo (la sterilità della palude, l'amore come violenza) di *Cielo sulla palude* alla rievocazione del trauma infantile in *Maddalena* e a quel grande film-summa che è *Tre storie proibite*.

Quello di Genina è un cinema che vive le irruzioni della realtà, più precisamente esso ci appare una delle punte indispensabili del cinema che sente la forza della realtà e il gravare della morte su essa (solo Rossellini, Dreyer, Rossen, Minnelli sentono con la stessa forza il rapporto col reale). Tra le irruzioni della realtà è fondamentale nella sua opera quella del sonoro, o per la precisione della voce. *La voce umana* è anche il titolo di un'opera di Rossellini (ispirata a Cocteau), e appunto con Rossellini (e a tratti con Cottafavi) egli intreccia nel cinema italiano delle segrete corrispondenze, basate principalmente sulla fascinazione del femminile. Giusto quindi ammirare la ritrovata versione muta di *Prix de beauté*, la bellezza del suo fotogramma non amputato dello spazio della colonna sonora, e la linearità teorica di un corpo di film in cui irrompe alla fine la voce. Ma questa versione va ammirata non diversamente da quanto potremmo ammirare, se si ritrovasse, la versione con la colonna di lavorazione originale di *La dolce vita* di Fellini, ovvero come qualcosa di più esplicito (per Fellini nella babele delle lingue e dei suoni, per Genina nell'irruzione della voce in un universo muto), ma rispetto a cui gli interventi ulteriori del regista hanno complicato il fascino.

La natura spuria della versione sonora di *Prix de beauté*, o per meglio dire di una delle sue quattro versioni sonore, quella francese, che è l'unica conservatasi (e che è peraltro una delle due in cui la Brooks è doppiata), non ci allontana dalla bellezza del film, ma giunge a complicarla. "Una volta sentita la voce", per usare le parole del regista, cioè dopo aver pensato e realizzato quel finale, Genina sente il bisogno di unire tutte le immagini del film alla massima varietà di sonori possibili, dal realistico all'astratto in stile avanguardia, dal "vero" in presa diretta (anticipando Renoir e Vigo) al manipolato del doppiaggio. Perciò, a nostro avviso, nel corpo di quella versione

sonora si celano, come nelle più affascinanti opere di Genina, i segreti del rapporto tra presenza umana e immagine.

Il cinema di Genina, vi abbiamo accennato, tende a un oltre: a una passione oltre la morte, come nelle vicende vissute dalle protagoniste dei suoi ultimi film. Il paradiso da esse sognato non appartiene a nessuna confessione religiosa, ma solo alla fragile utopia dell'immagine cinematografica. Il momento in cui questo paradiso si è introdotto nell'immagine è il finale di *Prix de beauté*, quello dell'apparizione di una voce non meno sorprendente di quelle che sentiva Giovanna d'Arco. Perciò *Prix de beauté* ci appare davvero miracoloso: il fascino insuperabile della Brooks, scoperto da Pabst e qui immerso in una grande invenzione di Clair, trova proprio nella regia stupefatta di Genina la propria natura di capolavoro centrale della storia del cinema. – SERGIO GRMEK GERMANI

Augusto Genina (1892-1957) was the subject of a major retrospective at the 1989 Giornate, which definitively revealed him as a major figure of Italian cinema. He made his debut in 1913, and quickly came to the fore in those pioneering years as a director of exceptional originality and craftsmanship. For more than 40 years he remained a leading personality, remarkable for his sensitivity to popular taste and a readiness to satisfy it with films of intelligence and style. Finding Italian cinema of the later 1920s offered diminishing opportunities, he made himself one of the great cosmopolitans, mainly working in France, Germany, and Austria between 1927 and 1935.

*Prix de Beauté, filmed in Paris, had been developed by G.W. Pabst and René Clair for the Franco-German company SOFAR-Film (La Société des Films Artistiques); but SOFAR did not like Clair's ideas for sound, and he quit the project, to make *Sous les toits* de Paris. SOFAR, he said, "cut everything I wrote except the last scene". The idea and adaptation were nevertheless still credited to Pabst and Clair. Louise Brooks' biographer Barry Paris writes, "the script and the film were a kind of feminist cinéma vérité thirty-five years ahead of their time ... It was a working class tragedy."*

The relationship between Genina and Brooks was by no means as close as that with her original Svengali, Pabst. Neither spoke the other's language; and the 23-year-old Brooks, shot to sudden European stardom, was going through a period of bad behaviour: Genina recalled in his memoirs, "Her drunkenness began at four in the morning and finished towards evening ... They set her up in a big chair and made her up while she was sleeping. They woke her only to shoot the scene, after which she returned to drinking and put herself to sleep again." One suspects a degree of irritable exaggeration here. But for the alcohol, he wrote, "she would have been the ultimate actress". Under Genina's direction Brooks is just that: not only a divine presence, "heartbreakingly beautiful" (Jan Wahl), but an actress of supreme expressive skill: in James Card's words, "no other actress on either continent would've played it that way."

*Genina took advantage of the collaboration of the Polish-Hungarian cinematographer Rudolph Maté, who had just shot Dreyer's *La Passion de Jeanne d'Arc*. The visual textures of the film are outstanding, and Genina and Maté explore a "newsreel" style that looks forward to Italian neo-*

*realism. Brooks, with characteristic shrewdness, later wrote, "Poor Genina worked courageously in spite of the difficulties and the disdain he got for being Clair's replacement." The film in the outcome was not a success, coming as it did in the uneasy transition between silents and sound. Yet although the sound version was criticized for its bad post-synchronization, for the mainly silent version, in the transcendent final scene, Genina momentarily introduced sound effects and voice with what from all accounts was a touch of genius (unfortunately the sound-track for this sequence appears to be missing from surviving prints). Today we more readily see *Prix de Beauté* as one of the last great silents – and unquestionably Genina's. – DAVID ROBINSON (from information in Barry Paris, *Louise Brooks: A Biography*, Knopf, 1989 / University of Minnesota Press, 2000)*

*Even though it has long been regarded as one of Louise Brooks' three most important films, and despite some serious studies that have been devoted to it (notably that of Davide Pozzi), it cannot be said that *Prix de Beauté* has yet yielded up all its mysteries. The Giornate screening promises to contribute in this respect, and the fact that the film will be presented in the rediscovered silent version should not be interpreted either as automatic for a festival specializing in silent film nor as a statement of the indisputable superiority, if not even of the exclusive authenticity, of this version.*

*In fact there is a risk that this new common belief may be added to another which has long dogged the film, which can be synthesized thusly: that the film is a masterpiece thanks to the splendour of Brooks and the initial concept of Pabst and Clair, but despite the substitution of Genina as director. This prejudice is already evident in the enthusiasm for the film of Ado Kyrou, who at the same time sees in Genina an enemy of l'amour fou (his 1949 film *Cielo sulla palude*, with its presumed Catholic rejection of the sexual act, is the principal evidence for the prosecution). Other successive interventions regard the film as a success despite the role of Genina, to the point of imagining how different, or even better, it might have been in the hands of Clair. Stories from the set (recalled by Edmond T. Gréville) recounting the difficult relations between director and actress appear to support this hypothesis: there was no surge of the passion that inspired Brooks' previous *Pygmalions*. No doubt Genina distinguished between the fascination of the Brooks image and the daily physicality of her presence as a woman: but, in truth, is this not precisely the most profound spirit of the film, which culminates in the sublime finale of the death of her character, beside the onscreen eternalization of her image?*

This is the sequence in which in the silent version the voice breaks in, the sequence which reveals the exemplary, unique place of this film, poised historically between the territories of silence and sound, in a much more specific fashion than in many films made at the convergence of the two epochs and conceived in double versions. The words with which Genina committed himself, with conviction, in an article written in 1929, at the birth of sound – after having heard the human voice from the screen, its absence could not be other than traumatic – are the most appropriate poetic key for the reading of the film.

In the monograph I co-authored with Vittorio Martinelli, on the occasion of the Genina retrospective in Pordenone and Turin in 1989, I stated, and still

affirm, that Genina is an author whose work is readable from its conclusion (the great final films, or even some unrealized projects), which does not signify however that pearls are not to be found in all phases of his career. Genina's cinema is different from that of his cousin Mario Camerini, whose beauty is already intact in his debut (as revealed in *Kif tebbi* [1928], and as would probably be confirmed by his lost first film, *Jolly* [1923], produced by Genina).

Genina is an author at whose origins is a very powerful image, which does not belong to cinema, but to reality: the scene, witnessed in his childhood, of a child suddenly caught and destroyed in a blaze, a scene which marked his cinema, obsessed with catastrophes, and which ever increasingly became a challenge to death, from the sequence of the execution (a true overturned cosmogony) and that of the explosion of the fortress in *L'Assedio dell'Alcazar* (1940) to the confrontation of the negative (the sterility of the marshes, love as violence) of *Cielo sulla palude* (1949) to the re-evocation of the childhood trauma in *Maddalena* (1954), and to that great comprehensive film, *Tre storie proibite* (Three Forbidden Stories, 1952). Genina's cinema lives the irruptions of reality – or more precisely, what appears one of the indispensable points of his cinema, is that it feels the force of reality and the burden of death upon it (only Rossellini, Dreyer, Rossen, and Minnelli feel the relationship with reality with the same force). Among the irruptions of reality in his work, that of sound – or, to be precise, of the voice – is fundamental. La voce umana is also the title of a 1948 work by Rossellini (inspired by Cocteau). Like Rossellini (and with traits of Cottafavi), he weaves into Italian cinema secret correspondences, based principally on feminine fascination. It is just to admire the rediscovered silent version of *Prix de Beauté*, the beauty of its images not amputated by the space of the soundtrack, and the theoretical linearity of a corpus of film in which at the end the voice intrudes. But this version is not going to be admired differently from how much we may admire, if found, the version with the original working track of Fellini's *La dolce vita*, that is something more explicit (for Fellini in the babel of tongues and sounds, for Genina, in the irruption of the voice in a silent universe), but in respect of which the directors' subsequent interventions have complicated the fascination.

The spurious character of the sound version of *Prix de Beauté* – or, to be more precise, of one of its four sound versions, in this case the French, which is the only one that has survived, and which is moreover one of the two in which Louise Brooks is dubbed – does not detract from the beauty of the film, but rather connects and elaborates it. "Once I heard the voice" – to use the words of the director, which was after having conceived and directed his finale – Genina felt the need to unite all the images of the film with the broadest variety of possible sounds, from the realistic to the abstract in an avant-garde style, from direct, live sound (anticipating Renoir and Vigo) to the manipulation of dubbing. In the body of this sound version are concealed, as in the most fascinating works of Genina, the secrets of the relationship between the human presence and images.

The cinema of Genina tends to something further: to a passion beyond death, like that experienced by the protagonists of his last films. The paradise of which these protagonists dream does not belong to any religious confession, but only to the fragile utopia of the cinematographic image. The

moment in which this paradise introduces itself into the image and the finale of *Prix de Beauté* is that of the manifestation of a voice no less surprising than that which was heard by Joan of Arc. Because *Prix de Beauté* certainly appears miraculous: the insuperable fascination of Brooks, discovered by Pabst and here immersed in a great invention of Clair, finds precisely in the stupefying direction of Genina its own nature, that of a crucial masterpiece of the history of cinema. – SERGIO GRMEK GERMANI

LOUISE BROOKS: LOOKING FOR LULU (Timeline Films, US 1998)

Regia/dir., mo./ed: Hugh Munro Neely; *prod. esec./exec. prod.* (Turner Classic Movies): Hugh M. Hefner, Carl H. Lindahl; *prod:* Elaina B. Archer, Hugh Munro Neely; *scen:* Barry Paris; *f./ph:* John C. Lucker II; *mus:* Nigel Holton; *interv:* Louise Brooks, Margareth Brooks, Roseanne Brooks, David Diamond, Adolph Green, Bill Klein, Jane Sherman Lebac, Kaye MacRae, Francis Lederer, John Springer, Roddy McDowall, Dana Delany, Paolo Cherchi Usai; *narr:* Shirley MacLaine; DVD, 60', sonoro/sound, Timeline Films, Culver City, CA. *Produced in association with Turner Classic Movies.*

Versione inglese / English dialogue and narration.

"Questo ritratto di Lulu/Louise Brooks, sceneggiato dal suo massimo biografo, Barry Paris, riesamina la sua leggenda" (così Lorenzo Codelli nel catalogo delle Giornate 1998). Il documentario viene ora ripresentato in occasione del centenario dell'attrice. Combinando brillantemente citazioni dai film, dal primo *The Street of Forgotten Men* (1925), all'ultimo *Overland Stage Raiders* (1938), passando attraverso *It's the Old Army Game* (1926), *The Show Off* (1926), *Love 'Em and Leave 'Em* (1927), *Beggars of Life* (1928), *Die Büchse der Pandora* (1929), *Prix de beauté* (1930) e *The Canary Murder Case* (1929), con approfondite interviste a testimoni e a storici e con materiale iconografico di grande suggestione, *Looking for Lulu* continua ad essere affascinante come il suo soggetto. Fra le assolute rarità, un'intervista con la Brooks settantenne filmata a Rochester nel 1976. Uscito in Inghilterra come extra del DVD *Pandora's Box* special edition. – LIVIO JACOB

"This portrait of Lulu/Louise Brooks, written by her definitive biographer, Barry Paris, re-examines the legend," wrote Lorenzo Codelli in the catalogue of the 1989 Giornate del Cinema Muto. The Giornate now revives the documentary to mark the centenary of the actress's birth. Brilliantly juxtaposing extracts from her films – from her debut in *The Street of Forgotten Men* (1925) to her last appearance, in *Overland Stage Raiders* (1938), taking in *It's the Old Army Game* (1926), *The Show Off* (1926), *Love 'Em and Leave 'Em* (1927), *Beggars of Life* (1928), *Die Büchse der Pandora* (1929), *Prix de Beauté* (1930), and *The Canary Murder Case* (1929) – along with in-depth interviews with witnesses and historians, and richly evocative iconographic materials, *Looking for Lulu* remains as fascinating as its subject. Among the most precious documents is an interview with Brooks at 70, filmed in Rochester in 1976. The film was issued in Britain as an extra on the DVD special edition of *Pandora's Box*. – LIVIO JACOB

SILLY SYMPHONIES E PRECURSORI / THE SILLY SYMPHONIES - AND THEIR GENESIS

“L’armonia della tecnica”: le Silly Symphonies di Walt Disney

Nel 1929 il cinema muto in America era praticamente finito. In meno di due anni la rivoluzione del sonoro aveva spazzato via l’industria cinematografica con tale incredibile forza che una forma d’arte ancora vitale si era quasi volatilizzata. Molti, dentro e fuori il mondo del cinema, ne piansero la perdita. È celebre il conciso commento fatto da Lillian Gish decenni dopo: “I film avrebbero dovuto sposare la musica, non le parole.” Ma se la nuova tecnologia aveva sepolto il lungometraggio muto, essa rese anche possibile la realizzazione di cortometraggi conformi all’ideale dell’attrice: una serie di disegni animati basati su fantasiose combinazioni di immagini e musica, serie che per molti critici del tempo rappresentò il massimo livello raggiunto dall’arte cinematografica nei primi anni Trenta.

Le Silly Symphonies di Walt Disney debuttarono nel giugno del 1929, sei mesi dopo che Topolino era diventato una superstar. Originariamente intese come una serie libera dalle limitazioni imposte dalla presenza di una personalità divistica, le Sinfonie diventarono presto una piattaforma per nuovi esperimenti e nuove forme narrative. Disney e collaboratori avevano improvvisato un sistema che permetteva loro di sincronizzare suono e disegni con precisione assoluta. E i risultati furono sbalorditivi. Il tono viene definito fin dal primo cartoon della serie, *The Skeleton Dance*: non uno statico “film parlato”, ma una macabra fantasia notturna vibrante di energia cinetica. Le Sinfonie successive proseguirono su questa linea, creando un affascinante mondo nuovo che si muoveva a tempo di musica. Uscirono per un decennio a intervalli regolari, sempre sviluppando nuove idee visive, musicali e tematiche e sempre allargando i confini dell’animazione – e del cinema stesso.

La XXV edizione delle Giornate rende omaggio alle Silly Symphonies sia riportandone alcune sullo schermo sia presentando il nostro libro, appena edito dalla Cineteca del Friuli, *Walt Disney’s Silly Symphonies: A Companion to the Classic Cartoon Series*. Si tratta della prima storia e guida esaustiva a questi notevoli film. Per il teatro Zancanaro ne abbiamo selezionati dieci allo scopo di illustrare il legame fra la serie e i classici del muto. È vero che nel corso degli anni Trenta, certe Sinfonie hanno via via incorporato dialoghi, canzoni e anche spettacolari numeri musicali. Ma Disney, come quasi tutti gli altri grandi cineasti di quel decennio, aveva imparato il mestiere ai tempi del muto. E come dimostra chiaramente il nostro omaggio, molti dei film più memorabili della serie – compreso quello uscito per ultimo, il remake del 1939 del *Brutto anatroccolo* – hanno creato indelebili momenti di cinema senza ricorrere al parlato. Nel mondo animato di Disney, i film hanno davvero sposato la musica, conservando l’estetica del cinema muto anche quando questo ormai non esisteva più. – J.B. KAUFMAN & RUSSELL MERRITT

“The Harmony of Technique”: Disney’s Silly Symphonies

By 1929, the American silent film was virtually finished. In less than 2 years, the sound revolution had swept the industry with such staggering speed that a still-vital art form had all but evaporated. Many observers, within and without the industry, mourned the loss. Famously, Lillian Gish commented succinctly, decades later: “The movies should have married music, not words.” But if the new technology buried the silent feature, it also made possible a line of shorts tailored to Gish’s ideal: a cartoon series that showed the imaginative possibilities of combining images with music, and that, for many critics of the time, came to represent the high watermark of film art in the early 1930s.

Walt Disney’s Silly Symphonies debuted in June 1929, half a year after Mickey Mouse had become a superstar. Originally meant as a series freed from the restrictions of a star personality, the Symphonies soon became a platform for experimentation and new forms of storytelling. Disney and his production team had improvised a system that allowed them to synchronize sound with their drawings with pinpoint accuracy, and the results were startling. The very first Silly Symphony, The Skeleton Dance, set the tone: this was no static “talking picture”, but a fright-night fantasy that vibrates with kinetic energy. Succeeding Symphonies continued the trend, creating an engaging new world that moved to a musical beat. For the next decade the Symphonies continued to appear at regular intervals, continually exploring new visual, musical and thematic ideas, continually expanding the boundaries of animation – and of film itself. This year’s edition of the Giornate celebrates the Silly Symphonies, both on the screen and with the publication of Walt Disney’s Silly Symphonies: A Companion to the Classic Cartoon Series, by Russell Merritt and J.B. Kaufman. Published by the Cineteca del Friuli, the book marks the first comprehensive history and reference guide to these remarkable films. Our sample of the Silly Symphonies at the Zancanaro is meant to illustrate the Symphonies’ link with the classic silents. To be sure, as the 1930s wore on, some of the Symphonies did embrace dialogue, songs, and even musical “production numbers”. But Disney, like almost all the other great filmmakers of the 1930s, had learned his craft during the silent era. As these selections make clear, many of the most memorable films in the series – up to and including the last Symphony release, the 1939 version of The Ugly Duckling – created indelible screen moments without recourse to the spoken word. In Disney’s animated world, the movies did marry music – preserving the aesthetic of silent films, long after the silents themselves had ended. – J.B. KAUFMAN & RUSSELL MERRITT

THE SKELETON DANCE (Walt Disney Productions, US 1929)
Prod., regia/dir: Walt Disney; *mus:* Carl Stalling; *anim:* Ub Iwerks, asst.
Les Clark, Wilfred Jackson; 35mm, 496 ft., 5'31" (24 fps),
sonoro/sound, Walt Disney Co.

Il famoso *pilot* diventato anche il prototipo delle "Silly Symphonies". Sulla scia delle spumeggianti performances degli scheletri in mezzo alle tombe, comici numeri di ballo e ambientazioni d'atmosfera divennero i tratti caratteristici della serie. E in effetti, nei primi due anni e mezzo, i personaggi delle Sinfonie sono soprattutto impegnati a danzare. L'energia anarchica che contraddistingue questi primi film e che sarebbe stata successivamente esaltata dalla critica deriva proprio dalla loro struttura libera, priva di trama.

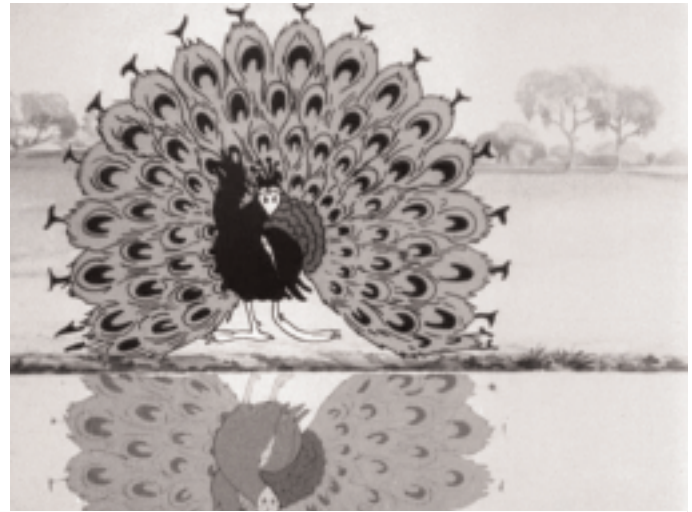
Lavorando praticamente da solo, Iwerks ci mise quasi sei settimane ad animare *The Skeleton Dance* (La danza degli scheletri). E benché il film fosse pronto per la distribuzione all'inizio del febbraio del 1929, Disney ci mise altri quattro mesi per trovare una sala importante disponibile a presentarlo: alla fine riuscì a farlo uscire, abbastanza in sordina, nel prestigioso Carthay Circle Theatre, abbinato, per una felice coincidenza, all'ultima produzione speciale della Fox, *Four Devils* (I quattro diavoli) di Murnau.

Era dai tempi degli "Alice" muti, che topi e altre creature folleggiavano nei disegni animati disneyani trasformando case bene ordinate nel caos più incontrollato. Ma fu *The Skeleton Dance* a introdurre la mistica della mezzanotte, l'ora delle streghe, che conferisce a ogni cosa un'aria superna, impone limiti temporali a intrattenimenti innaturali (il sorgere del sole e il canto del gallo, anziché il ritorno del padrone, segnalano che la festa è finita) e stabilisce un legame con un'antica tradizione folklorica. – RUSSELL MERRITT

The famous pilot that also became the Silly Symphonies' early prototype. In the wake of the skeletons' jazzy routines amidst tombstones, comic dances and atmospheric locales became the original defining characteristics of the new series. In fact, for the first two and a half years, dancing is mainly what Symphony characters do. The anarchistic energy that critics later celebrated in these early films derives from this plotless, free-form structure.

It took Iwerks, working virtually single-handedly, the better part of 6 weeks to animate The Skeleton Dance. And although the film was ready for release by early February 1929, it took Disney another 4 months to find a major theatre willing to show it. Finally, amidst little fanfare, it opened at Los Angeles' prestigious Carthay Circle Theatre, by a fine coincidence with Murnau's latest Fox special, Four Devils.

Mice and other creatures had been jiving in Disney cartoons since the silent Alices, turning well-ordered houses into unsupervised chaos. But what The Skeleton Dance introduced was the mystique of the witching midnight hour, which gives a supernal atmosphere to the proceedings, puts time pressure on the unnatural entertainments (sunrise and the cock's crow replace the return of the master as the signal for revels to cease), and provides a link to a long, folkloric tradition. – RUSSELL MERRITT



Birds of a Feather.

(Copyright Disney Enterprises, Inc.)

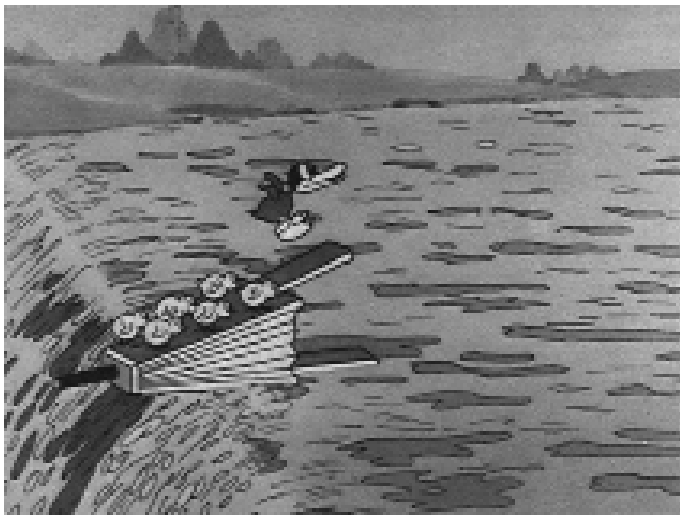
BIRDS OF A FEATHER (Walt Disney Productions, US 1931)
Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Burt Gillett; *mus:* Bert Lewis; *anim:* Norm Ferguson, Johnny Cannon, Ben Sharpsteen, Les Clark, et al.; 35mm, 698 ft., 7'46" (24 fps), sonoro/sound, Walt Disney Co.

Questo è il cartoon che Eizenstejn definì "l'opera di un genio", dopo aver visto come Disney aveva sincronizzato il movimento della coda iridescente di un pavone con la "Barcarola" di Offenbach. Il pubblico di oggi resterà forse colpito anche dalla straordinaria scena aerea in cui la cinepresa sembra scendere in picchiata contro un rapace predatore. Questo effetto fu reso possibile grazie a uno speciale supporto ideato per alzare, abbassare e ruotare di 360° la nuova macchina da presa Universal dello studio. Animazione a parte, *Birds of a Feather* (Uccelli d'una penna),* prefigura una classica formula disneyana riciclata all'infinito durante i primi tempi del New Deal: un buffo esercito formato da piccoli esseri che si organizzano per respingere il potente bullo di turno.

Molto probabilmente Eizenstejn vide *Birds of a Feather* a Londra, dove il Dominion Theatre lo propose con *City Lights* (Luci della città) di Chaplin, tenendolo in cartellone per quasi tre mesi. In seguito, Chaplin chiese che il suo film fosse abbinato ogni volta possibile a un cartoon di Disney. – RUSSELL MERRITT

[*Dal proverbio inglese "Birds of a feather flock together" = Uccelli d'una (stessa) penna fanno stormo.]

This is the cartoon Eisenstein called "a work of genius" after seeing how Disney synchronized the movement of a peacock's iridescent tail to Offenbach's Barcarolle. Modern viewers may also be struck by the



The Ugly Duckling.
(Copyright Disney Enterprises, Inc.)

dazzling aerial scene where the camera seems to dive through the air to assault a predatory chicken hawk. This was an effect made possible by a special mount designed for the studio's new Universal camera, which enabled the filmmakers to raise, lower, and rotate their camera a full 360°. Animation aside, *Birds of a Feather* also prefigures a classic Disney formula that would be endlessly recycled in the early days of the New Deal: organizing a comic folk army made up of small fry to repel a powerful bully.

Eisenstein likely saw *Birds of a Feather* in London, where it played with Chaplin's *City Lights* at the Dominion Theatre for the better part of 3 months. Thereafter, Chaplin asked that a Disney cartoon be shown with *City Lights* whenever possible. – RUSSELL MERRITT

THE UGLY DUCKLING (L'anatroccolo eroico) (Walt Disney Productions, US 1931)

Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Wilfred Jackson; *mus:* Frank Churchill? Bert Lewis?; *anim:* Dick Lundy, Rudy Zamora, Les Clark, et al.; 35mm, 618 ft., 6'52" (24 fps), sonoro/sound, Walt Disney Co.

Nel 1931, dopo due anni di *Sinfonie a base di comici inseguimenti* e balli in libertà, Disney fece il salto nella narrativa, concludendo quest'anno straordinario con un libero adattamento della fiaba di Hans Christian Andersen "Il brutto anatroccolo". Il cartoon propone tra l'altro un delizioso omaggio a *Way Down East* (*Agonia sui ghiacci*) quando la madre e i fratelli dell'anatroccolo vengono risucchiati da una tromba d'aria e trascinati verso un'enorme cascata. Ma ciò che veramente conta è la sottigliezza psicologica

con cui viene tratteggiato l'anatroccolo. Finora Disney aveva puntato sulle paure infantili puramente fisiche: paura di cadere, di essere bruciati, di essere mangiati, di avere freddo, di annegare. Con *The Ugly Duckling*, egli comincia a scavare più a fondo prendendo in considerazione le paure psicologiche del bambino – il terrore di essere abbandonato, il disprezzo di sé – e gli altri problemi del crescere. – RUSSELL MERRITT

In 1931, after 2 years of free-form comic dance and chase Symphonies, Disney took the leap into narrative, ending this extraordinary year with his free adaptation of the Hans Christian Andersen children's story. The Ugly Duckling contains, among other things, a charming homage to Way Down East, as the Duckling's mother and siblings are swept up in a storm and hurled towards a large waterfall. But its real importance is the psychological nuance Disney gives his Duckling. Up to this point, Disney had limited himself to exploiting purely physical fears of childhood: fears of falling, burning, being eaten, freezing, and drowning. With The Ugly Duckling, he starts to dig deeper, looking at the psychological terrors of childhood – abandonment, self-loathing – and the other costs of growing up. – RUSSELL MERRITT

FLOWERS AND TREES (Walt Disney Productions, US 1932)

Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Burt Gillett; *mus:* Bert Lewis? Frank Churchill?; *anim:* Dave Hand, Tom Palmer, Norm Ferguson, et al.; 35mm, 703 ft., 7'49" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

Nel mondo dell'animazione tutto è possibile, anche che l'amore sbocci fra due giovani alberi. Originariamente prodotto in bianco e nero, *Flowers and Trees* venne rifatto a colori ed è oggi noto come il primo disegno animato realizzato in Technicolor tripack. Ci sono anche altri motivi d'interesse, fra cui l'apprendistato come animatori di Fred Moore e Ham Luske (che in pochi brevi anni diventarono due dei più importanti artisti dello studio) e una colonna sonora costituita interamente da brani classici. Nel 1932 comunque fu la ricchezza cromatica a far colpo ovunque il film fosse presentato. E fu soprattutto per questa innovazione tecnica che *Flowers and Trees* vinse l'Oscar come miglior cartoon. – J.B. KAUFMAN

In the world of animation anything is possible, including a budding romance between two young trees. Although originally produced in black and white, Flowers and Trees was remade in color and today is famous as the first animated cartoon produced in three-strip Technicolor. It has other features of interest too, including apprentice animation by Fred Moore and Ham Luske (who would become two of the studio's most important artists within a few short years), and a musical score assembled entirely from classical themes. In 1932, however, it was the rich color that created a sensation wherever the film was shown. Thanks largely to this innovation, Flowers and Trees won the first Academy Award in the category of Best Cartoon. – J.B. KAUFMAN

BIRDS IN THE SPRING (Walt Disney Productions, US 1933)
Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Dave Hand; *mus:* Bert Lewis & Frank Churchill; *anim:* Les Clark, Jack King, Ben Sharpsteen, et al.; 35mm, 653 ft., 7'15" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

In una famiglia di uccelli, si è schiusa la nidata e mamma e papà sono al colmo della felicità, ma l'incorreggibile piccolo Otto non sa tenersi lontano dai guai. Le sue avventure lo portano ad affrontare cavallette, un colibrì e un minaccioso serpente a sonagli. La scena della lezione di canto degli uccellini, durante la quale Otto sconcerta i genitori lanciando un forte strido, verrà poi ripresa in *Biancaneve e i sette nani*. Questo cortometraggio era particolarmente amato da Mary Pickford (la cui compagnia, la United Artists, era allora la distributrice di Disney) e fu il primo della serie delle Silly Symphonies ad essere proiettato nel nuovo, prestigioso Radio City Music Hall di New York. – J.B. KAUFMAN

Mama and papa bird are overjoyed at the birth of youngsters, until little Otto, the irrepressible misfit of the family, demonstrates his knack for getting in trouble. His adventures lead him into encounters with grasshoppers, a hummingbird, and a menacing rattlesnake. The scene of the little birds' singing lesson, in which Otto embarrasses his parents with a loud squawk, would be adapted later in Snow White and the Seven Dwarfs. This short was a particular favorite of Mary Pickford (whose company, United Artists, was then Disney's distributor), and was the first Silly Symphony shown at the prestigious new Radio City Music Hall in New York. – J.B. KAUFMAN

WATER BABIES (Il lago incantato) (Walt Disney Productions, US 1935)
Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Wilfred Jackson; *mus:* Leigh Harline; *anim:* Art Babbitt, Archie Robin, Cy Young, Woolie Reitherman, et al.; 35mm, 760 ft., 8'27" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

In questo incantevole cortometraggio liberamente tratto dall'omonimo poema di Charles Kingsley, più che la fonte letteraria contano gli sforzi di Walt Disney per espandere le possibilità artistiche del disegno animato. Svegliatisi all'alba fra le ninfee di una tranquilla laguna, i bambini acquatici raggiungono con un corteo formato da tartarughe e cigni una vicina isola, dove giocano allegramente. Non mancano in questo leggiadro mondo fantastico i divertimenti forti, come quando uno dei pargoli diventa toreador e affronta una rana toro in una gagliarda corrida. Il tema musicale principale composto da Leigh Harline doveva essere in origine una canzone con versi scritti da Larry Morey, ma alla fine il film uscì con la sola versione strumentale. – J.B. KAUFMAN

Based loosely on Charles Kingsley's poem of the same title, this lovely short has less to do with its source material than with Walt Disney's efforts to

expand the artistic range of the animated cartoon. The Water Babies, waking at dawn in the water lilies of a quiet lagoon, commandeer turtles and swans for a water parade to a nearby island, where they indulge in high-spirited play. Their enchanting fantasy world doesn't lack for robust entertainment; watch for the Water Baby who becomes a toreador and stages a vigorous "bullfrog-fight". Leigh Harline's main musical theme was originally planned as a song, with lyrics by Larry Morey, but in the finished film it is heard only as an instrumental. – J.B. KAUFMAN

MUSIC LAND (L'isola del jazz) (Walt Disney Productions, US 1935)
Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Wilfred Jackson; *mus:* Leigh Harline; *anim:* Grim Natwick, Gerry Geronimi, Dick Lundy, Dick Huemer, et al.; 35mm, 851 ft., 9'27" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

Una delle Silly Symphonies più brillanti e affascinanti, *Music Land* contrappone l'Isola del Jazz alla Terra della Sinfonia in una guerra musicale piena di trovate vive e musicali. Il regista Wilfred Jackson aveva una predisposizione per i soggetti musicali ed aveva da poco diretto il basilare cartoon di Topolino *The Band Concert* (uscito in Italia con il titolo di *Fanfara*). Come le altre Silly Symphonies scelte per questo programma, *Music Land* non ha dialoghi: i suoi personaggi sono strumenti che "parlano" solo con le loro naturali voci musicali. Incredibile a dirsi, Disney rimase deluso dal film, che invece ammalia regolarmente gli spettatori con l'inesauribile carica inventiva delle sue gag. – J.B. KAUFMAN

One of the most brilliant and charming Silly Symphonies, pitting the Isle of Jazz against the Land of Symphony in a musical war loaded with visual and musical puns. Wilfred Jackson, the director, had a gift for musical subjects and had recently directed the milestone Mickey Mouse short The Band Concert. Like the other Silly Symphonies selected for our program, Music Land has no dialogue; its characters are instruments who "speak" only with their natural musical voices. Incredibly, Walt Disney himself was disappointed in this film, but audiences are invariably dazzled by its endlessly inventive gags. – J.B. KAUFMAN

THE OLD MILL (Il vecchio mulino) (Walt Disney Productions, US 1937)
Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Wilfred Jackson, Graham Heid; *mus:* Leigh Harline; *anim:* Stan Quackenbush, John McManus, Bob Stokes, et al.; *anim. effetti/effects anim:* Cy Young, Ugo D'Orsi, et al.; 35mm, 784 ft., 8'42" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

The Old Mill ritorna ai principi delle prime Silly Symphonies, trasformando nuovamente un pasticcio musicale in un sostenuto pezzo d'atmosfera. Ma qui Disney è assolutamente serio e conferisce a paesaggio, animali e habitat connotazioni quasi religiose. Ciò che salva il film da un mortale kitsch è il mulino stesso che con

il Lupo Cattivo, l'uccellina Jenny Wren* e il leprotto Max Hare, va annoverato tra i più grandi personaggi delle *Sinfonie*. Se Disney, l'intellettuale rampante, è determinato a sfruttare il prestigio riflesso di Rembrandt e dei maestri olandesi, egli mina la sua stessa pretenziosità cogliendo le potenti contraddizioni di questo strano, contorto congegno. *The Old Mill* ci riporta all'originario mondo delle *Sinfonie*, il mondo dell'outsider ignorato, vulnerabile, ma autosufficiente. L'intera terrificante avventura è vista come parte del ciclo naturale della vita – un accadimento di poco conto nella vita di creature insignificanti –, cui però la trasposizione in un melodramma muto dà un che di primordiale. – RUSSELL MERRITT

[*Denominazione inglese dello scricciolo femmina.]

The Old Mill returns to the earliest Silly Symphony principles, once again building a musical pastiche into a sustained mood piece, as he had in films like Autumn, Night, and Springtime. But here Disney is dead serious, giving his landscape, animals, and habitat quasi-religious overtones.

What saves the film from terminal kitschiness is the mill itself, which, along with the Big Bad Wolf, Jenny Wren, and Max Hare, ranks among Disney's greatest Symphony characters. If Disney the emerging culture vulture is determined to exploit the borrowed prestige of Rembrandt and the Dutch masters, he undercuts his own pretentiousness by capturing the powerful contradictions of this strange, tortured contraption. The Old Mill returns us to the primal Symphony world of the ignored, vulnerable, but self-sufficient outsider. The entire terrifying adventure passes as part of life's natural cycle – an event scarcely worth noticing in the lives of unremarkable creatures – but turned into something elemental when translated into silent melodrama. – RUSSELL MERRITT

MERBABIES (Walt Disney Productions, US 1938)

Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Rudolf Ising; *mus:* Scott Bradley; *anim:* Lee Blair, Tom McKimson, Carl Urbano, et al.; 35mm, 771 ft., 8'34" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

Inizialmente pensata come il seguito di *Water Babies*, questa *Silly Symphony* si caratterizza storicamente per essere l'unico cartone animato di Walt Disney fatto fuori dallo studio Disney. La sua realizzazione venne infatti subappaltata da Disney ai suoi ex dipendenti Hugh Harman e Rudy Ising, che intorno alla metà degli anni Trenta erano diventati titolari di un proprio studio di animazione. Come nel cartoon precedente, anche in *Merbabies* (Sirenette) c'è un corteo, che è però completamente subacqueo e conduce a un circo sottomarino in cui le tigri sono sostituite da pesci tigre e i polpi diventano elefanti. Subito dopo aver terminato questo film, Harman e Ising furono costretti dalle circostanze a chiudere lo studio e alcuni degli artisti che avevano lavorato a *Merbabies* passarono alle dipendenze di Disney. – J.B. KAUFMAN
This short, originally conceived as a sequel to Water Babies, holds a

unique historical distinction as the one Walt Disney animated cartoon produced outside the Disney studio. Disney subcontracted the production to Hugh Harman and Rudy Ising, former employees who were heading their own cartoon studio by the mid-1930s. Merbabies, like its predecessor, features a parade, but this one takes place entirely underwater – and leads in turn to an underwater circus, where tiger fish take the place of tigers and octopi become elephants. Shortly after completing this film, Harman and Ising were forced by circumstances to disband their studio, and some of the artists who had worked on Merbabies joined the Disney staff. – J.B. KAUFMAN

THE UGLY DUCKLING (Walt Disney Productions, US 1939)

Prod: Walt Disney; *regia/dir:* Jack Cutting, Ham Luske; *mus:* Albert Hay Malotte; *anim:* Milt Kahl, Eric Larson, Stan Quackenbush, et al.; 35mm, 807 ft., 8'58" (24 fps), Technicolor, sonoro/sound, Walt Disney Co.

L'ultima *Sinfonia* uscita fu anche l'unico remake della serie: un'elegante, cupa versione della fiaba di Andersen. Il secondo "Brutto anatroccolo" disneyano, per il cui completamento ci vollero quasi due anni, è un deliberato pezzo d'atmosfera, sostenuto da una sontuosa partitura orchestrale di Albert Hay Malotte e una tecnica narrativa che rinuncia completamente al dialogo, avvalendosi del silenzio per esprimere l'esclusione. L'incontro dell'anatroccolo con il richiamo di legno, animato da Milt Kahl, è degno di Keaton. Ma il film, con la madre proposta come una mortificante snob, è anche notevole per la riflessione che fa sugli stereotipi sessuali. Tre anni dopo il dottor Seuss avrebbe messo in evidenza le profonde implicazioni di una genitorialità cattiva o distratta in uno dei suoi primi capolavori, *L'uovo di Ortone*. Ma in questa, come in altre tarde *Sinfonie* quali *Mother Pluto* (*Pluto tra i pulcini*), Disney gioca d'anticipo. – RUSSELL MERRITT

The final Symphony release was also the only Symphony remake: an elegant, dark retelling of the Andersen story. Long in the making [it took almost 2 years to complete], Disney's second Ugly Duckling is a self-consciously atmospheric piece, supported by a lush Albert Hay Malotte orchestral score, and a storytelling technique that dispenses with dialog altogether, using silence as an expression of shunning. The Duckling's encounter with the decoy, animated by Milt Kahl, is worthy of Keaton. But the film is also notable for its testing gender stereotypes, where mother is cast as a hurtful snob. Three years later, Dr. Seuss would bring out the radical implications of bad or lazy parenting in one of his early masterpieces, Horton Hatches the Egg. But here, and in other late Symphonies like Mother Pluto, Disney beats him to the punch. – RUSSELL MERRITT

"L'armonia delle tecnica" è un'espressione adoperata da Eizensatein per definire i risultati conseguiti dalle prime *Silly Symphonies*. / "The Harmony of Technique" was the phrase with which S.M. Eisenstein defined the achievement of the first *Silly Symphonies*.

A black and white illustration of a whimsical treehouse with a thatched roof and a window with a cross. A cartoon character with a large eye and a crown is holding a lit candle. Another character is visible in a window below, and a third character is peeking from a lower level. The scene is set against a dark background with falling leaves and small white specks.

RUSSELL MERRITT
J.B. KAUFMAN

Walt Disney's
**Silly
Symphonies**

A COMPANION TO
THE CLASSIC CARTOON SERIES

La Cinoteca del Friuli

PRIMA DELLE SILLY SYMPHONIES FELIX, OSWALD, AND SOME CONTEMPORARIES

I cartoni animati muti di questo programma ci sono pervenuti montati in quattro rulli. Li elenchiamo pertanto qui di seguito in ordine di proiezione. Appartengono tutti alla collezione della George Eastman House che li ha preservati con fondi del National Endowment for the Arts. / *The films in this programme are listed in screening order, as mounted on 4 reels. All prints are from George Eastman House, Rochester, NY, with preservation funded by The National Endowment for the Arts.*

RI. I Mutt & Jeff & Out of the Inkwell

DOMESTIC DIFFICULTIES (Bud Fisher Films Corp., US 1916)
Regia/dir: Bud Fisher(?); *cast:* Mutt & Jeff; 35mm, 546 ft., 9' (18 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / *Desmet colour duplicating original tinting. Preserved and printed 2003 from a 35mm tinted nitrate print. George Eastman House.*
Didascalie in inglese / English intertitles.

Esordendo nel 1907 sulla pagina sportiva del *San Francisco Chronicle*, l'alto Mutt apparve sempre da solo finché il suo creatore, Harry Conway "Bud" Fisher, nel 1908 creò il tozzo Jeff. I loro cartoni animati debuttarono nel 1913. I fumetti di Mutt and Jeff hanno avuto successo sui quotidiani americani fino al 1982. Fisher fu autore dei disegni solo per pochi anni, ma la lungimiranza nel proteggere i suoi personaggi con i diritti d'autore gli fece raccogliere i benefici economici per molti anni a venire. In *Domestic Difficulties* rimane un piccolo mistero da risolvere. I titoli d'apertura attribuiscono ambiguamente a Bud Fisher il ruolo di produttore, ma proprio nel 1916 Charley Bowers iniziò i suoi dieci anni di lavoro come autore, produttore e regista di questa serie. Si tratta allora di un film di Charley Bowers mai identificato in precedenza?

La storia utilizza il classico espediente degli uomini che non stanno a sentire le proprie mogli. Pur intendendo passare la serata fuori, la moglie di Mutt gli ordina al marito di restarsene a casa ed andare a letto presto. Mutt telefona a Jeff e i due sgattaiolano fuori dandosi a bagordi ad alto tasso alcolico fino alle prime ore dell'alba. Temendo una ramanzina dalle mogli, ognuno cerca di rientrare di soppiatto a casa senza venir beccato. Naturalmente le donne sono sul chi vive e danno ai nostri ragazzi una dolorosa lezione. – DANIEL WAGNER

Debutting in 1907 within the sports section of the San Francisco Chronicle, the tall Mutt appeared solo until creator Harry Conway "Bud" Fisher created the stout Jeff in 1908. The motion picture cartoons debuted in 1913. Mutt and Jeff comics enjoyed a successful run in American newspapers till 1982. Fisher was only actively involved in drawing the comic for a handful of years, but his forethought in copyrighting the characters meant that he enjoyed the economic benefits of its success for

years to come. A minor mystery remains to be solved with Domestic Difficulties. The opening title ambiguously credits Bud Fisher as the producer, but the tantalizing fact is that the famed Charley Bowers began a decade-long stint as writer, producer, and director of the Mutt and Jeff series in 1916. Is this a previously unrecognized Charley Bowers film?

The story follows the standard plot device of men who don't listen to their wives. Although Mutt's wife is going to spend the evening out, she instructs Mutt to stay in and to go to bed early. Mutt phones Jeff, and they sneak off for alcoholic revelry that lasts until the early morning. Fearing their wives' reprisal, each tries to sneak back home without being caught. Of course, the wives are on guard, and teach our boys a painful lesson. – DANIEL WAGNER

TRAPPED (Out of the Inkwell Films, Inc./ Fleischer Studios, US 1923)
Regia/dir: Dave Fleischer; *cast:* Ko-Ko the Clown, Max Fleischer; 35mm, 812 ft., 13' (22 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / *Desmet colour duplicating original tinting. Restored and printed 2003 from a 16mm tinted Kodascope Library print. George Eastman House.*
Didascalie in inglese / English intertitles.

Dai prolifici fratelli Fleischer ecco un'altra avventura della serie *Out of the Inkwell*, con Ko-Ko il Clown. Primo personaggio animato realizzato col rotoscopio, Ko-Ko fu anche quello fleischeriano di maggior successo nel periodo muto. Oggi viene ricordato soprattutto per il suo ruolo di spalla a Betty Boop in *Snow White* (1933).

Trapped propone la solita miscela di sequenze dal vero ed animazione che era un segno distintivo dei Fleischer Studios. Ko-Ko si trova contrapposto ad un ragno gigante disegnato da Max Fleischer, che appare nel film, in una sequenza dal vivo, assillato da un topolino. Ko-Ko, terrorizzato dal ragno, rischia di fargli da cena, finché riesce a liberarsi passando dal mondo animato al mondo reale, dove capovolgerà la situazione. Mentre Max Fleischer dorme, Ko-Ko tesse una ragnatela, cogliendo il disegnatore di sorpresa e poi cerca di intrappolare il topo. Ne esce un pezzo ingegnoso di animazione ed azione dal vivo, finché Max, svegliatosi, riprende il controllo sulla sua creatura animata. – DANIEL WAGNER

From the prolific Fleischer Brothers comes another adventure from their Out of the Inkwell series featuring Ko-Ko the Clown. As the first animated character to be rotoscoped, Ko-Ko was the Fleischers' most successful silent cartoon character. A featured player in the silent era, today Ko-Ko is best remembered for his supporting role in the Fleischers' Betty Boop Snow White (1933).

Trapped features the usual blend of live-action and animated sequences, which was a trademark of the Fleischer Studios. Ko-Ko finds himself pitted against a giant spider drawn by Max Fleischer, who appears in the film and is bedevilled by a live-action mouse. Ko-Ko is terrorized by the spider, and is nearly served for dinner until he manages to free himself

by crossing over from the animated world to the real world, where he turns the tables on Fleischer. As Max sleeps, Ko-Ko spins a spider web of his own, catching the animator unaware. Ko-Ko then sets out to ensnare the mouse. An ingenious bit of animation and live-action ensues, until Max awakes and regains control of his animated creation. — DANIEL WAGNER

RI. 2 Felix the Cat

FELIX THE CAT GETS REVENGE (Pat Sullivan Studios, US 1922)

Regia/dir: Pat Sullivan; *anim:* Otto Messmer; *cast:* Felix the Cat; 35mm, 570 ft., 7'30" (22 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / Desmet colour duplicating original tinting, George Eastman House. Restored and printed 2004 from a 16mm tinted Kodascope Library print.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Meno di due anni dopo il debutto di Felix, l'accordo di distribuzione stipulato da Pat Sullivan con la Paramount venne meno, e nel 1922 egli iniziò a distribuire i film tramite M. J. Winkler: fu in quel periodo che Felix trovò davvero il suo genere. *Felix Gets Revenge*, uno dei primi cartoon realizzati dopo l'accordo con Winkler, presenta un combina-guai dispettoso, inesorabile ed opportunista. Felix salva un ladruncolo di mele da un cane da guardia e si guadagna un posto nel cuore e nella casa del giovane. Peraltro, il padre del ragazzo, non altrettanto ospitale, fa di tutto per sbarazzarsi del gatto. Felix tenta diverse volte di entrare nelle grazie del padre per garantirsi un posto in casa, ma senza successo. Solo dopo che i topi infestano la casa l'uomo si arrende ad offrire al gatto un tetto, ma a quel punto Felix ha cambiato idea. — JARED CASE

Less than two years after Felix's debut, Pat Sullivan's distribution deal with Paramount came to an end. He began releasing the Felix films through M. J. Winkler in 1922, where Felix really hit his stride. Felix Gets Revenge is one of the earlier films in the Winkler deal, showcasing a mischievous, unforgiving, opportunistic troublemaker. Felix rescues an apple-poaching youth from a vigilant dog and earns a place in the youth's heart and home. The youth's father, however, is not so welcoming, and does everything he can to be rid of the cat. Felix tries several times to get into the father's favor and secure a spot in the house, but to no avail. It is only after mice overrun the house that the father is willing to give Felix a home. But by that time Felix has changed his mind. — JARED CASE

FELIX THE CAT TRIPS THROUGH TOYLAND (Pat Sullivan Studios, US 1925)

Regia/dir: Pat Sullivan; *anim:* Otto Messmer; *cast:* Felix the Cat; 35mm, 723 ft.; 8' (22 fps), George Eastman House. Copia preservata e

stampata nel 2004 da un negativo nitrato 35mm b&n. / Preserved and printed 2004 from a 35mm b&w nitrate negative.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Il disegnatore Bill Nolan promosse nel 1924 un leggero re-styling di Felix, rendendolo un po' più tondetto e carino, evidentemente per far affezionare il pubblico più giovane e rendere il gatto più vendibile. Nell'agosto del 1925, Sullivan passò Felix ad un altro distributore, l'Educational Pictures, promettendo di produrre un nuovo cartoon ogni due settimane. *Toyland* è il terzo film di Felix uscito sotto l'egida della Educational.

Felix si imbatte in una ragazzina che si vede soffiare la bambola da un cane, le promette che gliela salverà e si mette all'inseguimento. Dopo che il cane è stato eliminato e la bambola aggiustata, quest'ultima, assai grata, si offre di portare Felix a visitare *Toyland*. Qui incontrano Pierrot, un clown con aspirazioni romantiche verso la bambola che, vistosi respinto, la rapisce: ne nasce un inseguimento in una terra in cui tutto è materiale scenico. Bolle di sapone e cavalli a dondolo sono i mezzi che portano Felix alla torre dov'è tenuta prigioniera la bambola e dove l'assalto di un esercito di soldatini di legno lo aiuterà a ricongiungersi all'amata. — JARED CASE

Animator Bill Nolan instigated a slight re-design of Felix in 1924, making him slightly rounder and cuter, ostensibly endearing him to a younger crowd and making him more marketable. Sullivan moved Felix to another new distributor, Educational Pictures, in August of 1925, promising them a new Felix cartoon every two weeks. Toyland is the third Felix film released under the Educational banner.

Felix comes across a girl whose doll is being stolen by a dog. Felix assures her that he will rescue the doll, and chases the dog. Once the dog has been dispatched and the doll repaired, the doll herself is very thankful and offers to take Felix to see Toyland. In Toyland, they meet Pierrot, a clown with romantic designs on the doll. When he is rebuffed, he kidnaps the doll, and a chase ensues in a land where everything is a prop. Bubbles and rocking horses are transportation devices which convey Felix to the tower where the doll is being held prisoner. An all-out assault by an army of wooden soldiers helps reunite Felix with his love. — JARED CASE

FELIX FLIRTS WITH FATE (Pat Sullivan, US 1926)

Regia/dir: Pat Sullivan; *anim:* Otto Messmer; *cast:* Felix the Cat; 35mm, 716 ft., 8'30" (24 fps), George Eastman House. Preserved and printed 2004 from a 35mm nitrate negative.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Sembra che tutti, uccelli, pesci, cani e umani, abbiano appuntamenti galanti. Solo il gatto Felix non riesce a trovare su tutta la Terra una compagnia romantica. Una volta, però, che nota un'attraente felina attraverso il telescopio, si imbarca su un razzo per Marte, dove le sue surreali avventure lo porteranno ad insegnare il Charleston in un nightclub. Felix ritornerà sul Pianeta Rosso in *Astronomeows* (1928).

ULRICH RUEDEL

All the birds, fish, dogs, and humans seem to have dates. Only Felix the Cat is unable to find a romantic companion on Earth. But once he spots an alluring feline female through a telescope, he embarks on a rocket ride to Mars, where his surreal adventures include teaching the Charleston in a nightclub. Felix would return to the Red Planet in 1928's *Astronomeows*. – ULRICH RUEDEL

RI. 3 Felix the Cat & Aesop's Film Fables

FELIX TRIFLES WITH TIME (Pat Sullivan, US 1925)

Regia/dir: Pat Sullivan; *anim:* Otto Messmer; *cast:* Felix the Cat; 35mm, 705 ft., 7'30" (24 fps), b&n, imbibizione ambra originale ricreata con il metodo Desmet / b&w, Desmet colour duplicating original amber tinted sequences, George Eastman House. Restaurato e stampato gonfiando a 35mm un kodascope in bn Restored and printed 2004 by blow-up from a b&w/tinted 16mm Kodascope positive.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Questo esempio del sottogenere commedia preistorica fu il primo dei film di Felix distribuito dalla Educational Pictures, dopo gli accordi di Sullivan con la Paramount e Winkler. Qui è il Padre Tempo in persona che permette a Felix di sfuggire agli infelici anni '20, che lo vedono quasi morir di fame, al punto da gustarsi una scarpa trovata nell'immondizia (un possibile riferimento ad un film da poco uscito, *The Gold Rush* di Charlie Chaplin, modello riconosciuto di Felix). Tra le sue disavventure preistoriche, che alla fine gli faranno apprezzare il ritorno alla moderna "età della spazzatura", deve accettare di vedersi togliere la pelliccia, usata come un tipico indumento dell'Età della Pietra. Secondo una consuetudine comune a questo genere, i primi uomini condividono la stessa era geologica dei mammut e dei dinosauri, ma questo conta poco in un film così surreale che il suo "plasticismo polimorfo" (Donald Crafton) va ben oltre il corpo di Felix, per includere, per esempio, un sauro-pod-scala mobile in stile *Gertie* ed il getto di un geyser che funge da paracadute. Come osserva John Canemaker, la lunga caduta giù per un canyon anticipa i molti scontri con la forza di gravità di Wile E. Coyote di Chuck Jones. Un ulteriore tocco di sofisticatezza viene aggiunto quando "Messmer alterna fotogrammi positivi e negativi (...), secondo una tecnica salutata come audace e innovativa quando i cineasti sperimentali presero ad usarla nei tardi anni '60 e nei primi '70" (Charles Solomon). Peraltro, questi tocchi di stile così ingegnosi sfuggirono al critico del contemporaneo *Moving Picture World*, che pure notò: "il soggetto è preciso, in genere piacevole, e qua e là divertente." – ULRICH RUEDEL

This example of the sub-genre of prehistoric comedy was the first of the Felix films released by Educational Pictures, following Sullivan's distribution agreements with Paramount and Winkler. Here, it is Father Time himself

*who allows Felix to escape the unhappy 1920s, which have him starving to the extent of even tasting a shoe found in a trash can (a possible nod to the recently released *The Gold Rush* by acknowledged Felix role model Charlie Chaplin). Among his prehistoric misadventures, which eventually render him happy to return to the modern "garb'age", he has to deal with having his fur peeled off to be used as a customary Stone Age garment. Following a common practice in this genre, early humans share the same geological era with mammoths and dinosaurs, but this matters little in a film so surreal that its "polymorphous plasticism" (Donald Crafton) extends far beyond Felix's body, to include, for instance, a *Gertie*-esque sauro-pod-turned-escalator and a geyser spout serving as parachute. As John Canemaker observes, a long fall down a street canyon anticipates the many gravity encounters of Chuck Jones' Wile E. Coyote. Further sophistication is added when "Messmer alternates positive and negative frames (...), a technique that was heralded as bold and innovative when experimental filmmakers began employing it in the late 1960s and early 1970s" (Charles Solomon). However, such clever stylistic flourishes escaped the contemporary *Moving Picture World* reviewer, although he noted, "the subject is well drawn, generally entertaining, and amusing in spots." – ULRICH RUEDEL*

FELIX THE CAT KEPT ON WALKING (Pat Sullivan, US 1926)

Regia/dir: Pat Sullivan; *anim:* Otto Messmer; *cast:* Felix the Cat; 35mm, 812 ft., 9' (24 fps), George Eastman House. Restored and printed 2004 from a 35mm b&w nitrate negative.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Il gatto Felix viene buttato fuori di casa dopo che ha esasperato il proprietario passeggiando sui tasti del piano. Spinto dai versi di un poeta – "Le rose sono rosse; se tu sei giù, oltre l'orizzonte troverai ricchezze anche tu" – inizia a camminare. Cammina attraverso l'oceano, si vede appiappare dalla dogana britannica una tassa sui suoi baffi di seta e nell'inseguimento che ne risulta diventa il pallone in un incontro di calcio e viene spedito a pedate dritto in Francia e in Egitto. Fa così, a piedi, il periplo del globo cercando l'orizzonte, ma scopre che quanto più si avvicina quanto più lontano gli sembra. Questo cartoon fu preceduto, e presumibilmente ispirato, dal successo della canzone "Felix Kept on Walking" (1923), di Edward E. Bryant e Hubert W. David:

"Là su un'isola deserta, / Felix incontrò un coccodrillo. / Con un solo colpo di tosse / Gli fece volar via i baffi. / Poi camminò per miglia e miglia / Finché gli dolsero i piedi, / Pensò di riposarsi, ma poi vide un leone! / ... Felix continuò a camminare e camminare. / Ebbe la coda tranciata da un treno a Dover, / Lasciò la coda sul binario, dando un brivido alla gente, / Ma non se ne curò. / Benché non avesse più timone, / Agitò il suo "niente" in aria e continuò a camminare."

NANCY KAUFFMAN

Felix the Cat is thrown out of the house after he vexes his owner by pacing

on the piano keys. Motivated by a poet's verse – "Roses are red; if you are blue, beyond the horizon lie riches for you" – he starts walking. He walks across the ocean, is assessed a tax on his silk whiskers by British Customs, and in the ensuing chase becomes the ball in a soccer match and is booted clear to France and Egypt. He circles the globe on foot in search of the horizon, but finds that the closer he gets the farther away it seems. This Felix comedy was preceded, and likely inspired, by the 1923 hit song "Felix Kept on Walking", by Edward E. Bryant and Hubert W. David:

"Way out on a desert isle, Felix met a crocodile. / It just gave a cough, / Blew his whiskers right off. / The he walk'd for miles and miles / Till his feet were raw, / Thought he'd have a rest, but then a lion there he saw! ... / Felix kept on walking, kept on walking still. / By a train at Dover, had his tail run over, / On the rail he left his tail, it gave the folks a thrill, / Still for that, he didn't care. / Though he had no rudder there, / Wagged his "nothing" in the air, and kept on walking still." – NANCY KAUFFMAN

SCALING THE ALPS (Fables Pictures, Inc., US 1928)

Regia/dir: Paul Terry, Mannie Davis; 35mm, 524 ft., 6' (24 fps), George Eastman House. Cartoon restaurato e stampato nel 2003 a partire da un acetato positivo b&n della collezione a 16mm Kodascope della George Eastman House. / Restored and printed 2003 from a 16mm Kodascope Library b&w acetate positive print. Didascalie in inglese / English intertitles.

Questo film della serie *Aesop's Film Fables* presenta il contadino Al Falfa e i suoi due compagni di viaggio sulle Alpi, un gatto simile a Felix ed un topo simile a Topolino, inseguiti ed attaccati lungo la via da capre di montagna, un orso ed un coniglio. Il pericolo finale viene da un vulcano in eruzione che sputa pericolosamente lava tutt'attorno a loro. Nonostante l'uso creativo di un lazo da parte del gatto per chiudere il vulcano, i tre viaggiatori vengono inseguiti fino alla frase finale della storia, con relativa morale. Walt Disney sostenne che la serie *Aesop's Film Fables* aveva avuto una grande influenza sui criteri che lui si era dato: "Ero ambizioso e volevo fare film migliori ... Ancora nel 1930 la mia ambizione era di fare cartoni animati validi come la serie *Aesop's Fables*." – NANCY KAUFFMAN

This film from the Aesop's Film Fables series features Farmer Al Falfa and his two traveling companions, a Felix-like cat and a Mickey-like mouse, journeying through the Alps. They are chased and attacked along the way by mountain goats, a bear, and a rabbit. Their final imperilment is an erupting volcano with projectile lava spewing dangerously around them. Despite the cat's inventive use of a lasso to close off the volcano, the three travelers are chased into the concluding "moral" punch line of the story. Walt Disney credits the Aesop's Film Fables series as highly influential on the standards he set for himself: "I was ambitious and wanted to make better pictures.... Even as late as 1930, my ambition was to be able to make cartoons as good as the Aesop's Fables series."
–NANCY KAUFFMAN

Ri. 4 Oswald the Lucky Rabbit

Nel 2006 la Walt Disney Company ha riacquisito i diritti per un personaggio dell'animazione quasi dimenticato: Oswald il Coniglio Fortunato. Il giovane Disney aveva creato Oswald nel 1927, poi l'aveva perduto nel 1928, quando il suo ex distributore si era impadronito dei diritti sul personaggio. (Disney si riprese presto da questa perdita; la sua impresa successiva fu un personaggio chiamato Mickey Mouse!) Dopodiché Oswald passò tra le mani di vari disegnatori finché fu preso in consegna da Walter Lantz, che proseguì con la produzione della sua serie fino ai tardi anni Trenta. Ora, grazie ad un accordo con Disney, il Coniglio Fortunato è tornato "a casa" dopo un'assenza di quasi 80 anni. E noi festegiamo la felice circostanza prestando due fra le sue prime avventure: una prodotta da Disney nel primo anno di vita cinematografica del nostro, l'altra realizzata nel 1929 da ex artisti di Disney sotto la supervisione generale di Charles Mintz.

In 2006 the Walt Disney Company reacquired the rights to a nearly forgotten cartoon character: Oswald the Lucky Rabbit. The young Disney had created Oswald in 1927, then lost him in 1928 when his former distributor seized the rights to the character. (Disney recovered quickly from this loss; his next venture was a character called Mickey Mouse!) Oswald continued to pass through other cartoonists' hands after this upset, and ultimately was taken over by Walter Lantz, who continued to produce the Oswald series into the late 1930s. Now, thanks to the new Disney deal, the Lucky Rabbit has come "home" after an absence of nearly 80 years. In honor of the occasion, this program offers two of Oswald's early adventures – one produced by Disney during the first year of Oswald's screen life, the other created in 1929, under the general supervision of Charles Mintz, by the remnants of Disney's former animation staff.

J.B. KAUFFMAN

SKY SCRAPPERS (Walt Disney, Winkler Productions/Universal Pictures, US 1928)

Regia/dir., scen: Walt Disney; cast: Oswald the Rabbit, Fanny, Pete; 35mm, 600 ft., 6'30" (24 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / Desmet colour duplicating original tinting, George Eastman House. Restored to 35mm in 2004 from a 16mm tinted Kodascope Library print. Senza didascalie / No intertitles.

Uno degli ultimi Oswald prodotti da Walt Disney, *Sky Scrappers*, oltre ad essere di per sé un delizioso cortometraggio, dimostra anche chiaramente l'importanza di Oswald in quanto precursore di Mickey Mouse. *Sky Scrappers* è praticamente una copia del più tardo cortometraggio di Mickey, *Building a Building*, che sarebbe uscito nel 1933 (e nominato all'Oscar). Le singole gag variano di molto tra i due film, ma la struttura di base – l'inizio al cantiere, con una pala meccanica nei panni di un mostro vorace; l'arrivo della fidanzata dell'eroe che vende cestini per il pranzo; il tentativo del lascivo caposquadra di rapire la ragazza; la lotta tra il nostro eroe ed il caposquadra; la fuga finale dell'eroe con la ragazza – è la stessa. Il

caposquadra grande e grosso è persino interpretato dallo stesso personaggio in entrambi i cartoni: Pete, il cattivo disneyano buono per tutte le stagioni, anche se nel 1933 sarebbe stato disegnato in maniera notevolmente diversa. I veri appassionati di Disney ricorderanno anche altri precedenti, per esempio l'hot dog che si inzuppa da solo nel recipiente della senape e che riapparirà in *The Karnival Kid* (1929). Non risultano conservati documenti da cui ricavare informazioni su chi ha lavorato a *Sky Scrapppers*, ma i disegni stessi forniscono una traccia. Disney aveva allora due unità per l'animazione, una delle quali guidata da Hugh Harman e Rollin "Ham" Hamilton. *Sky Scrapppers*, con uno stile simile nel disegno a quello delle prime Looney Tunes, che sarebbero apparse di lì a qualche anno, sembra suggerire l'opera dell'unità Harman-Hamilton.

Sky Scrapppers non era disponibile nel 1992, quando presentammo la nostra retrospettiva "Walt in Wonderland". Dobbiamo la sopravvivenza del film, e la proiezione di stasera, alla George Eastman House, che ha preservato il cortometraggio a partire da una copia a 16mm (apparentemente di origine europea). – J.B. KAUFMAN

One of the last Oswalds produced by Walt Disney, Sky Scrapppers is a delightful short in its own right – and, as a bonus, vividly demonstrates Oswald's importance as a forerunner of Mickey Mouse. Sky Scrapppers is a virtual blueprint for the later Mouse short, Building a Building, which would be released (and nominated for an Oscar) in 1933. Individual gags vary widely between the two films, but the basic structure – the opening at the construction site, with a steam shovel as a voracious monster; the arrival of the hero's girlfriend selling box lunches; the lecherous foreman's attempt to kidnap the girl; the fight between the hero and the foreman; and the hero's escape with the girl at the end – is the same. The burly foreman is even played in both cartoons by the same character, Disney's all-purpose antagonist Pete, although Pete's design would change considerably by 1933. True Disney aficionados will note other precedents too, for example the hot dog dunking itself in the mustard pot, which reappears in The Karnival Kid (1929). No definitive animation credits for Sky Scrapppers appear to have survived, but the drawings themselves offer a clue. Disney currently had two animation units, one of them headed by Hugh Harman and Rollin "Ham" Hamilton. Sky Scrapppers, with a drawing style similar to that of the inaugural Looney Tunes that would appear a few years later, suggests the work of the Harman-Hamilton unit.

Sky Scrapppers was unavailable for showing in 1992 when we presented our "Walt in Wonderland" retrospective. We owe the survival of the film, and this Giornate screening, to George Eastman House, which preserved the short from a 16mm print (apparently of European origin). – J.B. KAUFMAN

WEARY WILLIES (Winkler Productions/Universal Pictures, US 1929)

Regia/dir: ?; anim: Isadore Freleng; cast: Oswald the Rabbit, Pete; 35mm, 592 ft., 7' (24 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / Desmet colour duplicating original tinting, George Eastman

House. Restored to 35mm in 2004 from a 16mm tinted Kodascope Library print.

Senza didascalie / No intertitles.

Benché *Weary Willies* sia stato realizzato quando Oswald era stato sottratto a Disney da ormai un anno, esso riflette alcune delle convenzioni da lui stabilite. Negli Oswald targati Disney, Pete era invariabilmente un cattivo, ma non necessariamente malvagio; a volte lui e Oswald erano solo amichevolmente rivali. Qui sono compagni di vagabondaggio (per il pubblico degli anni '20 "weary willies" era un chiaro eufemismo per barboni o vagabondi). Anche nei film di Disney Pete era a volte noto come Pete Gambadilegno, ma il suo arto di legno spariva e poi riappariva da un film all'altro, a seconda delle necessità della storia. Qui la gamba di legno è al suo posto, anche se resta un po' un mistero come faccia esattamente Pete a trasformarla in una padella per friggere. La versione di Pete che vediamo in *Weary Willies* è più o meno la stessa che appare nei primi Oswald disneyani; però, per quando uscì questo cortometraggio, nel 1929, Disney stesso aveva notevolmente modificato il cattivo della sua serie con Mickey Mouse – un personaggio ancora di nome Pete, ma più grosso e più minaccioso della sua controparte nel mondo di Oswald.

Anche senza nessun rapporto con Disney, *Weary Willies* è un cartone intelligente e fantasioso. L'insolito metodo con cui Oswald ruba da un davanzale un tacchino cotto è particolarmente astuto. La fantasia del film è interamente visiva; benché fosse uscito nel 1929 in versione sonora, l'edizione muta che vediamo qui (preservata da una copia Kodascope) non perde nulla per l'assenza del sonoro. – J.B. KAUFMAN

Although Weary Willies was produced a full year after Disney's departure from the Oswald series, it reflects some of the conventions that Disney had established. In the Disney Oswalds, Pete was invariably a heavy but not necessarily a villain; sometimes he and Oswald were simply friendly rivals. Here, as fellow hoboes, they're brothers-in-arms. (Audiences in the 1920s would have understood "weary willies" as a euphemism for tramps or hoboes.) Too, in the Disney films Pete was sometimes known as Peg Leg Pete, but his wooden leg vanished and then reappeared from one film to the next, depending on the needs of the story. Here the wooden leg is in place, although exactly how Pete manages to convert it into a frying pan remains something of a mystery. The version of Pete that we see in Weary Willies is more or less the same Pete who appears in the earlier Disney Oswalds; but by the time this short was released in 1929, Disney himself had considerably modified the villain in his Mickey Mouse series – a character still called Pete, but much larger and more threatening than his counterpart in Oswald's world.

Even without any Disney connection, Weary Willies is a clever and inventive cartoon. Oswald's unusual method of stealing a cooked turkey from a windowsill is particularly cunning. The film's inventiveness is entirely visual; although the film was released in 1929 in a sound version, the silent edition we see here (preserved from a Kodascope print) loses nothing by the absence of its soundtrack. – J.B. KAUFMAN

THE BIG PARADE (Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, US 1925)

Regia/dir: King Vidor; *scen:* Henry Behn; *sogg./st:* Laurence Stallings; *didascalie/titles:* Joseph W. Farnham; *f./ph:* John Arnold; *mo./ed:* Hugh /Wynn; *scg./des:* Cedric Gibbons, James Basevi; *cost:* Edith P. Chaffin; *cast:* John Gilbert (James Apperson), Renée Adorée (Mélanide), Hobart Bosworth (Mr. Apperson), Claire McDowell (Mrs. Apperson), Claire Adams (Justyn Reed), Robert Ober (Harry), Tom O'Brien (Bull), Karl Dane (Slim), Rosita Marstini (madre francese/*French mother*); *premiera:* 5.11.1925 (Grauman's Egyptian Theatre, Hollywood), 19.11.1925 (Astor Theatre, New York City); *data uscita/released:* 10.9.1927 (*lg. or. orig. l:* 11,519 ft.); 35mm, 11,232 ft., 143' (20 fps), b&n, imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / b&w, Desmet colour duplicating original tinted sequences. George Eastman House, Rochester, NY. Restored in 2004 from the original and duplicate 35mm nitrate negatives by Warner Bros. and George Eastman House under the direction of Richard P. May and Edward E. Stratmann. Didascalie in inglese / English intertitles.

In un impeto di fervore patriottico, nella primavera del 1917 il ricco playboy Jim Apperson (John Gilbert) si arruola nell'esercito, salvo scoprire che la guerra non è un'avventura ma un orribile incubo. *The Big Parade*, uno dei film di maggior successo degli anni '20 (all'Astor Theatre di New York rimase in cartellone per quasi due anni), non solo contribuì a lanciare una società come la Metro-Goldwyn-Mayer da poco costituita, ma inaugurò anche una serie di film antimilitaristici che comprendeva *What Price Glory* (1926, confermato dallo sceneggiatore di *Big Parade*, Laurence Stallings), *Wings* (1927) e *All Quiet on the Western Front* (1930). Il film consolidò la reputazione di King Vidor tra i maggiori registi di Hollywood e portò alle stelle la fama di John Gilbert come interprete romantico, sfidando da vicino la nomea di "grande amatore" di Rodolfo Valentino.

The Big Parade si piazzò in testa alla lista dei migliori film del 1925 stilata dal *New York Times*, davanti a *Der Letzte Mann*, *The Last Laugh*, *The Unholy Three* e *The Gold Rush*. Il suo fascino stava nell'identificazione del pubblico con i tre fantaccini interpretati da Gilbert, Tom O'Brien e Karl Dane. Nella sua recensione di fine anno ai film del 1925, Mordaunt Hall scrisse: "In questa storia c'è del sentimento vero, di quello che ti cattura, ti addolcisce il cuore, ti fa anche versare una lacrima o ti fa venire un nodo in gola. La sera in cui il film venne presentato, *Slim*, il più alto dei tre amici, interpretato da Karl Dane, fece alzare un omaccione dal suo posto mormorando 'Speriamo che non lo prendano.'"

La descrizione realistica delle scene di guerra fu un trionfo per gli artisti ed i tecnici, guidati da Laurence Stallings, veterano decorato della Grande Guerra che aveva perduto una gamba in battaglia. Vidor ha sempre ricordato che Stallings gli aveva detto sulla guerra "più di quanto io avessi ricavato da tutte le sinossi ed i libri. Aveva più da dire lui, specie per i miei scopi, dei 750.000 piedi di pellicola del Committee on Public Information visionati dal mio agente a

Washington." Peraltro, tutti si trovarono in imbarazzo quando si trattò di installare la postazione per un nido di mitragliatrici tedesco. Il direttore tecnico (anch'egli un veterano) ne aveva davvero visto uno, ma solo dopo che era stato fatto saltare. A quel punto un operaio che stava scavando per posizionare i paletti del filo spinato salutò militarmente e disse: "Posso suggerire qualcosa, per favore?" Il suo nome era Paul Barth, ed era stato ufficiale nel 121° Reggimento della Terza Divisione Mitragliatrici dell'esercito tedesco. Fu lui ad organizzare l'artiglieria ed a comandare il nido di mitragliatrici durante le riprese.

Questo restauro nasce dalla visita effettuata alla George Eastman House da Kevin Brownlow nell'autunno del 1997. Mentre stava discutendo di *The Big Parade* apprese dallo staff della Eastman House che il negativo originale nitrato del film era nei depositi della GEH. Sotto la direzione di Edward Stratmann, gli studenti della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation si dedicarono ad un esame comparativo del negativo originale e della negativo nitrato della riedizione, oltre che del materiale di sicurezza della MGM. I risultati dell'esame confermarono che la versione muta del 1925 di *The Big Parade* non era stata interamente preservata. Nel 2002, dietro esortazione di Brownlow, la Warner Bros. e la George Eastman House collaborarono al restauro sia della versione muta del 1925 che della versione sonora uscita nel 1931, ricavata a partire dal negativo originale e dal controtipo nitrato. Tutte le didascalie nel negativo originale (1925) erano state sostituite con quelle create per la versione sonora del 1931 e inquadrare per il formato del sonoro: risultavano così scentrate se proiettate con il mascherino del muto. Il presente restauro ha ri-centrato digitalmente tutte le didascalie. Una sceneggiatura dettagliata del 1925, conservata negli archivi della Warner Bros., ha fornito lo schema di imbibizione dell'originale, facendo sì che il colore fosse restituito al film per la prima volta dagli anni '20. Il restauro del colore è stato supervisionato da Dick May, ed i colori sono stati controllati con l'assistenza di Kevin Brownlow e Patrick Stanbury, all'epoca in visita a Los Angeles. Brownlow ha fornito i campioni di pellicola imbibita in blu e ambra scuro. Al restauro del colore ha contribuito anche il reparto digitale della Warner Bros., che ha ricreato il procedimento Handschiegl per il simbolo della Croce Rossa sulla fiancata di un'ambulanza in una scena chiave. Ora, più di 80 anni dopo, il pubblico avrà l'emozione di vedere questo film con lo splendore visivo pari a quello che salutò la platea della prima del 1925 al Grauman's Egyptian Theatre di Hollywood. – ANTHONY L'ABBATE, CAROLINE YEAGER

Rich playboy Jim Apperson (John Gilbert) joins the army in a burst of patriotic fervor in the spring of 1917, only to discover that war is not an adventure but a horrific nightmare. The Big Parade was one of the most successful films of the 1920s (it played at New York City's Astor Theatre for nearly two years). It not only helped to establish the fledgling Metro-Goldwyn-Mayer studio, but also ushered in a series of



John Gilbert, Renée Adorée in *The Big Parade*.

anti-war films which included *What Price Glory* (1926, co-authored by *Big Parade* scenarist Laurence Stallings), *Wings* (1927), and *All Quiet on the Western Front* (1930). The film established King Vidor's reputation as a top Hollywood director, and elevated John Gilbert to stardom as a romantic lead, seriously challenging Rudolph Valentino's "great lover" status.

The *Big Parade* topped the *New York Times* Best Films of 1925 list, ahead of *The Last Laugh*, *The Unholy Three*, and *The Gold Rush*. Its appeal lay in the public's identification with the three doughboys played by Gilbert, Tom O'Brien, and Karl Dane. In his year-end review of films for 1925, Mordaunt Hall wrote: "There is a sound romance in this narrative, one that holds you, softens your heart, one that may even bring a tear to your eye or a lump in your throat. On the night this picture was presented Slim, the tall one of the three buddies, played by Karl Dane, caused a strong-looking man to get up in his seat muttering 'I hope they don't get him.'"

The authentic depiction of the war scenes was a triumph for the artists and technical crews, who took their lead from Laurence Stallings, a decorated veteran of the Great War who lost a leg in battle. Vidor always credited Stallings for "telling me more about the war than I got out of all the synopses and books. He had more stuff to tell – more knowledge for my purpose – than the Committee on Public Information's 750,000

feet of stored films, which my agent pored over in Washington." But they were all stymied when challenged with setting the gun installations for a German machine gun nest. The crew's technical director (also a veteran) had actually seen one, but only after it had been blown up. At that point a laborer who was digging postholes for the barbed wire stepped forward, saluted, and said, "May I suggest, please?" His name was Paul Barth, and he had been a non-commissioned officer in the 121st Regiment of the Third Machine Gun Division of the German Army. Barth set the guns, and then commanded the machine gun nest during the filming.

The impetus for this restoration began with Kevin Brownlow during his visit to George Eastman House in the fall of 1997. While discussing *The Big Parade* he learned from Eastman House staff that the original camera nitrate negative of the film was in the GEH vaults. Under the direction of Edward Stratmann, students of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation carried out a comparative inspection of the original camera negative and the nitrate re-release duplicate negative, as well as the MGM safety material. The results of the inspection confirmed that the 1925 silent

version of *The Big Parade* was not completely preserved. In 2002, at Brownlow's urging, Warner Bros. and George Eastman House collaborated on the restoration of both the 1925 silent version and the 1931 sound reissue version made from the original camera and duplicate nitrate negatives. All the intertitles in the original camera negative (1925) had been replaced with the intertitles created for the 1931 sound version. Those titles were framed for the sound aspect ratio, and were off-center when projected in the full silent aperture. The present restoration re-centered all of the titles. A 1925 continuity script in the Warner Bros. archives provided the original color tinting scheme, allowing the color to be restored to the film for the first time since the 1920s. The color restoration was supervised by Dick May, and colors were verified with the assistance of Kevin Brownlow and Patrick Stanbury, who were visiting Los Angeles at the time. Brownlow provided samples of blue and night amber tinted film for matching purposes. The color restoration also included work by the Warner Bros. digital department, which recreated the Handschiegl process for the Red Cross symbol on the side of an ambulance in one prominent scene. Now, more than 80 years later, audiences are able to experience the power of this great film in a visual brilliance close to that which greeted the first-night audience at Grauman's Egyptian Theatre in Hollywood in November 1925. – ANTHONY L'ABBATE, CAROLINE YEAGER

VITAPHONE VARIETIES 1927-1930

Cortometraggi Vitaphone con colonna sonora su disco

L'UCLA Film & Television Archive ha il piacere di presentare un programma di cortometraggi Vitaphone che sono stati tra i momenti clou delle ultime tre edizioni del Festival of Preservation di Los Angeles. I titoli scelti per Sacile sono quelli dell'edizione 2006 del festival e, puntando sulla commedia, promettono un gran divertimento per tutti.

Con il crescere dell'interesse verso l'intrattenimento popolare degli anni Venti – l'età del jazz –, è venuto anche il momento di riscoprire il talento, l'energia aspra e l'autentica originalità di questi artisti. Fra questi ritorna il duo comico Shaw & Lee, uno dei pezzi forti del Festival of Preservation del 2004, e farà la sua apparizione anche un altro duo, Jans & Whelan. Il noto caratterista Jay C. Flippen (lo riconoscerete di sicuro, anche se il nome non vi dice molto) compare in un numero dai suoi esordi nel vaudeville. Perfino i capibanda Dick Rich e Jack White fanno battute tra un numero e l'altro. Broadway è rappresentata da Adele Rowland, celebre cantante teatrale del periodo tra il 1900 e gli anni '10, mentre "The Morrissey and Miller Night Club Revue" darà spettacolo con il suo corpo di ballo. Il programma si apre con un'esibizione del famoso gruppo vocale The Revelers, che ispirarono i Comedian Harmonists tedeschi.

Ricordiamo rapidamente che la Vitaphone Corporation venne creata dalla Warner Brothers nel 1926 per lo sviluppo commerciale del film sonori. Dal 1927 al 1930 la società realizzò nei suoi studi di New York e Los Angeles quasi duemila cortometraggi. La parte in pellicola di questi corti veniva consegnata alle sale insieme a grandi dischi da fonografo contenenti le colonne sonore. Quando questa tecnologia divenne obsoleta (sostituita da colonne sonore ottiche stampate direttamente sullo spezzone di pellicola), i cortometraggi Vitaphone cominciarono a cadere nell'oblio. Restaurarne uno significa trovare elementi in buone condizioni sia per ciò che concerne la pellicola che dischi, impresa non da poco se si considera la fragilità fisica di entrambi i supporti. – DAVID PENDLETON

A programme of Vitaphone sound-on-disc short subjects

The UCLA Film & Television Archive is pleased to present a program of Vitaphone shorts. These lively programs have been among the highlights of the last three editions of the Festival of Preservation held in Los Angeles, and this selection from this year's festival promises a fun time for all, with the emphasis on comedy.

With interest in the popular entertainment of the 1920s Jazz Age on the rise, the time is ripe for a rediscovery of the talent, raucous energy, and often true eccentricity of these performers. One of the highlights of the 2004 Festival of Preservation program, comic duo Shaw & Lee, returns, while another comic duo, Jans & Whelan, also makes an appearance. Jay C. Flippen, a well-known character actor (you'll probably recognize him, even if the name isn't familiar), appears doing a routine from his early

days in vaudeville. Even bandleaders Dick Rich and Jack White deliver jokes between numbers. Broadway is represented by Adele Rowland, a singing stage star of the 1900s and '10s, while "The Morrissey and Miller Night Club Revue" provides spectacle with its line of dancing chorus girls. The program begins with a performance by famed vocal group The Revelers, the inspiration for Germany's Comedian Harmonists.

A bit of explanation for the uninitiated: The Vitaphone Corporation was a company created by Warner Brothers in 1926 to develop sound motion pictures. From 1927 until 1930, Vitaphone filmed nearly 2,000 shorts in its studios in New York and Los Angeles. The film portion of these shorts was delivered to theatres accompanied by large phonograph discs that held the soundtracks. Once this technology became obsolete (replaced by optical soundtracks printed directly onto the film strip), Vitaphone shorts began to fade into oblivion. Restoring one of these shorts means locating elements in good condition for both the filmstrip and the sound disc, no mean feat given the physical fragility of both media. – DAVID PENDLETON

Restored in collaboration with the Library of Congress and The Vitaphone Project, from 35mm nitrate original picture negatives, 35mm acetate fine grain master positives, and Vitaphone sound discs. Laboratory services provided by The Stanford Theatre Film Laboratory, The Library of Congress Recorded Sound and Video Laboratory, Audio Mechanics, DJ Audio.

Un ringraziamento speciale a/Special thanks to: Larry Appelbaum, Jim Bedoian, Simon Daniel, Gene DeAnna, Robert Heiber, Ron Hutchinson, Mike Mashon, Janet W. McKee, Peter Oreckinto, John Polito, Andrew Starbin, George R. Willeman, Ken Weissman.

THE REVELERS (The Vitaphone Corporation, US 1927)

Regia/dir: ?; cast: The Revelers (Franklyn Baur, Lewis James, Wilfred Glenn, Elliot Shaw, Frank Black); Vitaphone Production #483; copyright: 18.4.1927; 35mm, 829 ft., 9' (24 fps), sonoro/sound, UCLA Film & Television Archive. Preservation funded by Dudley Heer. Disc provided by the Library of Congress. Disc transfer by Larry Appelbaum.

JIMMY CLEMONS IN "DREAM CAFÉ" (The Vitaphone Corporation, US 1927)

Regia/dir: ?; cast: Jimmy Clemons, Eileen Marcy, Wanda Allen, Frank Foster; Vitaphone Production #2242; copyright: 27.12.1927; 35mm, 886 ft., 10' (24 fps), sonoro/sound, UCLA Film & Television Archive. Preservation funded by Maryellen Clemons. Disc provided by UCLA. Disc transfer by Jim Bedoian.

EARL BURTNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (The Vitaphone Corporation, US 1927)

Regia/dir: ?; cast: Earl Burtnett and His Biltmore Hotel Orchestra; Vitaphone Production # 2285; copyright: 3.3.1928; 35mm, 917 ft., 10' (24 fps), sonoro/sound, UCLA Film & Television Archive. Preservation funded by Dudley Heer. Disc and transfer provided by the Library of Congress Recorded Sound and Video Laboratory.

JANS & WHELAN, “TWO GOOD BOYS GONE WRONG”

(The Vitaphone Corporation, US 1929)

Regia/dir: ?; *cast:* Harry Jans, Harold Whelan; Vitaphone Production #901; *copyright:* 29.10.1929; 35mm, 859 ft., 9'30" (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Dudley Heer. Disc provided by UCLA. Disc transfer by Jim Bedoian.*

THE MORRISSEY AND MILLER NIGHT CLUB REVUE

(The Vitaphone Corporation, US 1927)

Regia/dir: Bryan Foy; *cast:* Will Morrissey, Midgie Miller, Harry Downing, Charlotte DeLovelace, Vina & Arthur, Sammy Cantor; Vitaphone Production #2293; *copyright:* 19.5.1928; 35mm, 891 ft., 10' (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Dudley Heer. Disc provided by UCLA. Disc transfer by Jim Bedoian.*

ADELE ROWLAND, “STORIES IN SONG”

(The Vitaphone Corporation, US 1928)

Regia/dir: ?; *cast:* Adele Rowland; Vitaphone Production #2348; *copyright:* 31.3.1928; 35mm, 876 ft., 10' (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Dudley Heer. Disc provided by UCLA. Disc transfer by Jim Bedoian.*

DICK RICH AND HIS SYNCO-SYMPHONISTS

(The Vitaphone Corporation, US 1928)

Regia/dir: ?; *cast:* Dick Rich and His Synco-Symphonists, Sid Austin, The Dean Sisters; Vitaphone Production #2594; *copyright:* 31.7.1928; 35mm, 888 ft., 10' (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Scott Margolin. Disc and transfer provided by The Vitaphone Project.*

JAY C. FLIPPEN IN “THE HAM WHAT AM”

(The Vitaphone Corporation, US 1928)

Regia/dir: ?; *cast:* Jay C. Flippen; Vitaphone Production #2581; *copyright:* 30.6.1928; 35mm, 623 ft., 7' (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Dudley Heer. Disc provided by UCLA. Disc transfer by Jim Bedoian.*

JACK WHITE AND HIS MONTREALERS

(The Vitaphone Corporation, US 1929)

Regia/dir: Bryan Foy; *cast:* Jack White and His Montrealers, Mary & Billie Lee, Ruth Petty; Vitaphone Production #791; *copyright:* 27.5.1929; 35mm, 751 ft., 8' (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Dudley Heer. Disc provided by UCLA. Disc transfer by Jim Bedoian.*

EARL BURTNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA

(The Vitaphone Corporation, US 1928)

Regia/dir: ?; *cast:* Earl Burtnett and His Biltmore Hotel Orchestra; Vitaphone Production #2295; *copyright:* 31.3.1928; 35mm, 752 ft., 8'30" (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Dudley Heer. Disc and transfer provided by Jim Bedoian.*

SHAW & LEE IN “GOING PLACES”

(The Vitaphone Corporation, US 1930)

Regia/dir: Murray Roth; *cast:* Shaw & Lee, Joan Clements, Frank McNellis; Vitaphone Production #1027; *copyright:* 9.6.1930; 35mm, 897 ft., 10' (24 fps), *sonoro/sound*, UCLA Film & Television Archive. *Preservation funded by Frank Buxton. Disc transfer to optical track by Warner Bros.*



Verdens undergang [La fine del mondo / The End of the World], 1916.
(Det Danske Filminstitut)

Nordisk 100

Celebriamo quest'anno il centenario della Nordisk Films Kompagni, tuttora una delle principali case di produzione scandinave. Ma gli anni d'oro della Nordisk sono stati quelli del muto, quando era guidata dal suo fondatore e direttore, Ole Olsen (1863-1943). Olsen aveva un occhio clinico per le imprese di successo: nel 1904 passò dall'intrattenimento da fiera ai film, acquisendo una sala, il Biograf-Theatret, nel centro di Copenaghen. Ben presto egli decise di realizzare da sé i film da proiettare nel proprio locale. Nel 1905-1906 acquistò l'attrezzatura necessaria e divenne produttore, avviando uno dei più noti studi cinematografici dell'era del muto. La Nordisk sorse in un terreno preso in affitto a Valby, poco fuori Copenaghen. Il 15 settembre 1906 Olsen riuscì a presentare il primo programma composto interamente di film danesi, tra cui *Fiskerliv i Norden* (Vita di un pescatore del Nord).

Olsen era un astuto uomo d'affari, con un fiuto infallibile per quel che voleva il pubblico. Nell'inverno 1906-7 produsse il suo primo grande successo, *Isbjørnejagten* (Caccia all'orso polare), che vendette, perlopiù sul mercato internazionale, 191 copie. L'estate successiva realizzò *Løvejagten* (Caccia al leone), un successo anche maggiore, con 259 copie vendute. Il film fu girato sull'isoletta di Elleore, nel fiordo di Roskilde, trasformata in una savana con fronde di palma conficcate qua e là nel terreno. Due leoni furono acquistati dallo zoo Hagenbeck di Amburgo per ben 5000 marchi ciascuno. Le riprese del film cacciarono Olsen in un sacco di guai, a causa delle denunce della locale società umanitaria presso il Ministro della Giustizia. Le autorità bloccarono il film, anche se Olsen provocatoriamente riprese a girare pochi giorni dopo. Un giovane operatore, Axel Graatkjær, passò persino un giorno in galera. Olsen fece esportare di nascosto la pellicola in Svezia – mossa abile da parte sua, perché una successiva azione legale mise al bando il film in Danimarca, ma che gli costò la licenza del Biograf-Theatret. *Løvejagten* uscì in tutto il mondo nel 1907, ma non arrivò in Danimarca fino alla fine del 1908, dopo che le accuse di crudeltà verso gli animali erano state lasciate cadere. A parte le vicende produttive, *Løvejagten* è notevole per l'uso abbastanza avanzato della narrazione cinematografica, con primi piani e montaggio incrociato. Nel 1909 la Nordisk girò l'ultimo film sulla caccia grossa, *Bjørnejagt i Rusland* (Caccia all'orso in Russia), un altro successo che vendette 118 copie.

Nel suo primo anno di vita, la Nordisk realizzò non meno di 37 film. Già nel 1910 ne produceva più di 100 l'anno. Il numero di cortometraggi di fiction girati nel periodo 1906-1909 ammontava a 250. Il numero di film non-fiction, nello stesso periodo, arrivò circa a 235. Lo studio era una fabbrica dell'intrattenimento che sfornava regolarmente melodrammi ben fatti, storie d'amore osé, commedie slapstick, adattamenti da classici letterari e thriller sensazionalistici. Olsen scoprì anche l'attrattiva di altri temi, che con la loro popolarità si svilupparono in generi ben precisi – film sulla tratta delle bianche; drammi ambientati nel mondo del circo; drammi sociali in genere; storie orientali, con harem in particolare; occasionali film spettacolari rappresentati, nella selezione delle Giornate, da *Atlantis* (1913) e dall'avventura fantascientifica *Himmelskibet* (La nave del cielo, 1918).

Gran parte dei primi film della società furono diretti da Viggo Larsen (1880-1857), che spesso ne era anche il protagonista. In seguito, tra la rosa di registi reclutati dalla Nordisk troviamo Eduard Schnedler-Sørensen (1886-1947, in attività dal 1909), August Blom (1869-1947, attivo dal 1910), Robert Dinesen (1874-1972, attivo come attore dal 1910 e come regista dall'anno successivo), Holger-Madsen (1878-1943, attivo come attore dal 1908 e come regista dal 1912) e A.W. Sandberg (1887-1938, in attività dal 1914).

Gli anni dal 1911 al 1916 furono i più fecondi per la Nordisk. La società aveva uffici di vendita od agenti in tutti i continenti. Le produzioni sfarzose erano all'ordine del giorno a Valby, dove venivano tenuti occupati cinque teatri di posa. Più di ogni altra cosa, la Nordisk aveva "stelle del cinema" commerciabili. La più grande di tutte, Valdemar Psilander (1884-1917), fu sul libro paga della società dal 1911 al 1916, aparendo in 83 film. Psilander morì agli inizi del 1917, a solo 32 anni d'età, e la sua scomparsa servì ad aumentare la popolarità dei suoi film. "I film di Psilander" si vendevano come il pane in tutto il mondo. Il suo maggior successo sul piano artistico fu *Klovnen* ([Il clown] 1917) diretto da A.W. Sandberg e uscito due mesi dopo la sua morte. Il successore di Psilander sarebbe stato l'attore norvegese Gunnar Tolnæs (1879-1940), che recitò nel ruolo del maragià in una serie di tre film nota in inglese con il titolo di *Oriental Love*. Il primo di questi film, *Maharadjahens Yndlingshustru* (La favorita del maragià) fu girato nel 1917, il secondo nel 1919, entrambi con Lilly Jacobsson come co-protagonista. Lo sbalorditivo successo portò ad un terzo film, realizzato da una società tedesca. Nel 1926 la Nordisk realizzò un remake di *Maharadjahens Yndlingshustru*, ancora con Tolnæs, stavolta affiancato dalla diva danese Karina Bell, che nello stesso anno apparve nel rifacimento, girato da Sandberg, di un altro film di Psilander, *Klovnen*, con Gösta Ekman e Maurice de Féraudy. Nel periodo 1910-16 la Nordisk realizzò l'incredibile cifra di 736 film di fiction: il culmine fu raggiunto nel 1914, con 143 titoli; nel 1915 ne vennero prodotti 122 e 121 nel 1916. I film d'attualità, nello stesso periodo, furono circa 244. Lo scoppio della prima guerra mondiale rese difficile la distribuzione. Nel 1916 la filiale di New York venne chiusa, e nel 1917 il vasto mercato della Russia andò effettivamente perduto. I grandi guadagni della Nordisk in Germania, dove la società possedeva all'incirca 60 sale cinematografiche, si trasformarono in altrettanto grandi perdite. Comunque, la Nordisk continuò a produrre molte commedie slapstick e un numero minore di lungometraggi con alti costi di produzione e star di grande richiamo.

Il regista più importante nella storia del cinema danese, Carl Th. Dreyer (1889-1968), esordì come sceneggiatore alla Nordisk nel 1913. Nel 1919 diresse il suo primo film, *Præsidenten* (Il presidente), che fu seguito da *Blade af Satans Bog* (Pagine del libro di Satana). Il suo talento non fu però sufficiente a salvare uno studio in declino. Nel 1928 la Nordisk fu costretta alla liquidazione, da cui presto emerse come la ricostruita Nordisk Tonefilm. – THOMAS CHRISTENSEN, LISBETH RICHTER LARSEN

This year we celebrate the 100th birthday of the Nordisk Films Kompagni, still one of Scandinavia's major production companies. However, there is no doubt that Nordisk's golden years were those of the silent era, when Nordisk's founder and managing director Ole Olsen (1863-1943) was at the helm. Olsen had a keen eye for profit-making enterprises; in 1904 he moved from fairground entertainment to film exhibition, with the acquisition of his own theatre, the Biograf-Theatret, in downtown Copenhagen. Olsen soon decided to make his own films to supply his theatre. In 1905-06 he acquired the necessary equipment and set up as a producer. This marked the beginning of one of the most widely-known film companies of the silent era.

Nordisk Films Kompagni was established in an allotment garden in Valby, just outside Copenhagen. On 15 September 1906 Olsen managed to present the first entirely Danish film programme, which included the film Fiskerliv i Norden (Life of the Nordic Fisherman).

Olsen was a shrewd businessman, with a sure sense of what the public wanted. In the winter of 1906-07 he produced his first blockbuster, Isbjørnejagten (The Polar Bear Hunt), which sold 191 prints, mainly on the international market. The following summer Nordisk made Løvejagten (The Lion Hunt), which was an even bigger hit, selling 259 prints. The film was shot on the tiny island of Elleore in Roskilde Fjord, spruced up to resemble a savannah with palm fronds stuck in the ground here and there. Two lions were acquired from the Hagenbeck Zoo in Hamburg for the tidy sum of 5,000 marks a head. The production got Olsen in a lot of hot water when the local humane society complained to the Minister of Justice. The authorities shut down the film, though Olsen defiantly started shooting again a few days later. A young cameraman, Axel Graatkjær, even ended up spending a day in jail. Olsen had the film smuggled into Sweden – a heads-up move on his part, because a subsequent lawsuit banned the film in Denmark and also cost him his licence for his cinema Biograf-Theatret. The Lion Hunt was released internationally in 1907, but didn't open in Denmark until the end of 1908, after the charges of animal cruelty had been dropped. Apart from its dramatic production history, The Lion Hunt is remarkable for its rather advanced use of cinematic narrative, including close-ups and cross-cutting. In 1909 Nordisk shot its last big-game film, Bjørnejagt i Rusland (Bear Hunting in Russia), another top grosser, selling 118 prints.

In its first year, Nordisk turned out no fewer than 37 films. By 1910, the company was producing more than 100 films a year. The number of short fiction films produced during the years 1906-09 amounted to 250. The number of non-fiction films during this period totalled approximately 235. From the outset, the studio was an entertainment factory, regularly cranking out well-crafted melodramas, risqué romances, slapstick comedies, adaptations of literary classics, and sensational thrillers of mystery and intrigue. Olsen also discovered the attraction of other themes, which through their popularity developed into distinctive genres – films about white slavery; dramas set in the circus; social dramas in general; Oriental stories, particularly involving harems; and the occasional spectacular, represented in the Giornate selection by Atlantis (1913) and the science-fiction adventure Himmelskibet (A Trip to Mars; 1918). Most of the company's earliest films were directed by Viggo Larsen (1880-1957), who often starred in them as well. Subsequent recruits to the Nordisk directing roster included notably Eduard Schnedler-Sørensen (1886-1947, active from 1909), August Blom (1869-1947, active from 1910), Robert Dinesen (1874-1972, active as actor from 1910, as director from 1911), Holger-Madsen (1878-1943, active as actor from 1908, as director from 1912), and A.W. Sandberg (1887-1938, active from 1914).

The years from 1911 to 1916 were Nordisk's most productive. The company had sales offices or agents on every continent. Lavish productions were the order of the day in Valby, where five studios were kept busy. More than anything, the company had marketable "movie stars". The greatest of them, Valdemar Psilander (1884-1917), was on the company's payroll from 1911 to 1916, and starred in 83 films. Psilander died in early 1917, at the age of just 32, and his demise only served to boost the popularity of his pictures. "Psilander films" sold like hotcakes the world over. His biggest artistic success was Klovnen (The Clown; 1917), directed by A.W. Sandberg, which opened two months after his death.

Psilander's successor was to be the Norwegian actor Gunnar Tolnæs (1879-1940), who starred as the Maharajah in a three-film series, known in English as Oriental Love. The first film, Maharadjahens Yndlingshustru (The Maharajah's Favourite Wife) was produced in 1917, with a second in 1919, both co-starring Lilly Jacobsson. Their overwhelming success led to a German company making a third. In 1926 Nordisk remade Maharadjahens Yndlingshustru, again with Tolnæs, this time co-starring with the Danish diva Karina Bell, who that same year also starred in a remake by Sandberg of Klovnen, with Gösta Ekman and Maurice de Féraudy.

In the period 1910-16 Nordisk produced an astonishing 736 fiction films: 143 films in 1914, its peak year, 122 in 1915, and 121 in 1916. Actuality films during this period totalled approximately 244. The outbreak of World War I, however, made distribution difficult. In 1916 the New York branch closed, and the large Russian market was effectively lost in 1917. Nordisk's great profits in Germany, where the company owned around 60 cinemas, turned into huge losses. However, the company continued producing short slapstick comedies, while its feature-film strategy called for fewer, bigger films, with high production values and abundant star-power.

The most important director in the history of Danish film, Carl Th. Dreyer (1889-1968), got his start as a screenwriter at Nordisk Film in 1913. In 1919 he directed his first film, Præsidenten (The President), followed by Blade af Satans Bog (Leaves from Satan's Book). However, his talents were not enough to save an ailing studio. In 1928 Nordisk was forced into liquidation, from which it soon emerged as the reconstructed Nordisk Tonefilm..

THOMAS CHRISTENSEN, LISBETH RICHTER LARSEN

Prog. 1 Un film titanico / A Titanic Film

ATLANTIS (Nordisk Films Kompagni, DK 1913)

Regia/dir: August Blom; *scen:* Karl-Ludwig Schröder, Axel Garde, *dal romanzo* *dilbased on the novel* by Gerhart Hauptmann (1912); *f./ph:* Johan Ankerstjerne; *cast:* Olaf Fønns (Dr. Friedrich von Kammacher), Ida Orloff (Ingigerd Hahlstrom), Ebba Thomsen (Eva Burns), Frederik Jacobsen (Dr. Rasmussen), Carl Lauritzen (Dr. Peter Schmidt), Charles Unthan (Arthur Stoss), Torben Meyer (Willy Snyders); *première:* 26.12.1913; 35mm, 2614 m., 116' (20 fps), Danish Film Institute. *Restauro del/Restored in 1995.*
Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

Il biologo Friedrich von Kammacher è colpito doppiamente dalla sorte: sua moglie si ammala e impazzisce, e la sua tesi di dottorato viene respinta. Si reca allora a Berlino, dov'è stregato da Ingigerd, una giovane danzatrice. Impulsivamente la segue quando lei si imbarca all volta dell'America. Il transatlantico su cui viaggiano affonda e i due sono tra i pochi superstiti. Una volta a New York, la volubilità di lei lo infastidisce sempre di più, senza per questo accorgersi dell'ammirazione che nutre per lui la scultrice Eva. Fugge poi in una remota capanna in montagna, dove ha una crisi nervosa. Eva lo aiuterà a ritrovare la voglia di vivere e di amare, e i due si sposeranno.

Atlantis fu la maggiore e più ambiziosa produzione della Nordisk Film. Definito dallo storico Erik Ulrichsen nel 1958 il "primo film moderno", fu il più importante *Autorenfilm* della casa, basato com'era su un romanzo di Gerhart Hauptmann (1862-1946), vincitore del premio Nobel per la letteratura nel 1912 e considerato all'epoca il maggior scrittore tedesco vivente. Il romanzo *Atlantis* era semiautobiografico e Hauptmann insisté affinché due importanti ruoli fossero interpretati dalle persone vere che avevano ispirato i personaggi: nel 1906-07, lo scrittore era stato stregato da una Ida Orloff adolescente, ma il suo fascino non resta davvero impresso nel film; e Unthan, l'uomo senza braccia, interpreta sostanzialmente se stesso. Hauptmann aveva descritto l'affondamento di un transatlantico in una parte del romanzo, che inizialmente era stato pubblicato a puntate, proprio poche settimane prima del naufragio del Titanic. La scena del disastro, che divenne il principale motivo di richiamo del film – accusato per questo di vergognoso sfruttamento di una sciagura –, è ancora notevole per realismo e grandiosità. Peraltro, *Atlantis* è realmente un ritratto psicologico che mostra un uomo dell'epoca moderna, entrato in una profonda crisi mentale. Per tale ragione, manca di una forte ossatura narrativa, ma funziona per la recitazione trattenuta di Fønns, la magnifica fotografia e la raffinata regia di Blom. – CASPER TYBJERG

The biologist Friedrich von Kammacher is struck by a double misfortune: his wife is taken ill and loses her mind, and his doctoral dissertation is rejected. He travels to Berlin, where he is bewitched by Ingigerd, a young dancer. Impulsively he follows her when she leaves for America. The transatlantic

steamer is wrecked, and the two are among the few survivors. In New York, her capriciousness gets increasingly on his nerves, but he does not notice that the sculptress Eva admires him. He flees to a remote mountain cabin, where he suffers a nervous breakdown. Eva helps him rediscover the will to live and love, and he marries her.

Atlantis was Nordisk Film's biggest and most ambitious production. Called the "first modern film" by historian Erik Ulrichsen in 1958, it was the company's most important *Autorenfilm*, based as it was on a novel by Gerhart Hauptmann (1862-1946), winner of the 1912 Nobel Prize for Literature, and then generally regarded as the greatest living German writer. The novel *Atlantis* was semi-autobiographical, and Hauptmann insisted that two important roles should be played by the actual people who inspired the characters: Hauptmann had been bewitched by Ida Orloff in 1906-07 when she was in her mid-teens, but her charms do not really register in the film; and Unthan, the armless man, basically plays himself. Hauptmann had described the sinking of a transatlantic liner in a section of the novel, which initially was serialized just weeks before the wreck of the Titanic. The shipwreck scene became the big selling-point of the film, prompting accusations of shameless exploitation of the Titanic disaster; it still impresses with its realism and sheer scale. However, *Atlantis* is really a psychological portrait, showing a man of the modern age who lives through a profound mental crisis. For that reason, it lacks a strong narrative backbone, but it succeeds through Fønns' restrained performance, the beautiful cinematography, and Blom's refined direction. – CASPER TYBJERG

Prog. 2 Le schiave bianche / White Slavery

DEN HVIDE SLAVINDE [La schiava bianca] (The White Slave) (Nordisk Films Kompagni, DK 1907)

Regia/dir: Viggo Larsen; *scen:* Arnold Richard Nielsen; *f./ph:* Axel Sørensen; *scg./des:* Robert Krause; *cast:* Gerda Jensen (la ragazza/the young woman), Viggo Larsen (il suo fidanzato/her fiancé), Gustav Lund (suo padre/her father); *prod.* 1906; *première:* 12.1.1907; 35mm, 150 m., 8' (16 fps), Danish Film Institute. *Copia del/ Print from 1957.*
Didascalie in danese / Danish intertitles.

Letto un annuncio sul giornale, una ragazza lo mostra entusiasta ad un giovanotto che le sta dietro. Lei parte treno e lui le consegna un piccione viaggiatore. Alla fine del viaggio, la ragazza incontra una signora che la porta a casa sua; qui le viene fatto indossare un abito da sera e poi viene condotta in una sala piena di crapuloni. Lei respinge le loro avances e viene rinchiusa nella sua stanza. Comprendendo di esser finita in un bordello, libera il piccione con un messaggio. Il giovanotto lo riceve ed arriva al bordello con la polizia; porta la ragazza via con sé, ma, dopo che la polizia se n'è andata, le orge continuano.

Primo film Nordisk sulle schiave bianche, questa breve pellicola ad un rullo ha già la struttura narrativa di base dei film che seguiranno: una ragazza povera-ma-onesta finisce nella rete della tratta delle bianche;

un giovane che la ama riesce a trovarla e liberarla dal bordello dov'è tenuta prigioniera. La trama fu probabilmente presa dal romanzo propagandistico scritto nel 1905 dall'autrice norvegese Elisabeth Schøyen, *Den hvide Slavinde*, con la significativa differenza che nel libro il tentativo di salvataggio fallisce e la sventurata ragazza viene venduta ad un sultano; libera per poco, muore nell'oscurità, ed il suo corpo sarà ignominiosamente usato per fare pratica di sezionamento in una scuola di medicina. – CASPER TYBJERG

A young girl reads an ad in the newspaper and enthusiastically shows it to a young man, who cares for her. She leaves on the train; the young man gives her a carrier pigeon. At the end of the journey, she meets with a lady, who takes her to her house. The girl is given an evening dress and taken to a salon filled with revellers. She fights off their advances and is locked in her room. Realizing that she has ended up in a brothel, she releases the pigeon with a message. The young man gets the message and arrives at the brothel with the police. He takes the girl away with him, but after the police have left, the remaining revellers cheerfully continue their debaucheries.

*The earliest of Nordisk's white slave films, this short one-reeler already has the basic plot structure of all the following films in place: poor-but-honest girl is lured and trapped by white slavers acting under false pretences; a young man who loves her manages to find her and liberate her from the brothel where she is held prisoner. This plot was probably lifted from Norwegian writer Elisabeth Schøyen's 1905 propagandistic novel *Den hvide Slavinde*, with the significant difference that in the book the rescue attempt fails and the unfortunate girl is sold off to a sultan; she is briefly liberated, but ends up dying in obscurity, her corpse ignominiously used for dissection practice in a medical school. – CASPER TYBJERG*

DEN HVIDE SLAVEHANDEL / DEN HVIDE SLAVEHANDEL I [La tratta delle schiave bianche / The White Slave Trade] (The White Slave) (Nordisk Films Kompagni, DK 1910)

Regia/dir: August Blom; *f./ph:* Axel Sørensen; *cast:* Ellen Diedrich (Anna), Lauritz Olsen (Georg), Ella la Cour (la tenutaria/madam), Otto Lagoni (il padre di Anna/Anna's father), Julie Henriksen (la madre di Anna's mother), Victor Fabian, Svend Bille, Doris Langkilde; *première:* 2.8.1910; 35mm, 586 m., 32' (16 fps), Danish Film Institute. *Print from 1958.*

Didascalie in danese / Danish intertitles.

La giovane Anna, di famiglia povera ma onesta, si vede offrire un buon posto come dama di compagnia di una signora londinese. Il suo amico d'infanzia è preoccupato, ma Anna accetta. Con suo orrore, scopre che la "casa rispettabile" è un bordello, riesce comunque a sopraffare il primo cliente. Una cameriera l'aiuta a far pervenire una lettera ai suoi genitori, che avvertono la Lega per la Soppressione della Tratta delle Schiave Bianche. L'amico d'infanzia arriva in Inghilterra ed assolda un investigatore. Anna si cala dalla finestra, ma, dopo un inseguimento in automobile, gli aguzzini sopraffanno i suoi liberatori e la rapiscono

di nuovo. Per fortuna, la cameriera avvisa Scotland Yard ed i cattivi vengono catturati a bordo della nave su cui speravano di fuggire; Anna viene liberata.

Questo film è una scopiazzatura sfacciata, scena per scena, di un film dal titolo identico, *Den hvide Slavehandel*, girato nella primavera del 1910 dalla Fotorama ad Aarhus, seconda città per grandezza della Danimarca. La versione Fotorama, primo lungometraggio danese (3 rulli), ebbe un successo fenomenale. La Nordisk, volendo trarne anch'essa dei vantaggi, si limitò a plagiare il film, ottenendo, fuori dalla Danimarca, un grande successo. La Fotorama minacciò di adire le vie legali, ma la faccenda fu sistemata fuori dal tribunale, pare con soddisfazione di tutte le parti in causa. Della versione Fotorama si sono conservati solo alcuni frammenti, ma la somiglianza è evidente. La Nordisk copiò persino soluzioni tecniche raffinate come quella dello split screen, con lo schermo suddiviso in tre parti: nelle due parti laterali, si vedono due dei cattivi impegnati in una conversazione al telefono, mentre al centro compare una strada trafficata (questa parte della versione Fotorama non si è conservata, ma era stata descritta in una recensione dell'epoca). – CASPER TYBJERG

*Anna, a young girl from a poor but honest household, is offered an attractive position as a lady's companion in London. Her childhood friend is worried, but she goes anyway. To Anna's horror, the "distinguished house" turns out to be a brothel, but she manages to overpower her first customer. A helpful maid smuggles out a letter to her parents, and they alert the League for the Suppression of the White Slave Traffic. The childhood friend travels to England and hires a detective. Together, they find the brothel and Anna, and arrange her escape. Anna lowers herself down from her window, but after an automobile chase, the slavers overpower her liberators and abduct her again. Fortunately, the maid alerts Scotland Yard, and on board the ship on which they had hoped to escape, the villains are caught, and Anna is freed. This film is a brazen rip-off, setup-for-setup, of an identically titled film, *Den hvide Slavehandel*, made in the spring of 1910 by the film company Fotorama in Denmark's second-largest city, Aarhus. The Fotorama version was the first Danish feature-length film (3 reels), and it was phenomenally successful. Nordisk wanted in on the action, and they simply plagiarized the film, scoring a huge hit outside Denmark. Fotorama threatened legal action, but the matter was settled out of court, apparently to the satisfaction of everyone concerned. Only a few fragments of the Fotorama version survive, but the similarity is evident. Nordisk even copied technical refinements like the three-panel split-screen image, where two of the villains have a telephone conversation in the side panels while the central panel shows a busy street (this portion of the Fotorama version does not survive, but it was described in a contemporary newspaper review). – CASPER TYBJERG*

DEN HVIDE SLAVEHANDEL'S SIDSTE OFFER [L'ultima vittima della tratta delle schiave bianche / The Last Victim of the White Slave Trade] (**In the Hands of Impostors**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1911)

Regia/dir: August Blom; *scen:* Peter Christensen; *f./ph:* Axel Graatkjær; *cast:* Clara Wieth (Edith von Felsen), Lauritz Olsen (l'ingegnere/Engineer Faith), Thora Meincke (la creola/the Creole), Otto Lagoni (sig.Mr. Bright), Ingeborg Rasmussen (la zia ddi Edith/Edith's aunt), Frederik Jacobsen (il capo dei trafficanti di schiave bianche/leader of the white slave gang), Ella la Cour; *première:* 23.1.1911; 35mm, 868 m., 47' (16 fps), imbibito/tinted, Danish Film Institute. Restauro del/Restored 1995.

Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

Edith, una giovane senza madre che si sta recando a casa della zia, fa amicizia con una donna, che è in realtà l'agente di una banda dedita alla tratta delle bianche. La suddetta agente fa in modo che un'altra persona della banda accolga Edith quando questa giunge a destinazione, mentre alla zia viene inviata una falsa lettera che annuncia il ritardo della nipote. Sulla nave Edith conosce Faith, un giovane e attraente ingegnere, ma cade comunque nella trappola dei trafficanti del vizio. Faith prova a rintracciarla però la polizia non può far nulla per aiutarlo. Edith viene rapita da un secondo gruppo di cattivi, ma una delle persone di servizio, mossa a pietà, va a cercare aiuto. Faith libera la giovane, ma viene sopraffatto dai primi delinquenti, che riportano Edith nel loro covo. Le ricerche della polizia sono vane, ma Faith non si scoraggia facilmente ed alla fine riesce a salvare Edith.

Le leggere differenze nella trama – ci sono due gruppi di cattivi; la ragazza viene rapita mentre va dalla zia, non attirata da un'offerta di lavoro fasulla; il giovane è una conoscenza recente, non un amico d'infanzia – fanno pensare che l'eroina di *Den hvide slavehandels sidste offer* provenga da una classe sociale un po' più elevata rispetto alla protagonista di *Den hvide Slavehandel*, benché per il resto l'intreccio dei due film sia pressoché identico. *Den hvide slavehandels sidste offer*, peraltro, è realizzato con molta più abilità: diverse sequenze sono splendidamente girate; Clara Wieth è un'eroina assai più vivace; i trafficanti sono più brutali e spaventosi; la scena clou sui tetti è considerevolmente più emozionante della rissa sulla nave alla fine del primo film. Anche qui abbiamo un esempio di split screen con lo schermo diviso in tre parti durante una telefonata dei trafficanti: questi si vedono ai lati, ma stavolta Edith, oggetto della loro conversazione, compare al centro. – CASPER TYBJERG

Edith, a motherless young woman, is travelling to her aunt's house. She is befriended by a woman who is an agent of a white slave ring. The agent arranges for another agent to meet Edith at her destination, while the aunt gets a false letter saying that Edith has been delayed. On board ship Edith meets Faith, a handsome young engineer. She falls into the slavers' trap, however. Faith tries to find her, but the police are unable to help. Edith is abducted by a second set of villains, and a servant takes pity on her and goes to get help. Faith liberates her, but he is overpowered by the original slavers, who take Edith back to their lair. A police search is fruitless, but Faith is not easily discouraged, and finally manages to rescue Edith.

There are some slight differences in plot – there are two sets of villains; the young girl is abducted on her way to her aunt, not tricked by a phony job offer; the young man is a recent acquaintance, not a childhood friend – which may suggest that the heroine of this film is from a slightly higher class than the heroine of Den hvide Slavehandel, although the plots of the two films are otherwise almost identical. Den hvide Slavehandels sidste Offer, however, is much more skillfully made: several sequences are beautifully shot, Clara Wieth is a far livelier heroine, the slavers are more brutal and frightening, and the rooftop climax considerably more exciting than the shipboard brawl at the end of the first film. This film also contains a triple-panel split-screen phone call, but this time, Edith, the subject of the conversation between the slavers in the side panels, is seen in the center panel. – CASPER TYBJERG

SHANGHAI'ET! [Imbarcato a forza] (**Shanghai / In the Hands of Sharkers**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1912)

Regia/dir: Eduard Schnedler-Sørensen; *scen:* P. Lykke-Seest; *cast:* Clara Wieth (Lilly), Cajus Bruun (Clausen; console/Consul Hansen), Carlo Wieth (Willy), Christian Schrøder (barista/barkeeper), Agnete Blom (Mary), Peter Nielsen (cappellano/Chaplain Brown); *première:* 9.7.1912; 35mm, 780 m., 42' (16 fps), Danish Film Institute. Copia del/Print from 1957.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Lilly, figlia del ricco armatore Clausen, respinge le avances dell'uomo d'affari Bang per accettare quelle del giovane secondo di bordo Willy. Bang segue Willy in un porto straniero, dove lo fa ubriacare in una squallida bettola. Con la connivenza del proprietario del bar, Willy, sbronzato, viene costretto con l'inganno a firmare un ingaggio da marinaio, comprato poi dal malvagio capitano della *Octopus*. Mary, la figlia del barista, ha simpatia per Willy e lo vuole aiutare: si rivolge pertanto al cappellano Brown, con cui si sono messi in contatto anche Lilly e suo padre. Brown e Lilly, travestita, indagano, scoprendo che Willy è già a bordo della *Octopus*. Lo inseguono così con un'altra nave; Willy riesce a tuffarsi in mare ed a raggiungere a nuoto la salvezza. In senso stretto, questo non è un film sulla tratta delle bianche, ma fu presentato con il sottotitolo "La tratta degli uomini di mare", ovviamente con l'intenzione di sfruttare i precedenti successi della Nordisk in questo genere cinematografico. Come gli altri, fu pubblicizzato come un film di denuncia sociale, annunciato come un film con una "grande missione", perché metteva in guardia contro un pericolo che ha "rovinato le vite di migliaia di giovani onesti". Manca del frisson sessuale dei film sulla tratta delle bianche, ma offre molti degli stessi elementi strutturali, come l'impotenza della polizia e l'aiuto offerto da una donna intraprendente, collegata ai criminali. – CASPER TYBJERG

Lilly, the daughter of Clausen, a wealthy ship-owner, spurns the advances of Bang, a businessman, in favor of young ship's mate Willy. Bang follows

Willy to a foreign port, where he gets Willy drunk in a seedy waterfront dive. With the connivance of the barkeeper, the drunken Willy is tricked into signing a seaman's contract, which is bought by the evil captain of The Octopus. The barkeeper's daughter Mary likes Willy so much that she decides to help, and seeks out Chaplain Brown, who has also been contacted by Lilly and her father. Brown and the disguised Lilly investigate, but find that Willy has already been taken aboard The Octopus. They give chase in another ship, and Willy manages to jump overboard and swim to safety. Strictly speaking, this is not a white slavery film, but it was presented with the subtitle "Men as Victims of Slave Trafficking", obviously with the intention of capitalizing upon the company's previous successes in this genre. Like the white slavery films, this one was promoted as a film of social consciousness, advertised as a film with a "great mission", because it warns against a danger which has "wrecked the lives of thousands of honest youths". It lacks the sexual frisson of the white slave films, but it has many of the same structural elements, like the impotence of the police and the aid offered by a resourceful female associate of the criminals. – CASPER TYBJERG

Prog. 3 Melodramma/Melodrama

RIVALINDER [Le rivali / Female Rivals] / **EN KVINDEDUEL** [Duello fra donne / A Duel Between Women] (**A Woman's Duel**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1906)

Regia/dir: Viggo Larsen?; cast: ?; 35mm, 98m, 5' (18 fps), Norsk Filminstitut / Norwegian Film Institute, Oslo. Conservazione/ Preserved 1999.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Un uomo si incontra con la sua amante; una pettegola li vede e corre a raccontare tutto alla legittima consorte. Costei, aiutata dalla spiona, sfida la rivale a duello. L'uomo apprende la cosa da una lettera della moglie, ma quando arriva sul posto quest'ultima è stata appena uccisa dalla rivale. Disperato egli respinge l'amante che gli spara a sangue freddo e poi si uccide a sua volta. (Bo Berglund in *Nordic Explorations: Film Before 1930*, a cura di John Fullerton e Jan Olsson, Libbey, 1999) Escluso *Fiskerliv i Norden* (Vita di un pescatore nordico) si tratta del più antico film Nordisk conservatosi, identificato nel 1998 da Bo Berglund. Il suo studio sui programmi dell'epoca e le sinossi delle trame rivela, come ha scritto lui stesso, "quanto frequente fosse il ricorso alle armi da fuoco e alla violenza nei film Nordisk del 1906-1907; film che abbondano di duelli, uccisioni violente, suicidi, sparatorie ed esecuzioni, quindi *Rivalinder* è lungi dall'esserne l'unico esempio." È anche uno dei molti film danesi con energiche protagoniste che colpiscono per la loro capacità di prendere l'iniziativa. – CASPER TYBJERG

A man meets his mistress, and they are both observed by a gossip; she hurries to the man's wife and tells her what she has seen. With the help of

the gossip the wife challenges the mistress to a duel. The man is informed about the duel by a letter from his wife. When he arrives at the duel, the mistress has just killed his wife. In despair he rejects his mistress, who then shoots him down in cold blood before shooting herself. (Bo Berglund, in *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Fullerton and Jan Olsson, eds., Sydney: John Libbey & Company, 1999)

Except for *Fiskerliv i Norden*, this is the earliest extant Nordisk film. It was identified in 1998 by Bo Berglund. His study of contemporary programmes and plot synopses revealed, he writes, "how prominent the use of firearms and violence is in the Nordisk films of 1906 and 1907; they abound in duels, violent killings, suicides, shoot-outs, and executions, so *Rivalinder* is far from the only instance". It is also one of a considerable number of Danish films featuring energetic female protagonists who – in striking fashion – take matters into their own hands. – CASPER TYBJERG

VENNERNE FRA OFFICERSSKOLEN [Gli amici dell'Accademia degli ufficiali / The Friends from the Officers' Academy] (**Gekreuzte Klingen**) (**Crossed Swords**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1913)

Regia/dir: Eduard Schnedler-Sørensen; scen: Marius Wulff, Martin Jørgensen; f./ph: Axel Graatkjær; cast: Anton Gambetta Salmson (ministro della guerra/Minister of War Brissow), Clara Wieth (Rose Brissow), Carlo Wieth (Emile, giovane tenente/a young lieutenant), Aage Schmidt (Edmond, giovane tenente/a young lieutenant), Otto Lagoni (il generale, oadre di Edmond/the General, Edmond's father); première: 17.2.1913; 35mm, 630 m., 34' (16 fps), imbibito/tinted, Danish Film Institute. Copia proveniente dal / Print from the Nederlands Filmmuseum, 1996.

Titolo di testa in tedesco; didascalie in olandese / German main title; Dutch intertitles.

"Due giovani ufficiali (uno ricco e privilegiato, l'altro povero ma brillante inventore) aspirano entrambi alla mano della figlia di un ministro. Fra loro la rivalità cresce fino a culminare in un finale mozzafiato quando il pretendente respinto rischia di provocare un disastro mentre viene testata l'arma antiaerea concepita dall'inventore" (*The LUMIERE PROJECT*, 1996, p. 103).

Si tratta del restauro di un film finora praticamente sconosciuto. Nel 1912-13 il suo regista, Eduard Schnedler-Sørensen (1886-1947), figura di spicco del cinema danese, era al culmine di una prolifica carriera, con almeno una dozzina di film all'attivo ogni anno. Aveva esordito nel cinema nel 1908 come cameraman del pioniere Peter Elfelt e l'anno dopo era passato alla Fotorama, da poco formatasi. Fu rapidamente promosso regista ed il suo primo incarico, *Den Lille Hornblaeser* (Il piccolo trombettiere, 1909), in cui pure recitò, godette di considerevole popolarità. Nel 1911 arrivò alla Nordisk: il trionfo ottenuto da uno dei suoi primi film realizzati per questa casa, *Bedragnet i døden / Dr. Gar-el-Hama I* [Il dottor Gar el Hama I], gli valse il privilegio di poter dirigere la più grande star della compagnia, Valdemar Psilander. Il loro *Dødspring til hest fra cirkuskuplen* (Il salto

mortale a cavallo sotto la cupola del circo], 1912) diede alla Nordisk uno dei suoi maggiori successi internazionali. Il regista e la star ottennero un altro grande trionfo introducendo la commedia sofisticata nel cinema danese con *Den stærkeste* ([Il più forte], 1912), basato a grandi linee su *La bisbetica domata*. Con gli anni '20, le sorti artistiche di Schnedler-Sørensen parvero declinare, insieme con quelle del cinema danese. Egli continuò comunque a dirigere fino al 1927, senza però mai raggiungere il successo di prima. – DAVID ROBINSON

“Two young officers (one rich and privileged, the other a poor but brilliant inventor) vie for the hand of a government minister’s daughter. Their rivalry escalates, culminating in a breathtaking finale in which the demonstration of the inventor’s new anti-aircraft weapon narrowly escapes disaster at the hands of his thwarted rival” (The LUMIERE PROJECT, 1996, p. 103).

This is a restoration of a hitherto virtually unknown film. In 1912-13 its director Eduard Schnedler-Sørensen (1886-1947) was at the peak of his career as an outstanding figure in Danish production, with a prolific output of a dozen or more films a year. He had begun his film career in 1908 as cameraman to the pioneer filmmaker Peter Elfelt, and the following year joined the newly formed Fotorama Company. He was quickly promoted to director, and his first assignment, Den Lille Hornblæser (The Little Bugler; 1909), in which he also acted, enjoyed considerable popularity. In 1911 he joined Nordisk, and the triumph of one of his first films there, Bedraget i døden / Dr. Gar-el-Hama I (English-language title: A Dead Man’s Child), won him the privilege of directing the company’s major star, Valdemar Psilander. Their film Dødspring til Hest fra Cirkuskuplen (US: The Great Circus Catastrophe; 1912) gave Nordisk one of its biggest international successes. Director and star enjoyed another major hit when they introduced sophisticated comedy into Danish cinema with Den stærkeste (US: Conquered; or, The Madcap Countess; 1912), loosely based on The Taming of the Shrew. With the 1920s, Schnedler-Sørensen’s artistic fortunes seemed to decline along with those of the Danish cinema as a whole, though he continued to direct, without recapturing his earlier distinction, until 1927. – DAVID ROBINSON

LAVINEN [La valanga / The Avalanche] (**The Rocks of Life / Shadow Plays**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1920)

Regia/dir: Emanuel Gregers; scen: Carl Gandrup, Emanuel Gregers; f./ph: Hans Vaagø; cast: Jon Iversen (Poul Lindorph), Bodil Ipsen (Maria Lindorph), Arne Weel (loro figlio/their son), Johannes Meyer (Asp); première: 20.4.1920; 35mm, 1807 m., 88' (18 fps), Danish Film Institute. Copia del/Print from 1957.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Maria Lindorph, moglie del pubblico ministero appena entrato in carica, è preoccupata per il ritorno nella capitale dopo molti anni trascorsi in provincia: teme infatti di incontrarvi Asp, il direttore di un quotidiano, che si muove nei circoli dell'alta società. La paura che possa distruggere la sua felicità la porta a rievocare il suo passato: dopo la

morte della madre, ha vissuto con il severo padre e la sua crudele governante. I suoi incontri segreti con il giovane studente Poul Lindorph vengono scoperti, e lei viene buttata fuori di casa. Poul, anche lui orfano, perde la rendita per via della loro “storia”. In breve si ritrovano a fare la fame, e il padre di lei si rifiuta di aiutarli. Disperata, Maria diventa segretamente l'amante del sinistro Asp, per poi lasciarlo quando Poul completa i suoi studi. Molti anni dopo, le sue paure si concretizzano: ad un ballo incontra di nuovo Asp, immediatamente colto da un intenso desiderio di farla ancora sua, che minaccia di svelare il suo vergognoso passato al marito. Poco dopo Asp viene trovato morto; dell'assassinio è sospettata la sua giovane amante. Al processo, Lindorph, come pubblico ministero, fa condannare la ragazza. Solo a questo punto, Maria confessa di essere stata lei ad assassinare Asp. Poul, venuto a sapere del suo sacrificio, la perdona.

Bodil Ipsen, la star di *Lavinén*, generalmente considerata la più grande attrice teatrale danese della sua generazione, durante gli anni '40 divenne anche una regista cinematografica di grande successo. Questo è il migliore dei quattro film muti da lei girati e la sua interpretazione è interessante da seguire, anche se la sua corporatura non le giova in questo melodramma piuttosto convenzionale. Il film ha (come *Præsidenten* di Dreyer, uscito due mesi prima) una struttura a flashback assai elaborata. La regia è dell'affidabile ma prosaico Emanuel Gregers, la cui carriera alla Nordisk durò fino al 1945. – CASPER TYBJERG

Maria Lindorph, wife of the newly appointed state prosecutor, is worried about having to return to the capital after many years in the provinces. She is afraid to meet Asp, a newspaper editor who moves in high-society circles. Her fears that he may destroy her happiness cause her to recall her past: after her mother’s death, she lived with her strict father and his cruel housekeeper. Her secret meetings with Poul Lindorph, a young student, are discovered, and she is thrown out of her home. Poul, himself an orphan, loses his allowance because of their “affair”. Soon they are starving, and her father refuses to help. In desperation, Maria secretly becomes the mistress of the sinister Asp, but when Poul completes his studies, she breaks off with him. Many years later, her fears are realized: at a ball, she meets Asp again, and he is immediately seized with an intense desire to possess her again. He threatens to expose her shameful past to her husband. Soon after, Asp is found dead, and his young mistress is suspected of murder. At her trial, Lindorph is the prosecutor, and he gets the girl convicted of murder. Only then does Maria confess that she was the one who murdered Asp. When Poul learns the truth of her sacrifice, he forgives her.

Bodil Ipsen, the star of Lavinén, was commonly considered the greatest Danish stage actress of her generation, and during the 1940s she also became a very successful film director. This picture is the best of the four silent films she made, and her performance is interesting to watch, even if her big, sturdily-built frame works against her in this fairly conventional melodrama. It has (like Dreyer’s Præsidenten, released two months earlier) an extremely elaborate flashback structure. It is directed by the dependable but uninspired Emanuel Gregers, whose career at Nordisk lasted until 1945. – CASPER TYBJERG

Prog. 4 Dreyer

BLADE AF SATANS BOG [Pagine del libro di Satana / Leaves from Satan's Book] (Nordisk Films Kompagni, DK 1920)

Regia/dir: Carl Th. Dreyer; *scen:* Edgard Høyer, Carl Th. Dreyer; *f./ph:* George Schnéevoigt; *cast:* Helge Nissen (Satana/Satanas), Halvard Hoff (Gesù/Jesus), Jacob Texière (Giuda/Judas), Hallander Hellemann (Don Gomez), Ebon Strandin (Isabella Gomez), Johannes Meyer (Don Fernandez), Tenna Kraft Frederiksen (la regina/Queen Marie Antoinette), Carlo Wieth (Paavo), Clara Wieth/Pontoppidan (Siri), Karina Bell (Naima); *première:* 17.11.1920 (Norvegia/Norway), 24.1.1921 (Paladsteatret, København); 35mm, 2900 m., 158' (16 fps), Danish Film Institute.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

In quattro episodi vediamo Satana (Nissen) che, maledetto da Dio, percorre il mondo inducendo gli uomini a compiere il male; può sperare di essere liberato dalla maledizione divina solo se qualcuno gli resiste, ma pochi lo fanno. Il primo episodio racconta il tradimento di Cristo da parte di Giuda, prezzolato da Satana nei panni di un fariseo. Il secondo episodio è ambientato nella Spagna del XVI secolo: Satana è un Grande Inquisitore che esercita la sua influenza su un giovane monaco tormentato, spingendolo a commettere un orribile stupro. Il terzo episodio è collocato all'epoca della rivoluzione francese: un giovane che ha la possibilità di salvare Maria Antonietta dalla ghigliottina lascia che sia giustiziata, perché gli ricorda un misfatto che era stato indotto a commettere da Satana, qui un capo giacobino. Il quarto episodio si svolge in Finlandia, durante la guerra civile del 1918: qui Satana è un empio monaco a capo di una plebaglia di bolscevichi, che minaccia di uccidere la famiglia della telegrafista Siri, se essa non manderà un messaggio che attiri i Bianchi in un'imboscata. Lei resiste e si uccide piuttosto che diventare una traditrice.

Carl Theodor Dreyer aveva appreso il mestiere alla Nordisk, scrivendo didascalie, adattando romanzi e drammi, ed occupandosi del montaggio di gran parte dei lungometraggi della società dal 1915 al 1918. Il suo talento venne riconosciuto e gli fu pertanto concesso un sostanzioso budget per fare questo film, la più grande produzione realizzata dallo studio nel 1919. Dreyer, tuttavia, non era soddisfatto delle risorse disponibili e, dopo aver completato il film, lasciò indignato la Nordisk. Eppure, anche se la sceneggiatura è sbilanciata (il complicato episodio francese è un po' debole), questo film ambizioso colpisce per i primi piani indagatori, i set austeri e disadorni, il montaggio teso e le composizioni attentamente centrate. La sceneggiatura era stata scritta nel 1913 dall'autore danese Edgard Høyer (l'episodio finale era ambientato in origine durante la guerra russo-giapponese); si tratta di un'opera originale e nonostante ciò che si legge in molti credits, non deve nulla al bestseller di Marie Corelli *The Sorrows of Satan* (1895), portato sullo schermo da D.W. Griffith nel 1926. – CASPER TYBJERG

In four episodes, we witness how Satan (Nissen), accursed by God, must walk the Earth and tempt men to do evil; he can only hope to be delivered from his curse if someone resists him, but few do. Episode 1 tells the story of the betrayal of Jesus by Judas, enticed by Satan in the guise of a Pharisee. Episode 2 takes place in 16th-century Spain; Satan is a Grand Inquisitor, who manipulates a tormented young monk into committing an ugly rape. Episode 3 takes place during the French Revolution; a young man who has the opportunity to save Marie Antoinette from the guillotine allows her to be executed, because she reminds him of a misdeed he was tempted to commit by Satan, now a Jacobin leader. Episode 4 is set during the Finnish civil war in 1918. Here, Satan is a defrocked monk leading a Bolshevik rabble. He threatens to kill the family of Siri, a telegraph operator, if she does not send a message luring the Whites into an ambush, but she resists, and kills herself rather than turn traitor.

*Carl Theodor Dreyer learned the craft of filmmaking at Nordisk, writing titles, adapting novels and plays, and editing most of the company's features from 1915 to 1918. His talent was recognized, and he was given a large budget to make this film, the studio's biggest production of 1919. Dreyer was not satisfied with the available resources, however, and he left the company in anger after completing the film. Yet, even though the script is unbalanced (the complicated French episode sags), this grandly conceived film impresses through its inquisitive close-ups, austere and unembellished sets, tight editing, and carefully centered compositions. The script was written in 1913 by Danish author Edgard Høyer (the final episode was originally set during the Russo-Japanese War); it was an original work and (despite the claim in many credit lists for this film) owes nothing whatever to Marie Corelli's 1895 bestseller *The Sorrows of Satan*, filmed by D.W. Griffith in 1926. – CASPER TYBJERG*

Prog. 5 Evento musicale / Musical Event

KLOVNEEN [Il clown / The Clown] (**La maschera della vita / The Golden Clown**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1926)

Regia/dir: A. W. Sandberg; *scen:* Poul Knudsen, A.W. Sandberg; *f./ph:* Chresten Jørgensen, Einar Olsen; *cast:* Gösta Ekman (Joe Higgins), Karina Bell (Daisy), Maurice de Féraudy (James Bunding), Kate Fabian (Graciella Bunding), Robert Schmidt (Marcel Philippe), Erik Bertner (Pierre Beaumont), Edmunde Guy (Lilian Delorme); *première:* 30.10.1926; 35mm, 2700 m., 128' (20 fps), Danish Film Institute. Restauro digitale del 2006 da un master 35mm di preservazione / Digitally restored in 2006 from a 35mm preservation master. Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

Accompagnamento musicale di / Live musical accompaniment by Ronen Thalmy (piano), Romano Todesco (fisarmonica/accordion). (Cfr. "Eventi musicali" / see "Musical Events", p. 19)

Il clown canterino Joe Higgins (Ekman) viaggia per le cittadine francesi con il vecchio Bunding (Féraudy) e il suo circo. Un giorno sposa la

figlia di Bunding, Daisy (Bell). Joe, scritturato da un music-hall di grido di Parigi, ha grande successo e, ben presto, passa tutto il tempo a dedicarsi alla sua arte, così Daisy diventa facile preda di un seduttore navigato. Joe scopre la loro relazione e, sconvolto, permette a Daisy di andarsene con l'amante. Questi l'abbandona presto, non appena si scopre che è incinta. Mesi dopo Daisy cerca Joe, disperata, ma trova invece suo padre, che si sente obbligato dal senso dell'onore a scacciarla. Lei si annega nella Senna. Passano gli anni e Joe si è ormai quasi completamente in malora, quando la sorte lo ricongiunge alla figlia sua e di Daisy.

Vigoroso melodramma, questo elegante rifacimento di uno dei film di maggior successo di Valdemar Psilander (1916; pure diretto da Sandberg) è un buon esempio di film di qualità internazionale degli anni '20: avrebbe infatti potuto esser realizzato in qualunque paese con un'industria cinematografica importante. Le scene girate sul posto a Parigi si fondono fluidamente con quelle girate in Danimarca. Qui non ci sono particolarismi nazionali, solo bravura cinematografica al massimo livello, con le interpretazioni superbe di Gösta Ekman e del famoso attore di teatro francese Maurice de Féraudy, visto nel ruolo del titolo in *Crainquebille* (1923) di Feyder alle Giornate del 2005. *Klovnen*, il miglior film di Sandberg, fu anche il più grande successo della Nordisk negli anni '20. – CASPER TYBJERG

Singing down Joe Higgins (Ekman) travels around the small towns of France with Old Bunding (Féraudy) and his circus. Joe marries Bunding's daughter Daisy (Bell). Joe is hired by a top music-hall in Paris and becomes a great success. Soon, he spends all his time on his art, and Daisy is easy prey for an experienced seducer. Joe discovers their affair, and, distraught, allows Daisy to leave with her lover, who soon abandons her when she discovers that she is having a child. Months later, she seeks out Joe in desperation, but instead meets her father, whose sense of honour compels him to drive her away, and she drowns herself in the Seine. Years later, Joe is about to go completely to the dogs when fortune reunites him with his and Daisy's daughter.

*A full-blooded melodrama, this glossy remake of one of Valdemar Psilander's most successful films (1916; also directed by Sandberg) is a good example of the international quality films of the 1920s; it could have been made in any important film-producing country. Scenes shot on location in Paris blend seamlessly with scenes shot in Denmark. There are no national particularities here, only cinematic craftsmanship at the highest level, with superb performances from Gösta Ekman and the famous French stage actor Maurice de Féraudy, seen in the title role of Feyder's *Crainquebille* (1923) at the 2005 Giornate. *Klovnen* is Sandberg's best film, and was Nordisk's biggest hit of the 1920s. – CASPER TYBJERG*

Prog. 6 Fantascienza/Science-Fiction

HIMMELSKIBET [La nave del cielo / The Sky-Ship] (**Excelsior**) (**A Trip to Mars**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1918)

Regia/dir.: Holger-Madsen; scen.: Sophus Michaëlis, Ole Olsen, f./ph:

Louis Larsen; scg./des: Carlo Jacobsen; cast: Nicolai Neiiendam (Prof. Planetaros), Gunnar Tolnæs (Avanti Planetaros), Zanny Petersen (Corona Planetaros), Svend Kornbeck (David Dane), Alf Blütecher (Dr. Krafft), Frederik Jacobsen (Prof. Dubius), Lilly Jacobsson (Marya), Philip Bech (il principe marziano della Sagghezza/Martian Prince of Wisdom), Nils Asther (marziano/a Martian); première: 22.2.1918; 35mm, 1700 m., 83' (18 fps), Danish Film Institute. Restauro digitale del 2006 da un master 35mm di preservazione e da un negativo originale / Digitally restored in 2006 from a 35mm preservation master and the original negative.

Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

Il capitano di marina Avanti Planetaros viene spinto dal padre astronomo a viaggiare nello spazio interstellare per raggiungere nuovi mondi. Diventa così aviatore ed è, insieme col giovane scienziato dottor Krafft, tra coloro che premono per costruire una navicella spaziale. Nonostante l'opposizione del beffardo professor Dubius, Planetaros mette insieme un equipaggio di intrepidi e parte. Durante il lungo viaggio, l'equipaggio diviene inquieto e per poco si sfiora l'ammutinamento. Alla fine raggiungono Marte e scoprono che il pianeta è abitato da un popolo che ha raggiunto un più alto stadio di sviluppo, senza malattia, dolore, violenza, cupidigia, pulsioni sessuali né paura di morire. Avanti si innamora di Marya, figlia del principe della Sagghezza, capo dei marziani. Marya, che lo ricambia, decide di partire con lui per portare la saggezza dei marziani agli arretrati terrestri.

Quest'ambiziosa produzione su un viaggio nello spazio è, in un certo senso, una pietra miliare nel genere fantascientifico. Il fascino dell'epoca per l'aviazione è evidente: la navicella spaziale ha ali e propulsore e i membri dell'equipaggio indossano divise da aviatore in pelle. Anche se i marziani, simili a druidi, possono sembrare involontariamente comici, dal punto di vista della storia culturale le idee del film su un mondo utopico sono affascinanti. Ole Olsen, menzionato nei credits come coautore della sceneggiatura, sperava, insieme col noto scrittore Sophus Michaëlis, che il film avrebbe parlato ai cuori degli spettatori ispirando loro "sentimenti ideali", specie il pacifismo. Ma i critici danesi dell'epoca derisero la seriosa stupidità del film ed indicarono senza esitare i suoi molti difetti rispetto a *The Birth of a Nation*, proiettato per la prima volta a Copenaghen un mese dopo *Himmelskibet*. – CASPER TYBJERG

Navy captain Avanti Planetaros is inspired by his astronomer-father to travel through outer space to reach other worlds. He becomes an aviator, and, along with the young scientist Dr. Krafft, the driving force behind the construction of a spaceship. Despite opposition from the mocking Professor Dubius, Planetaros gathers a crew of fearless men and takes off. During the long voyage, the crew becomes restless; a mutiny is narrowly avoided. Finally they reach Mars, and discover that the planet is inhabited by a people who have reached a higher stage of development, free of disease, sorrow, violence, covetousness, sexual urges, and the fear of death. Avanti falls in love with Marya, daughter of the Prince of Wisdom, the head of the Martians.

Marya shares his feelings, and decides to return with him in order to bring the wisdom of the Martians to the backward Earthlings. This lavishly produced space-travel picture is something of a milestone in the science-fiction genre. The contemporary fascination with aviation is evident: the spaceship has wings and a propeller, and the members of the crew are clad in leather aviator outfits. While the druid-like Martians may seem unintentionally comic, the film's ideas of a utopian ideal world are quite fascinating from the viewpoint of cultural history. Ole Olsen was credited as co-author of the screenplay, and both he and the well-known writer Sophus Michaëlis hoped that the film would speak to the hearts of spectators and inspire them with "ideal sentiments", particularly pacifism. Contemporary Danish reviewers, however, mocked the earnest silliness of the film, and unhesitatingly pointed out its many shortcomings in comparison to The Birth of a Nation, which had its Copenhagen premiere one month after Himmelskibet. – CASPER TYBJERG

Prog. 7 Catastrofil/Catastrophe

KRIGSBILLEDER [Immagini di guerra / War Pictures] (Nordisk Films Kompagni, DK 1914)
Regia/dir: ?; f./ph: ?; 35mm, 700 m., 38' (16 fps), Danish Film Institute. Senza didascalie / No titles.

Attualità belliche del 1914. Una serie di reportage girati per conto dell'esercito tedesco nel nord della Francia e nell'est della Prussia. La Nordisk, che aveva una reputazione speciale in Germania, si teneva in equilibrio tra la sua posizione di società con sede in un paese neutrale e la collaborazione con il paese con cui aveva i principali rapporti d'affari. *Kriegsbilder* era il titolo tedesco di queste attualità. / *War actualities, 1914. A series of reportage films produced on behalf of the German army in northern France and East Prussia. Nordisk had a special standing in Germany, and walked a thin line between being a company based in a neutral country, and collaborating with the country in which they had most of their business. The films' German title was Kriegsbilder.*

THOMAS C. CHRISTENSEN

VERDENS UNDERGANG [La fine del mondo] (**The End of the World / The Flaming Sword**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1916)
Regia/dir: August Blom; scen: Otto Rung; f./ph: Louis Larsen; scg./des: Axel Bruun; cast: Olaf Fønss (Frank Stoll), Carl Lauritzen (West), Ebba Thomsen (Dina West), Johanne Fritz-Petersen (Edith West), Thorleif Lund (Flint), Alf Blütecher (Reymers), Frederik Jacobsen (predicatore itinerante/itinerant preacher), K. Zimmerman (Prof. Wissmann); première: 1.4.1916; 35mm, 1525 m., 74' (18 fps), Danish Film Institute. Digitally restored in 2005 from a preservation master positive. Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

West, caposquadra della miniera, ha due figlie, la bionda Edith e la bruna Dina. Edith si innamora del marinaio Reymers, mentre Dina

scappa con il capitalista senza scrupoli Stoll. Quando si sparge la voce che una cometa è in rotta di collisione con la Terra, Stoll sfrutta la situazione per fare quattrini sul mercato azionario. Alla vigilia dell'impatto con la cometa, raduna poi gli amici per una grande orgia, ma gli operai infuriati assaltano la sua bella villa, istigati dal fidanzato respinto di Dina. Questi, Stoll e la ragazza muoiono. Dal cielo piove fuoco ed i mari sommergono la terra. Il pianeta è in rovina. Sopravvivono solo in due, Edith e Reymers: il film si conclude con il loro miracoloso ricongiungimento.

Ispirato alla paura suscitata nel 1910 dalla cometa di Halley, questo film era chiaramente rivolto al pubblico del periodo bellico, in cui il vecchio ordine stava venendo meno. È molto convincente, grazie all'eccellente recitazione ed all'uso intelligente delle ambientazioni. Il lavoro della macchina da presa è di prim'ordine; tutto il film è caratterizzato dall'accurata ed elegante composizione delle immagini. Creare in maniera convincente le scene del disastro che distruggerà la Terra dev'essere stata per Blom ed i suoi tecnici la sfida più grande. La tecnologia degli effetti speciali era pressoché inesistente e le risorse finanziarie non erano illimitate, ma le scene del cataclisma sono sorprendentemente efficaci. Scintille infuocate piovono dal cielo, avvolgendo rapidamente tutto in una cappa di fumo. Laddove questa è ovviamente una maniera economica di mostrare il disastro, l'effetto è misterioso, disturbante ed adeguatamente apocalittico. Soprattutto, il finale, che nel riassunto può sembrare ridicolmente macchinoso, è drammaticamente adeguato e davvero commovente. – CASPER TYBJERG

A mine foreman, West, has two daughters, the fair Edith and the dark Dina. Edith falls in love with ship's mate Reymers, while Dina runs away with the unscrupulous capitalist Frank Stoll. When the rumour spreads that a comet is on a collision course with Earth, Stoll exploits the situation to make a killing on the stock market. On the eve of the comet's impact, Stoll gathers his friends for a great orgy, but enraged workers storm his grand villa, egged on by Dina's jilted ex-fiancé. He, Stoll, and Dina all perish. Fire rains down from the sky, and the seas flood the land. The Earth is laid waste. Only two survive, Edith and Reymers, and the film ends with their miraculous reunion.

Inspired by the fear evoked by Halley's Comet in 1910, this film was clearly addressed to a public in an age of war, when the old order was collapsing. It carries great conviction, thanks to excellent acting and clever use of locations. The camerawork is first-class; throughout, the film's images are carefully and elegantly composed. To create scenes of earth-shattering disaster that would carry conviction must have been the greatest challenge for Blom and his technicians. Special-effects technology was practically non-existent, and financial resources were not unlimited, but the scenes of the cataclysm are surprisingly effective. Fiery sparks rain down from above, quickly shrouding everything in a pall of smoke. While this is obviously an economical solution to the problem of showing the disaster, the effect is eerie, unsettling, and convincingly apocalyptic. Most important of all, the ending, which in summary may sound preposterously contrived, is in fact dramatically fitting and genuinely moving. – CASPER TYBJERG

Prog. 8 Le vie della tentazione / *Paths of Temptation*

EN KUNSTNERS GENNEMBRUD [La scoperta dell'artista / An Artist's Breakthrough] (**Die Seele eines Toten / Ein Violinen-Klagenlied**) (**The Soul of the Violin**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1919)

Regia/dir.: Holger-Madsen; *scen.*: Frederik Jacobsen, Peter Nielsen; *f./ph.*: Marius Clausen; *cast.*: Adolf Tronier-Funder (Emanuel Restes), Marie Dinesen (Karin Restes, la madre di Emanuel/*Emanuel's mother*), Johannes Ring (Alexander Romanos, il governatore/*governor*), Henny Lauritzen (sua moglie/*Mrs. Romanos*), Ingeborg Spangsfeldt (Ilka Romanos), Anton de Verdier (Dr. Gallis), Frederik Jacobsen (Ivan Cortez, il vecchio musicista/*an old musician*); *prod.*: 1915; *première.*: 10.4.1919; 35mm, 938 m., 45' (18 fps), imbitito/*tinted*, Danish Film Institute. Copia preservata nel 2001 a partire da un positivo nitrato della collezione del Filmarchiv Austria / *Preserved from an original nitrate print in Filmarchiv Austria, 2001.*

Titolo di testa e didascalie in tedesco / *German main title & intertitles.*

Un violinista che fatica ad affermarsi viene a sapere che si può catturare in uno strumento l'anima di una persona morente. Lo fa, e diventa presto un musicista famoso; ma c'è sempre un prezzo da pagare: alla fine sarà distrutto dalle sue azioni egoiste. / *A struggling violinist learns that one can capture the soul of a dying person in an instrument. After doing so, he soon becomes a famous violinist. But there is always a price to be paid: he is finally consumed by his selfish actions.*

THOMAS C. CHRISTENSEN

EVANGELIEMANDENS LIV [La vita dell'uomo del Vangelo / Life of the Evangelist] (**The Candle and the Moth / John Redmond, the Evangelist**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1915)

Regia/dir., *scen.*: Holger-Madsen; *f./ph.*: Marius Clausen; *cast.*: Valdemar Psilander (John Redmond), Birger von Cotta-Schønberg (Billy Sanders), Alma Hinding (Nelly Gray), Frederik Jacobsen (il padre di John/*John's father*), Augusta Blad (la madre di John/*John's mother*), Else Frölich (a *demi-mondaine*); *première.*: 18.2.1915; 35mm, 1093 m., 51' (18 fps), Danish Film Institute. Restaurato digitalmente a partire da un master di preservazione nel 2004. / *Digitally restored from a preservation master in 2004.*

Didascalie in danese e inglese / *Danish & English intertitles.*

Il giovane, impulsivo Billy, che sta scivolando verso una vita criminosa, ha una violenta disputa con la sua fidanzata Nelly. Il predicatore laico John Redmond racconta a Billy la storia della sua vita. Molti anni prima era un ricco giovanotto di mondo, irretito da una seducente *demi-mondaine* e follemente geloso degli altri suoi amanti. Durante una lotta con uno di questi, aveva estratto una pistola ed una pallottola vagante aveva ucciso la donna. Condannato a molti anni di prigione, si era pentito ed aveva trovato la fede con l'aiuto del cappellano del carcere. Scontata la pena, era diventato un'altra persona, nuova e migliore.

Ispirato da questa storia, Billy è preso dal rimorso e con l'aiuto di Redmond riesce a salvare Nelly che sta per uccidersi. I due giovani sono uniti in matrimonio da Redmond.

La sofisticata fotografia *clair-obscur* sta a dimostrare l'alto livello raggiunto dalle produzioni della Nordisk. Il ritratto realistico delle condizioni delle prigioni dell'epoca è notevole, anche se la solenne religiosità della storia può essere fastidiosa per alcuni. Probabilmente si tratta del miglior film di Valdemar Psilander, la più grande stella della Nordisk: forte e di singolare bellezza, spesso portava sullo schermo uomini psicologicamente fragili e con poca forza di volontà. Qui c'è una splendida introduzione di lui, mostratoci mentre studia attentamente la sceneggiatura e il suo personaggio gli compare davanti nelle tre diverse fasi del debosciato, del carcerato e del predicatore. Egli dà il meglio di sé sia nel suo solito ruolo di uomo di mondo sia in quello del predicatore apparentemente irreprensibile, la cui pia dedizione proviene proprio dalla consapevolezza delle sue gravi colpe. – CASPER TYBJERG

Young hothead Billy is drifting into a life of crime, and has a violent quarrel with his girlfriend Nelly. Lay preacher John Redmond tells Billy his life story. Many years before, he was a wealthy young man-about-town; he was enthralled by a seductive demi-mondaine, but was madly jealous of her other lovers. During a fight with one of them, he pulled a gun, and a stray bullet killed the woman. Sentenced to many years in jail, he repented and found faith with the help of the prison chaplain, and left the prison as a new and better man. Inspired by this story, Billy is filled with remorse, and he and Redmond manage to save Nelly, who is about to commit suicide. The two young people are united by Redmond.

The sophisticated clair-obscur cinematography demonstrates the high standards of Nordisk's productions. The realistic depiction of contemporary prison conditions is striking, even if the solemn religiosity of the story may be off-putting to some. It is probably the best film made by Valdemar Psilander, Nordisk's biggest star: strong and strikingly handsome, he often portrays psychologically fragile, somewhat weak-willed men. Psilander is introduced with a wonderful vignette, in which he carefully studies the screenplay, and the three different phases of his character's development (roué, convict, preacher) appear before him. Psilander makes great play with both his usual man-about-town role and with the figure of the apparently faultless preacher, whose pious dedication springs from the awareness of his own grievous sins. – CASPER TYBJERG

Prog. 9 Il richiamo dell'Oriente / *The Lure of the Orient*

FLUGTEN FRA SERAILLET [La fuga dall'harem] (**The Flight from the Seraglio**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1907)

Regia/dir.: Viggo Larsen; *f./ph.*: Axel Sørensen; *cast.*: Viggo Larsen, Clara Nebelong, Maggi Zinn, Valdemar Petersen, Gustav Lund; *première.*: 26.9.1907; 35mm, 182 m., 9' (16 fps), Danish Film Institute. Didascalie in danese / *Danish intertitles.*

BEDRAGET I DØDEN / DR. GAR EL HAMA I [Ingannato in punto di morte: Il dottor Gar el Hama, I / Deceived in Death] (**A Dead Man's Child / Dr. Gar el Hama; or, The Daredevil Criminal**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1911)

Regia/dir: Eduard Schnedler-Sørensen; scen: Ludwig Landmann; cast: Aage Hertel (Dr. Gar el Hama), Henry Seemann (il barone/Baron Sternberg), Carl Johan Lundkvist (il conte/Count Wolfhagen), Edith Bueemann (Edith Wolfhagen), Otto Lagoni (James Pendleton), Einar Zangenberg (Detective Newton); première: 16.11.1911; 35mm, 858 m., 41' (16 fps), Danish Film Institute. Copia del/Print from 1957.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU [La favorita del maragià / The Maharajah's Favourite Wife] (**Oriental Love / A Prince of Bharata**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1917)

Regia/dir: Robert Dinesen; scen: Svend Gade; f./ph: Sophus Wangøe; cast: Gunnar Tolnæs (il maragià/The Maharajah), Lilly Jacobsson (Elly von Langen), Carlo Wieth (Lt. Kuno Falkenberg), Thorleif Lund (colonnello/Colonel von Langen), Jonna Anker Kreutz (la moglie del colonnello/the colonel's wife), Edith Barré (Senta von Langen); première: 31.1.1917; 35mm, 1475 m., 72' (18 fps), Danish Film Institute.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Questi tre film sono indicativi di una significativa tendenza verso l'esotico che contribuì a creare la reputazione della Nordisk sul mercato mondiale negli anni precedenti e durante la prima guerra mondiale. Tale tendenza è evidente in diversi generi: i film sulla tratta delle bianche, sugli harem orientali e mediorientali, sui geni del crimine e, in misura minore, i film che descrivevano il controllo sulla mente e l'ipnosi.

Questo tipo di esotismo iniziò agli albori della storia dello studio, con il primo dei film sulla tratta delle bianche, *Den hvide Slavinde* (La schiava bianca, prodotto nel 1906 ed uscito nel gennaio del 1907), diretto da Viggo Larsen, che realizzò gran parte dei film Nordisk di quell'anno. Il suo argomento sensazionalistico ne fece un grande successo al botteghino, così naturalmente ci furono altri film sulla tratta delle bianche, in particolare *Den hvide Slavehandel* (La tratta delle schiave bianche, 1910) e *Den hvide Slavehandels sidste Offer* (L'ultima vittima della tratta delle schiave bianche, 1911).

Il 1907 vide il primo dei film ambientati in un harem, *Flugten fra seraillet*, che racconta di un giovane inglese, Hopkins, che si innamora di Sulejma, la favorita del califfo. Quando riesce a fare irruzione nell'harem, il califfo lo fa cacciare. Segue un altro tentativo, in cui Sulejma fugge con lui. L'amico di Hopkins, Jackson, viene in aiuto della coppia uccidendo il califfo e sacrificandosi in modo che gli innamorati possano fuggire. (Gli edifici orientaleggianti di Tivoli, il famoso parco dei divertimenti di Copenaghen, vennero utilizzati per gli esotici "esterni" del film.)

Nel 1908 arrivò *Kalifens Eventyr* (L'avventura del califfo), una commedia con Carl Alstrup ed Oscar Stribolt, che racconta la storia

di un califfo annoiato che entra in possesso di un anello magico che lo mette nei pasticci; ci fu poi il drammatico *Sultan Abdul Hamid og Haremsdamerne* (Il sultano Abdul Hamid e le dame del suo harem). Il film del 1909 *Kærlighed i Orienten / Haremshistorie* (Amore in Oriente) narra la storia di una ragazza che diventa una delle mogli del sultano. Insoddisfatta della sua vita, cerca l'aiuto di un giovane diplomatico americano che ama "da lontano". Quando lo viene a sapere il sultano, ordina di far annegare la donna; l'americano la salva, e i due lasciano l'Oriente insieme. Il commento di *Moving Picture World* al film (nel numero del 30 aprile 1910) è rivelatore, e forse tipico dell'epoca: "Qualunque cosa illustri in modo adeguato le caratteristiche dell'Oriente misterioso, con la sua ricchezza di immagini e la curiosità che suscitano, sarà certamente popolare."

Maharadjahens Yndlingshustru (La favorita del maragià, 1917) continuava con questo tipo di esotismo, benché ampliato a 4 rulli e mezzo e concluso con un colpo di scena insolito per i tempi. Kuno Falkenberg è innamorato della cugina Elly. Dopo aver conosciuto un maragià, Elly si allontana di nascosto con una barca a remi, si incontra con lui e ne accetta la proposta di matrimonio. La barca viene ritrovata vuota e Kuno pensa che la ragazza sia annegata. In seguito, in India, Elly scopre orripilata di trovarsi a far parte di un harem e rivuole la sua libertà. Nel frattempo, Kuno, che è ufficiale di marina, è stato mandato in India. Elly si mette in contatto con lui, e Kuno tenta di spiegare al maragià che le donne europee non si possono accontentare dell'amore parziale di un uomo. Il maragià dà a Elly la possibilità di scegliere: restare o partire, ma ordina anche alle guardie di uccidere chiunque se ne vada con lei. Una figura ammantata viene arrestata: è il maragià, che aveva progettato di uccidersi. Afferra un coltello, ma Elly lo ferma, rivelando a Kuno di amare davvero il maragià. Il film si conclude con il loro ritorno al palazzo, un finale che contrasta con le aspettative del pubblico, dando alla storia una prospettiva morale inattesa.

Una variazione rispetto ai film d'ambientazione orientale colloca l'azione in una città europea, di solito Londra, e vede il personaggio principale coinvolto in società segrete od intrighi di origine orientale. Tipici di questo genere di film sono il secondo ed il terzo episodio di una serie del 1909 diretta da Viggo Larsen e incentrata su un genio del crimine, il dottor Nicola. *Dr. Nicola II, o Hvorledes Dr. Nicola erhvervede den kinesiske stok* (Come il dottor Nicola acquistò il bastone cinese) e *Dr. Nicola III (Lamaklosterets Hemmeligheder)* (I segreti del chiostro del Lama) raccontano di un bastone tibetano che costituiva in origine l'insegna di un grande sacerdote e conserva il segreto della vita e della morte. Il dottor Nicola cerca di entrarne in possesso, e l'azione comporta rapimenti ed avventure nei Mari del Sud. *Den gule Djaeval* (Il diavolo giallo), anch'esso del 1909, riguarda un mago cinese di nome Tsing Fu, rapimenti, criminali, botole e, inaspettatamente, stereotipi e implicazioni razziali.

I film di gran lunga più interessanti sui geni del crimine sono quelli della serie del *Dr. Gar el Hama*. Il primo, *Bedraget i Døden*, contrappone Gar el Hama (Aage Hertel) ad una giovane coppia, Edith Wolffhagen ed il barone von Sternberg, e ad un detective di nome Newton. Edith

è la figlia del conte Wolffhagen, oltre che erede della fortuna paterna; il conte è però anche amico di un prestasoldi, James Pendleton, l'erede designato in caso di morte di Edith e del suo fidanzato, il barone von Sternberg. Dopo la morte del conte, Pendleton chiede la mano di Edith ma viene respinto. Progetta allora di rapirla con l'aiuto di Gar el Hama, che riesce a somministrare a Edith una droga che crea l'illusione della morte per quattro giorni, dando a Pendleton tempo per rapirla dalla tomba. Quando la ragazza rinviene, Pendleton rinnova le sue avances e manovra per portarla a Costantinopoli. Scoperto che il corpo di Edith non c'è più, Sternberg ingaggia Newton, raccontandogli del testamento che nomina Pendleton. Quest'ultimo paga Gar el Hama perché uccida Sternberg, ma Newton sventa il piano ed insegue Gar el Hama e Pendleton, che sono fuggiti portandosi dietro Edith. Li intercetta su un treno e, in una colluttazione, getta giù Gar el Hama. Pendleton viene arrestato e gli innamorati si riuniscono.

Il film presenta molti dei punti di forza fotografici e narrativi di altri film Nordisk del periodo e, inoltre, una sequenza d'inseguimento su un treno, qualcosa di più comune ai film americani che a quelli danesi. Gran parte delle riprese della sequenza furono girate su un treno in movimento e, benché manchino del ritmo e del taglio che avrebbe dato loro Griffith, sono nondimeno ben congegnate ed entusiasmanti. Sono interessanti anche i realistici interni fotografati con tutti i piani dell'immagine a fuoco; le numerose entrate ed uscite dal fondo dell'inquadratura, rese necessarie dall'uso di botole sui set; l'illuminazione espressionistica di alcune scene, compresa quella che mostra il baule di Edith illuminato da una pozza di luce in mezzo al buio, e quella in cui Gar el Hama mette una droga nella bevanda accanto al letto della ragazza, con ombre dense ed una piccola area di luce a definire l'azione.

Il successo di *Bedræget i Døden* diede il via ad una serie di film sulle avventure di Gar el Hama: tra il 1911 ed il 1916 vennero realizzati cinque film, i primi due per la regia di Eduard Schnedler-Sørensen, gli altri diretti da Robert Dinesen. Il primo ed il secondo anticipano i famosi criminali dei serial di Feuillade – *Fantômas*, *Judex* e *Les Vampires* – per i quali possono essere considerati come possibili influenze. Lo stesso Gar el Hama è un precursore del dottor Mabuse. *Gar el Hama II* continua la storia del primo film, con gli operai della ferrovia che trovano Gar el Hama svenuto presso i binari. Il resto della storia dell'episodio II presenta nuovi personaggi e finisce con il capo criminale in prigione, anche se un misterioso primo piano preannuncia ulteriori avventure.

Bedræget i Døden e *Maharadjahens Yndlingshustru*, melodrammi esotici di forti passioni ed eventi sensazionali, con assassini, infedeltà, gelosia, rapimenti ed incontri erotici, sono tipici dell'"età dell'oro" (1910-1914) del cinema danese. Sono anche esempi di uno stile coerente, caratterizzato da illuminazione altamente espressiva, realismo negli interni, recitazione naturalistica, profondità di campo, ed ampio uso di riprese in esterni. Gli argomenti spesso presentavano, al di fuori della Danimarca, problemi di censura ed in alcuni casi erano totalmente

proibiti dalle autorità competenti, o tagliati per adeguarli agli standard locali. – RON MOTTRAM

These three films are representative of an important tendency toward exotic narrative subjects that helped create Nordisk's reputation in the world market in the years prior to and during World War I. This tendency is manifest in several genres: white slave films, Orient and Middle Eastern harem films, master criminal films, and, to a lesser degree, films involving mind control and hypnosis.

This kind of exotica began early in the studio's history, with the first of the white slave films, Den hvide Slavinde (The White Slave; produced 1906, released January 1907), directed by Viggo Larsen, who made most of the Nordisk films produced in that year. Its sensational topic made it a huge box-office hit, so more white slave films naturally followed, notably Den hvide Slavehandel (The White Slave Trade; 1910) and Den hvide Slavehandels sidste Offer (The Last Victim of the White Slave Trade; 1911). The year 1907 saw the first of the harem films, Flugten fra Seraillet (US title: The Flight from the Seraglio), which tells the story of a young Englishman, Mr. Hopkins, who falls in love with a caliph's favorite wife, Sulejma. When he breaks into the harem, the caliph chases him off. He makes another attempt, and Sulejma escapes with him. Hopkins' friend Jackson aids the couple by killing the caliph, sacrificing his own life so that the lovers can get away. (Note: Oriental buildings at Copenhagen's famous Tivoli amusement park were used for the film's exotic Eastern "locations".) This was followed in 1908 by Kalifens Eventyr (The Caliph's Adventure; US title: The Wise Man's Ring), a comedy starring Carl Alstrup and Oscar Stribolt, about a bored caliph who obtains a magic ring which gets him into trouble, and a drama, Sultan Abdul Hamid og Haremsdamerne (Sultan Abdul Hamid and the Ladies of His Harem; English-language release title: Sultan Abdul). The 1909 film Kærlighed i Orienten / En Haremshistorie (Love in the Orient; US title: Saved from the Sultan's Judgment) tells the story of a young girl who becomes one of the wives of a sultan. Unhappy with her life, she tries to get help from a young American diplomat whom she loves from afar. When the sultan finds out, he orders her death by drowning. The American saves the girl, and they leave the Orient together. Moving Picture World's comment on the film (in its issue of 30 April 1910) is revealing, and probably typical for its time: "Anything which adequately illustrates any of the features of the mysterious Orient, with its wealth of imagery, appealing directly to the curiosity, is certain to be popular."

Maharadjahens Yndlingshustru (The Maharajah's Favourite Wife; 1917) continued the typical character of this kind of exotica, though expanded to 4 ? reels and ending with a narrative twist unusual for its time. Kuno Falkenberg is in love with his cousin Ely. After an encounter with a maharajah, Ely secretly takes a rowboat, meets with him, and accepts his proposal of marriage. The rowboat is found empty, and Kuno thinks she has drowned. Later in India, Ely is horrified to find that she is part of a harem. She asks for her freedom, but is sent back to the harem. Meanwhile, Kuno, who is a naval officer, has been sent to India. Ely contacts him, and Kuno tries to explain to the maharajah that European women cannot be satisfied

with part of a man's love. The maharajah gives Elly a choice, to stay or leave, but also orders his guards to kill whoever leaves with her. A robed figure is apprehended, but it turns out to be the maharajah, who has planned to commit suicide. He grabs a knife, but Elly stops him, making it clear to Kuno that she really loves the maharajah. The film ends with them returning to the palace. This ending contradicts the audience's expectations, giving the story an unexpected moral perspective.

A variation on the Eastern films sets the action in a European city, usually London, and entangles the main characters in secret societies or Eastern-based intrigues. Typical of this type of film are the second and third films in a 1909 series directed by Viggo Larsen involving a master criminal named Dr. Nicola, played by August Blom. Dr. Nicola II, or Hvorledes Dr. Nicola erhvervede den kinesiske stok (US title: How Dr. Nicola Procured the Chinese Cane), and Dr. Nicola III (Lamaklosterets Hemmeligheder) (US title: Dr. Nicola in Tibet, or The Mystery of the Lama Convent) tells the story of a Tibetan cane that was originally the insignia for a high priest and holds the secrets of life and death. Dr. Nicola tries to gain possession of the cane, and the action includes kidnapping and an adventure in the South Seas. Den Gule Djaevel (US title: Tsing Fu, the Yellow Devil), also from 1909, concerns a Chinese magician named Tsing Fu, kidnapping, criminal associates, trapdoors, and, quite expectedly, stereotyping and racial overtones.

By far the most interesting of the master criminal films are those of the Dr. Gar el Hama series. The first, *Bedraget i Døden* (Deceived in Death; 1911), pits Gar el Hama (Aage Hertel) against a young couple, Edith Wolfhagen and Baron Sternberg, and a detective named Newton. Edith is the daughter of Count Wolfhagen and heir to her father's fortune, but the Count is also a friend of a moneylender, James Pendleton, who is named as heir if Edith and Baron Sternberg, her fiancé, die. After the Count dies, Pendleton proposes to Edith but is rejected. Enlisting the aid of Gar el Hama, Pendleton plans to abduct Edith. Gar el Hama manages to give Edith a drug that creates the illusion of death for four days, giving him time to abduct Edith from her tomb. When she revives, Pendleton renews his advances and arranges to take Edith to Constantinople. Discovering that Edith's body is gone, Sternberg engages Newton to help, telling the detective about the will that mentions Pendleton. Pendleton pays Gar el Hama to kill Sternberg, but Newton foils the plan and pursues Gar el Hama and Pendleton, who have fled, taking Edith with them. Newton intercepts them on a train, and, in a struggle, throws Gar el Hama from the train. Pendleton is apprehended, and the couple is reunited.

The film has many of the photographic and narrative strengths of other Nordisk films of the period, and, in addition, a chase sequence involving a train, something more common to American films than Danish ones. Most of the shots in the sequence were done on a moving train, and though they lack the pace and cutting that Griffith would have given them, they are nonetheless well-staged and exciting. Also of interest are the realistic interiors photographed in deep focus; the numerous exits and entrances from the bottom of the frame, made necessary by the use of trapdoors in the sets; and the expressionistic lighting in several scenes, including one showing Edith's casket illuminated by a pool of light amidst the darkness,

and one in which Gar el Hama drugs the drink next to Edith's bed, with heavy shadows and a small area of light defining the action.

The success of *Bedraget i Døden* began a series of films concerning the exploits of Gar el Hama. Five films were made between 1911 and 1916; the first two were directed by Eduard Schnedler-Sørensen, the following three by Robert Dinesen. Films I and II pre-date the famous Feuillade crime serials *Fantômas*, *Judex*, and *Les Vampires*, and may be considered as possible influences on them. Gar el Hama himself is certainly a precursor of Dr. Mabuse. Gar el Hama II continues the story of the first film, with railroad workers finding Gar el Hama unconscious by the side of the railroad tracks. The remainder of the story in number II involves new characters, and ends with the master criminal in jail, though a mysterious close-up implies further adventures.

Bedraget i Døden and *Maharadjahens Yndlingshustru*, melodramas of strong passions, sensational incidents, and exoticism, dealing with subjects such as murder, infidelity, jealousy, abduction, and erotic encounters, are characteristic of the "golden age" (1910-1914) of Danish cinema. They also illustrate a consistent style, best described in terms of highly expressive lighting, realism of interior settings, naturalistic acting, deep-focus cinematography, and extensive use of location shooting. The subjects often raised censorship problems outside Denmark, and in some cases were completely forbidden by censoring authorities, or were cut to conform to local standards. — RON MOTTRAM

Prog. 10 Il lato brillante / The Lighter Side

NEDBRUDTE NERVER [Nervi logori / Shattered Nerves] (The Hill Park Mystery) (Nordisk Films Kompagni, DK 1923)

Regia/dir: A.W. Sandberg; scen: Laurids Skands; f./ph: Einar Olsen, Louis Larsen; cast: Gorm Schmidt (reporter Erik Brandt), Olga d'Org (Grethe Sparre), Egill Rostrup (Mr. Heger, l'amico di Brandt/Brandt's friend), Peter Nielsen (ministro/Minister Sparre), A.W. Sandberg (un regista/a film director), Frederik Jacobsen (direttore/editor); première: 25.2.1923; 35mm, 1700 m., 74' (20 fps), imbibito/tinted, Danish Film Institute. Restauro digitale del 2001 a partire da un negativo nitrato originale / Digitally restored in 2001 from the original nitrate negative. Didascalie in danese e inglese / Danish & English intertitles.

The Hill Park Mystery è una coinvolgente detective story dove il nostro eroe, un giornalista di tabloid, cerca di salvare la donna di cui si è innamorato. È una commedia rapida e ricca di battute, molto nello stile delle produzioni hollywoodiane dell'epoca. Occhio alla breve apparizione di A.W. Sandberg nei panni di un regista. — THOMAS C. CHRISTENSEN

The Hill Park Mystery is an entertaining detective story, in which our hero, a tabloid journalist, tries to save the woman with whom he has fallen in love. It is a speedy comedy with many one-liners, very much in the style of Hollywood productions of the time. Look out for A.W. Sandberg's cameo appearance as a film director. — THOMAS C. CHRISTENSEN

DON JUANS OVERMAND [Il superuomo di Don Giovanni / Don Juan's Superior] (**Ein Meister der Liebe**) (**The Love Potion**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1916)

Regia/dir: Lau Lauritzen Sr.; *scen:* Valdemar Andersen; *f./ph:* Hugo J. Fischer; *cast:* Oscar Stribolt (il colonello/Colonel Sejsberg), Rasmus Christiansen (Peter Pille), Kate Fabian, Carl Schenstrøm; *première:* 16.10.1916; 35mm, 362 m., 20' (16 fps), imbibito/tinted, Danish Film Institute. Restauro del 2001 a partire da una copia nitrato originale della collezione del Filmarchiv Austria / Preserved from an original nitrate print in Filmarchiv Austria, 2001.

Titolo di testa e didascalie in tedesco / German main title & intertitles.

Lau Lauritzen fu il maggior regista di commedie della Nordisk fino al 1920, anno in cui passò a dirigere la lunga serie dei film di Pat & Patachon per la Palladium. *Don Juans overmand* è un divertente film ad un rullo, in cui il farmacista Peter Pille si innamora di Inger, la nipote del colonnello Sejsberg. Per ottenere la mano della ragazza, egli prepara una pozione d'amore per il colonnello, con effetti notevoli.

THOMAS C. CHRISTENSEN

Lau Lauritzen was the main comedy director at Nordisk until 1920, when he moved on to direct the long series of Pat & Patachon films with the film company Palladium. The Love Potion is an entertaining one-reeler, in which pharmacist Peter Pille falls in love with Colonel Sejsberg's niece, Inger. In order to win Inger's hand, Peter concocts a love potion for the Colonel, with remarkable effect. – THOMAS C. CHRISTENSEN

Prog. 11 Adattamenti letterari / Literary Adaptation

PRÆSTEN I VEJLBY [Il prete di Vejlbj / The Vicar of Vejlbj] (**The Hand of Fate**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1922)

Regia/dir: August Blom; *scen:* Valdemar Andersen; *dal racconto/based on the short story* "Praesten i Vejlbj. En Criminalhistorie" (1829) *dilby* Steen Steensen Blicher; *f./ph:* Louis Larsen; *cast:* Gunnar Tolnæs (Erik Sørensen), Viggo Wiehe (Søren Quist), Ingeborg Spangsfeldt (Mette), Clara Schönfeldt (zia/aunt Gertrude), H. Chr. Sørensen (Niels Bruus), Peter Nielsen (Morten Bruus); *prod:* 1920; *première:* 20.3.1922; 35mm, 1525 m., 67' (20 fps), imbibito/tinted. Danish Film Institute. Film restaurato nel 2006 a partire da una copia nitrato originale / Preserved from an original nitrate print in 2006.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Nel 1625 Søren Quist, vicario di Vejlbj, è accusato dell'omicidio dello stalliere Niels Bruus; le prove indiziarie volgono la bilancia della giustizia contro di lui. Il magistrato Erik Sørensen che stava per sposare Mette, la figlia del vicario, deve emettere, sia pur con riluttanza, la condanna a morte. Solo molti anni dopo l'esecuzione il solitario, infelice magistrato scoprirà la verità: il vicario era innocente, ed il delitto era stato ingegnosamente inscenato dal fratello di Niels Bruus, Morten, che cercava vendetta dopo esser stato respinto da Mette. È il

colpo definitivo per il magistrato, che però, prima di morire, viene a sapere che Mette lo ama ancora.

Dopo la prima guerra mondiale, la Nordisk cercò disperatamente di riconquistare il mercato perduto. Ispirandosi al successo internazionale del cinema svedese, cercò di realizzare film "nazionali", pellicole in costume basate sui classici della letteratura danese. *Præsten i Vejlbj* ne è un buon esempio, basato su un noto racconto del 1829 di Steen Steensen Blicher, a sua volta ispirato ad eventi storici. Il film non riesce ad eguagliare l'intensità drammatica dei grandi film svedesi, ma è realizzato bene, girato in parte sui luoghi veri menzionati da Blicher, con un elaborato uso del colore. Poco dopo questo film, la Nordisk avrebbe adottato un sistema di imbibizione molto più semplice, con buona parte delle scene in ambra chiaro, ad eccezione di quelle notturne che erano blu. – CASPER TYBJERG

In 1625, Søren Quist, the vicar of Vejlbj is convicted for the murder of his stable-hand, Niels Bruus. Circumstantial evidence turns the scales of justice against the vicar. Erik Sørensen, the magistrate, who was going to marry the vicar's daughter Mette, must reluctantly pass the death sentence. Only many years after the execution does the lonely and unhappy magistrate discover the truth: the vicar was innocent, the crime having been carefully staged by Niels Bruus's brother Morten, who wanted revenge after having been rejected by Mette. This is the final blow for the magistrate, but before he dies, he learns that Mette still loves him.

After the First World War, Nordisk tried desperately to recapture their lost markets. Clearly inspired by the international success of Swedish cinema, they tried making a number of "national" films, costume pictures inspired by Danish literary classics. Præsten i Vejlbj is a good example, based on a well-known 1829 short story by Steen Steensen Blicher, which in turn was inspired by historical events. The film cannot equal the dramatic intensity of the great Swedish films, but it is handsomely made, partly shot on the actual locations referred to by Blicher, and elaborately tinted in a variety of colours. Soon after this film, Nordisk adopted a much simpler tinting scheme, using light amber for most scenes except nighttime scenes, which were tinted blue. – CASPER TYBJERG

Prog. 12 Cortometraggi di finzione / Short Fiction 1906-1911

FISKERLIV I NORDEN (**Fiskareliv i Norden**) [Vita di un pescatore nordico / Life of the Nordic Fisherman] (Nordisk Films Kompagni, DK 1906)

Regia/dir: ?; *scen:* Ole Olsen; *f./ph:* Axel Sørensen; *cast:* Viggo Larsen (pescatore/fisherman; prete/priest), Margrethe Jespersen (moglie del pescatore/the fisherman's wife), Gustav Lund; *première:* 15.9.1906; *lg. or.orig. l:* 200 m.

VED HAVET (**Vid hafvet**) [In riva al mare / By the Sea] (Nordisk Films Kompagni, DK 1909)

Regia/dir., f./ph: Ole Olsen; *lg. or.orig. l:* 85 m.

Questa copia è la combinazione dei due film succitati / *The print represents a combination of the two films*: 35mm, 229 m., 13' (16 fps), imbibito/*tinted*, Danish Film Institute. Preservazione del 2002 da un positivo nitrato / *Preserved from an original nitrate print 2002*.
Didascalie in svedese / *Swedish intertitles*.

La versione che presentiamo, una combinazione di due film, *Ved Havet e Fiskerliv i Norden*, racconta la dura vita di un pescatore nordico e la triste storia di donne e bambini accanto alle tombe di mariti e padri annegati. / *The version we are presenting is a combination of the two films Ved Havet and Fiskerliv i Norden. It tells the story of the harsh life of a Nordic fisherman, and a grim tale of how women and children are left standing by the graves of their drowned husbands and fathers.*

THOMAS C. CHRISTENSEN

DE TO GULDGRAVERE [I due cercatori d'oro] (**Los dos buscadores de oro**) (**The Two Forty-Niners / Temptations of the Gold Fields / The Two Gold Diggers**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1909)

Regia/dir: Viggo Larsen; *cast*: Viggo Larsen, Gudrun Kjerulf; 35mm; 174 m., 10' (16 fps), imbibito/*tinted*, Danish Film Institute. Preservazione del 2005 da una copia originale conservata presso la Filmoteca Española / *Preserved from an original print held at the Filmoteca Española, 2005*.
Didascalie in spagnolo / *Spanish intertitles*.

Uno dei western realizzati dalla Nordisk, stavolta ambientato durante la corsa all'oro in California. Una storia di inganni e cupidigie, perché l'oro si mette di mezzo tra amici ed amanti. / *One of several Westerns made by Nordisk, this time set during the California Gold Rush. A story of deceit and greed, as gold comes between friends and lovers.*

THOMAS C. CHRISTENSEN

KAMELIADAMEN [La signora delle camelie] (**The Lady with the Camellias / Camille**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1907)

Regia/dir: Viggo Larsen; *f./ph*: Axel Sørensen; *cast*: Oda Alstrup (Marguerite Gautier), Viggo Larsen (Armand Duval), Robert Storm Petersen (Gustave), Gustav Lund (Monsieur Duval), Lauritz Olsen (un signore/a gentleman); *première*: 16.10.1907; 35mm, 254 m., 12' (16 fps), Danish Film Institute.
Didascalie in svedese / *Swedish intertitles*.

Adattamento della pièce del 1852 *La signora dalle camelie* di Alexandre Dumas figlio (dal suo romanzo del 1848), il film, che segue la struttura del testo, è diviso in cinque atti, contrassegnati da cartelli con il titolo. Atto 1: Armand Duval incontra ad un ballo la cortigiana Marguerite Gautier. Quando lei si sente improvvisamente male, lui è il solo ad aiutarla. Atto 2: Armand e Marguerite si sono innamorati e lei respinge il suo ex amante, il barone Gustave. Atto 3: Armand e Marguerite vivono felici in un casa in campagna. Mentre Armand è via, arriva suo

padre per dire a Marguerite che la sua dubbia reputazione mette l'intera famiglia in cattiva luce. Lei si sacrifica e lascia Armand. Atto 4: Un anno dopo, i due si rincontrano in una casa da gioco. Armand, ancora risentito perché crede che Marguerite lo abbia lasciato per mancanza d'amore, le getta del denaro in faccia, come ad una prostituta. Atto 5: Marguerite sta morendo di tubercolosi in una soffitta. Arriva Armand e i due si dichiarano il proprio reciproco amore, dopodiché lei muore.

Un tipico esempio di adattamento di un classico letterario in dieci minuti; fino al 1910 la Nordisk ne produsse molti. Ogni atto è costituito da una singola ripresa continua, in cui (nella copia conservatasi!) sono state inserite molte didascalie descrittive. Non è del tutto certo, peraltro, se queste siano originali. – CASPER TYBJERG

An adaptation of the 1852 play La dame aux camélias by Alexandre Dumas fils (from his own 1848 novel), the film follows the structure of the play and is divided into five acts, marked by title cards. Act 1: Armand Duval meets the courtesan Marguerite Gautier at a ball. When she suddenly feels ill, he is the only one to help her. Act 2: Armand and Marguerite have fallen in love, and she turns away her former lover, Baron Gustave. Act 3: Armand and Marguerite are living happily at a country house. While Armand is away, his father arrives, and tells Marguerite that her questionable reputation has put Armand's entire family in disrepute. She sacrifices herself and leaves Armand. Act 4: In a gambling-hall a year later, the two meet again. Armand is still bitter because he believes that Marguerite has left him for lack of love. He throws money in her face to mark her as a whore. Act 5: Marguerite lies dying from tuberculosis in an attic room. Armand arrives and they declare their love for each other, whereupon she dies.

A characteristic example of a ten-minute adaptation of a literary classic; until 1910, Nordisk produced a number of these. Each of the acts has been shot as a single continuous take, into which (in the surviving print) a large number of descriptive intertitles have been inserted. It is not completely certain, however, whether these titles are original. – CASPER TYBJERG

RØVERENS BRUD [La sposa del bandito / The Robber's Bride] (**The Robber's Sweetheart**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1907)

Regia/dir: Viggo Larsen; *scen*: Arnold Richard Nielsen; *f./ph*: Axel Sørensen; *cast*: Robert Storm Petersen (il capo dei banditi/the robber chieftain), Clara Nebelong (sua moglie/his wife), Viggo Larsen; *première*: 12.3.1907; 35mm, 215 m., 11' (16 fps), Danish Film Institute.
Didascalie in danese / *Danish intertitles*.

Un membro di una gang di fuorilegge fa di nascosto degli apprezzamenti impropri alla moglie del capobanda. Quando la donna lo respinge, lui denuncia il capo ai gendarmi. Lei fredda il traditore; sguscia, mascherata, in prigione; fa ubriacare le guardie e libera il marito. Lui viene ripreso, ma lei riesce a liberare il marito ferito dal carro in cui lo stanno portando via. Fuggono a cavallo, ma alla fine,

intrappolati in una capanna, entrambi muoiono in un conflitto a fuoco con la polizia.

Questo film splendidamente fotografato è ambientato su uno sfondo indefinibile: i fuorilegge indossano cappelli da cowboy e costumi da selvaggio West, mentre le autorità sono rappresentate da gendarmi in uniformi vistose che brandiscono la sciabola. Piuttosto che un western vero e proprio, questo dramma violento può esser visto come un esempio di un genere popolare, il film di gangster, ed è notevole per l'eroina eccezionalmente energica e capace, che deve ripetutamente venire in aiuto dell'inetto marito. – CASPER TYBJERG

A member of a gang of outlaws secretly makes improper advances to the wife of the robber chieftain. When she rejects him, he betrays the chieftain to the gendarmes. She guns down the traitor, sneaks into the jail in disguise, gets the guards drunk, and frees her husband. During the getaway, he is recaptured, but she frees her wounded husband again from the cart in which he is being transported. They flee on horseback, but are finally cornered in a cabin, and both die in a shoot-out with the police.

This beautifully photographed film takes place in an indefinable milieu: the outlaws wear cowboy hats and Wild-West-like costumes, while the authorities are represented by sabre-wielding gendarmes in gaudy uniforms. Rather than a proper Western, this violent drama can be seen as an example of the popular crime-film genre. It is remarkable for its exceptionally energetic and capable heroine, who must repeatedly help her ineffectual husband. – CASPER TYBJERG

LØVEJAGTEN [Caccia al leone / The Lion Hunt] (Great Lion Hunt / Lion Hunting) (Nordisk Films Kompagni, DK 1908)

Regia/dir: Viggo Larsen; *scen:* Arnold Richard Nielsen; *f./ph:* Axel Sørensen; *cast:* Viggo Larsen (cacciatore/hunter), Knud Lumbye cacciatore/hunter), William Thomsen (servitore/servant); *première:* 11.11.1908; 35mm, 206 m., 11' (16 fps), Danish Film Institute.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Due cacciatori si muovono nella giungla, osservando la fauna: gli struzzi, una zebra, un ippopotamo; seguono una pista, con un servitore di colore come battitore. Si accampano poi per la notte, ma vengono svegliati da un leone che abbatte un capretto, e poi uccide anche il cavallo dei cacciatori. Questi sparano al leone, che sta in acqua. Un cacciatore si mette in posa a fianco del leone morto e fuma una sigaretta. I cacciatori vedono poi un altro leone, e sparano anche a quello. I leoni vengono scuoiati, e le pelli sono mostrate alla macchina da presa. I cacciatori si fumano un'altra sigaretta e ne offrono una anche al servitore.

La miglior definizione del film è probabilmente quella di realtà messa in scena. In Danimarca la lavorazione del film fu oggetto di una grande copertura mediatica (gli animalisti, capeggiati dal ministro della giustizia, cercarono di impedirne la realizzazione) e gran parte degli spettatori sapeva che la caccia al leone aveva avuto luogo in realtà sull'isoletta di Elleore. Con un po' di abilità, il film tesse insieme

materiali girati in luoghi diversi: i cacciatori nella giungla erano stati ripresi in una foresta a nord di Copenaghen; gli animali che essi osservano erano stati filmati allo zoo di Copenaghen (con la macchina da presa inclinata verso basso per nascondere i recinti), e le scene con i leoni a Elleore. – CASPER TYBJERG

Two hunters move through the jungle. They observe wildlife of various sorts: ostriches, a zebra, a hippopotamus. With a black servant as their tracker, they follow a trail. They camp for the night, but are awakened by a lion bringing down a kid goat. The lion also kills the hunters' horse. They shoot the lion, which is sitting out in the water. One hunter strikes a pose beside the dead lion and smokes a cigarette. The hunters spot another lion and shoot it. The lions are skinned, and their pelts are displayed to the camera. The hunters smoke another cigarette and offer one to the black servant as well. The film is probably best described as a staged actuality. In Denmark, the making of this film received intense media coverage (animal rights crusaders, led by the minister of justice, tried to stop it from being made), and most spectators would have known that the lion hunt actually took place on the tiny island of Elleore. With some skill, the film weaves together material shot in several different locations: the hunters in the jungle were shot in a wood north of Copenhagen; the animals they observe were filmed at the Copenhagen Zoo (with the camera tilted downwards to hide the fences), and the lion scenes on Elleore. – CASPER TYBJERG

BARNET SOM VELGØRER [Il piccolo benefattore] (Zeitungsjunge und bettler) (The Child as Benefactor)

(Nordisk Films Kompagni, DK 1909)

Regia/dir: Viggo Larsen; *f./ph:* Axel Sørensen; *cast:* Viggo Larsen (vagabondo/the tramp), Gudrun Kjerulf (la ragazza/the girl), Aage Brandt (cliente/customer), Carl Schenstrøm (cliente/customer), Kai Voigt, Svend Bille; *première:* 3.12.1909; 35mm, 260 m., 14' (16 fps), Danish Film Institute. Copia ricevuta da / *Print received from Albert Fidelius Filmarchiv, Berlin, 1962.*

Titoli di testa e didascalie in tedesco / German main title & intertitles.

Un vagabondo affamato tenta di derubare uno strillone, ma cambia idea. Pensa al suicidio, ma lo strillone gli dà dei soldi per comprarsi da mangiare. Entrambi dormono per strada. Il vagabondo inizia a fare lavoretti volanti, poi viene assunto come fattorino. Incontra una lavandaia. Il vagabondo ed il ragazzo affittano un appartamento. Il vagabondo salva la vita alla figlioletta di un riccone, caduta dalla finestra. Viene ricompensato e può così metter su casa con la lavandaia.

Marguerite Engberg scrive del film: "In termini sia di forma che di contenuto, è inferiore ai film presentati dalle case di produzione straniere, così si capisce perché Ole Olsen volesse un nuovo direttore artistico." Viggo Larsen aveva diretto quasi tutti i film di fiction realizzati dalla Nordisk fino a questo punto, ma di lì a poco se ne andò per darsi ad una fortunata carriera di attore e regista in Germania.

CASPER TYBJERG

A hungry tramp tries to steal money from a newsboy, but changes his mind. He considers suicide, but the newsboy gives him money to eat. They both sleep in the street. The tramp begins to work at odd jobs; then he gets hired as a delivery man. He meets a washerwoman. The tramp and the boy rent an apartment. The tramp saves the life of a rich man's little daughter when she falls out of a window. He is rewarded for his pains, and can set up house with the washerwoman.

Marguerite Engberg writes of this film: "In terms of both form and content, it is inferior to the films offered by foreign companies, so it was not hard to understand why Ole Olsen wanted a new artistic director." Viggo Larsen had directed nearly all the fiction films made by Nordisk until this point, but he soon left for a successful career as an actor-director in Germany. – CASPER TYBJERG

EKSPEDITRICEN [La commessa / The Shopgirl] (**In the Prime of Life**) (Nordisk Films Kompagni, DK 1911)

Regia/dir: August Blom; *scen:* Lau Lauritzen Sr.; *f./ph:* Axel Graatkjær; *cast:* Thorkild Roose (il ministro/the minister), Ella la Cour (sua moglie/his wife), Carlo Wieth (il figlio/his son Edgar), Clara Wieth (*Ebba [Ellen]*), Zanny Petersen (Lily), Lauritz Olsen (dottore/doctor); *première:* 12.8.1911; 35mm, 934 m., 45' (16 fps), Danish Film Institute. Copia del/Print from 1957.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Un ricco giovanotto, Edgar, prova un'immediata attrazione per una commessa, Ellen, e le compra dei fiori. I due si incontrano la domenica successiva e, presumibilmente, in seguito si vedono spesso. Tre mesi dopo Ellen è incinta. I due decidono di sposarsi, così Edgar informa la madre. Il padre lo convince a desistere e lo manda lontano, in campagna, a far visita a degli amici. La figlia di costoro, Lily, scoperto di Ellen, spinge Edgar a scriverle. Ma il padre di lui si fa consegnare le lettere dall'ex datore di lavoro della ragazza. Non ottenendo risposta da Ellen, Edgar ritorna in segreto in città. Nasce il bambino e, poco dopo, Ellen muore. Lily arriva dalla campagna e Edgar legge su un quotidiano l'annuncio della morte di Ellen. Edgar e Lily vanno in ospedale a prendere il bambino decidendo anche di sposarsi. (Riassunto tratto da Ron Mottram, *The Danish Cinema Before Dreyer*, Scarecrow Press, 1988.)

Un esempio eccellente dei primi lungometraggi Nordisk e dei "drammi sociali" che una delle prime sociologhe del cinema, Emilie

Altenloh, identificò nel 1914 come il contributo peculiare del cinema danese: i film di questo genere mostrano la lotta della donna "divisa tra i suoi naturali istinti femminili e sensuali e le condizioni sociali in conflitto con essi" (*Zur Soziologie des Kino*, p. 58; <http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh>).

Clara Wieth (1833-1975; nata Rasmussen, dal 19056 al 1920 moglie dell'attore Carlo Wieth, quindi sposatasi con il dott. Pontoppidan e diventata nota professionalmente come Clara Pontoppidan) fornisce una prestazione assolutamente deliziosa nei panni della dolce, civettuola commessa che finisce male, ed il modo con cui il film si schiera nettamente dalla sua parte è notevole. La direzione di August Blom è discreta ma attenta. – CASPER TYBJERG

*A wealthy young man, Edgar, sees a shopgirl, Ellen, and is immediately attracted to her. He buys her flowers. They meet the next Sunday, and, presumably, often thereafter. Three months later Ellen is pregnant. The couple decide to marry, and Edgar tells his mother. His father convinces him not to marry Ellen and sends him away to visit friends in the country. The daughter of the family he visits, Lily, gets him to write to Ellen when she finds out about her. Edgar's father, however, has convinced Ellen's former employer, to whom the letters have been sent, to turn them over to him. When Edgar gets no reply from Ellen, he secretly returns to the city. The baby is born and Ellen dies shortly after. Lily visits from the country, and Edgar sees a notice of Ellen's death in the newspaper. Edgar and Lily go to the hospital to claim the baby, planning also to marry. (Plot summary from Ron Mottram, *The Danish Cinema Before Dreyer*, Scarecrow Press, 1988)*

*An excellent example of Nordisk's early feature production, and of the "social drama" genre that pioneering film sociologist Emilie Altenloh in 1914 identified as the distinctive contribution of Danish cinema, showing "a woman's struggle between her natural, feminine-sensual instincts and social conditions conflicting with them" (*Zur Soziologie des Kino*, p. 58; <http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh>).*

Clara Wieth (1883-1975; née Rasmussen; married to actor Carlo Wieth [1885-1943] from 1906 to 1920, then to Dr. Poul Pontoppidan, after which she became known professionally as Clara Pontoppidan) was one of the finest actresses of Danish silent film. Here she gives an absolutely delightful performance as the sweet, flirtatious shopgirl who comes to grief, and the way the film's sympathy is very clearly on her side is quite remarkable. August Blom's staging is unobtrusive but carefully done.

CASPER TYBJERG

Il ritorno di / *The Return of Thomas H. Ince*

Nell'ottobre del 1984, la terza edizione delle Giornate del Cinema Muto presentò, in un programma intitolato *Thomas H. Ince, il profeta del western*, 29 pellicole prodotte o dirette dal cineasta americano Thomas H. Ince.

All'epoca io ero dottorando alla New York University, Department of Cinema Studies, e mi occupavo di Ince. Ebbi così la fortuna di essere invitato a collaborare alle Giornate. Oltre ad una selezione di articoli vari sull'attività di Ince, sia d'epoca sia di carattere storico, il numero speciale di *Griffithiana* pubblicato in occasione di quella retrospettiva comprendeva anche i materiali da me forniti: la riproduzione del copione finale originale di *Sundered Ties* (uscito il 18 settembre 1912), che appartiene tuttora alla mia collezione personale, e la prima filmografia completa, basata su fonti d'archivio, dei quasi 800 film diretti e/o prodotti da Thomas H. Ince in un arco di oltre 14 anni.

Ma oltre ad avere il mio lavoro pubblicato, ebbi anche il piacere di essere uno degli ospiti del festival ed il privilegio di illustrare la mia ricerca nel corso di una tavola rotonda cui partecipava un gigante della cultura cinematografica ed un pioniere nello studio del cinema muto americano come Jean Mitry. Sotto molti aspetti, quella settimana segnò una svolta nella mia vita professionale. E io sarò sempre grato per l'opportunità datami agli organizzatori di quelle Giornate, gran parte dei quali sono ancora impegnati a fare del festival l'evento di successo internazionale che è diventato. Ventidue anni dopo posso affermare con orgoglio che tutti loro sono rimasti miei colleghi e, cosa altrettanto importante, miei amici. Due decenni sono lunghi e molti degli attuali frequentatori del festival nel 1984 non c'erano. Così, mi è parso che fosse giunto il momento per una rilettura di Ince. Gli organizzatori delle Giornate hanno accettato con entusiasmo, ma Pordenone/Sacile è oggi un tipo di evento molto diverso da allora. Così, piuttosto che presentare una trentina di pellicole, si è deciso di puntare su sei lungometraggi accuratamente selezionati, ognuno abbinato ad un film di uno o due rulli. Vi è rappresentata l'intera carriera di Ince, dai primi mesi alla Imp al suo lavoro indipendente negli anni '20. A differenza del 1984, quando tutte le copie presentate erano a 16mm, quest'anno saranno tutte a 35mm, restaurate da poco o inedite per il pubblico delle Giornate. Negli ultimi anni è stato fatto un lavoro assai importante per preservare l'eredità di Ince, specialmente da parte degli archivi FIAF, e io credo che le Giornate del 1984 abbiano contribuito a risvegliare l'interesse per l'opera di Ince e dei suoi molti colleghi. Spero che ciò accada anche quest'anno. – STEVEN HIGGINS

In October 1984, the third edition of Le Giornate del Cinema Muto presented 29 films produced or directed by the American filmmaker Thomas H. Ince in a program entitled Thomas H. Ince: Il profeta del western.

At the time, I was a doctoral candidate in New York University's Department of Cinema Studies, working on Ince's career, and was fortunate enough to be asked to contribute to that festival. In addition to a diverse selection of articles, both contemporary and historical, on Ince's work, the special issue of Griffithiana published in conjunction with that year's Giornate included my contributions of a reproduction of the original shooting script for Sundered Ties (released 18 September 1912), which is still in my personal collection, as well as the first complete filmography, based on archival sources, of the nearly 800 films directed and/or produced by Thomas H. Ince over his 14-year career.

Not only was I lucky enough to be a published contributor to the festival, but I was also an invited guest, and had the privilege of presenting my Ince research on a panel that included Jean Mitry, a giant of film culture and a pioneer in the study of silent American cinema. In many ways, I look back on that week as a turning point in my professional life. I am forever grateful to the organizers of that Giornate, most of whom are still hard at work making the festival the international success it has become, for the opportunity they gave me; 22 years later, I am proud to say that they all remain my colleagues and, just as importantly, my friends.

Two decades is a long time, and many regular attendees of the festival were not present in 1984. Thus, it seemed to me that the time had finally come to re-visit Thomas Ince. The organizers of the Giornate heartily agreed, but Pordenone/Sacile is a very different kind of event than it was back then. So, rather than present nearly 30 films, the decision was made to carefully curate a selection of 6 feature films, each paired with a one- or two-reeler. The entire length of Ince's career is represented, from his early months at Imp to his independent work of the 1920s. Unlike in 1984, when all of the prints screened were in 16mm, this year all are in 35mm, and are either newly restored or not previously presented to Giornate audiences. Much important work has been done in recent years, especially among FIAF archives, preserving Ince's legacy, and I believe the 1984 Giornate had some part to play in the reawakening of interest in the work of Ince and his many colleagues. I hope this year's edition will do the same. – STEVEN HIGGINS

Biografia

Thomas Harper Ince approdò al cinema dopo una solida, benché non eccezionale, carriera teatrale. Era nato nel quartiere di Washington Square, a Newport, nel Rhode Island, il 16 novembre del 1880 (non 1882, com'è stato spesso scritto), secondo di tre figli. I genitori, John "Buzzfuzz" Ince ed Emma Brennan Ince, erano apprezzati come caratteristi e comici leggeri, e per un certo periodo il giovane Tom ed i suoi fratelli vissero la vita dietro le quinte tipica di una famiglia di attore, punteggiata da vacanze nella campagna del New England nella bassa stagione.

È possibile che Ince fosse apparso sul palco già nel 1889, ma una partecina in *Charley's Uncle* nel maggio del 1894 è il primo ruolo professionale che gli si può attribuire con certezza. Poco dopo ebbe la parte del giovane Nat Berry in *Shore Acres* di James A. Herne, una pietra miliare del realismo teatrale americano, portata in tournée per due stagioni nell'est degli Stati Uniti e in Canada, con il famoso drammaturgo impegnato in prima persona nel ruolo principale. Lavorare gomito a gomito con Herne, un autore ed attore oggi poco ricordato, ma che ai suoi tempi era una figura assai rispettata ed amata, ebbe un impatto profondo su Ince, sia per sua stessa ammissione scritta, sia a giudicare dai successivi contributi da lui dati allo sviluppo del realismo cinematografico.

Da questi promettenti inizi Ince passò ad un fitto calendario di tournée con compagnie di vaudeville, interrotte da qualche sporadica produzione a New York o a Boston. Per due stagioni (1899-1901) fece parte della compagnia itinerante di *Zaza*, di David Belasco; lavorò ancora per poco con Herne in *Reverend Griffith Davenport* ed ottenne il suo maggior successo come attor giovane nella compagnia di William H. Thompson. Nel 1907 sposò Elinor Kershaw, sorella della stella del musical *Willette Kershaw*; con la nascita del primo figlio il bisogno di entrate certe divenne pressante. Le sue capacità come scrittore, direttore di scena e attore convinsero Ince che la recente sequela di ruoli da comico leggero da lui interpretati fosse potenzialmente giunta ad un punto morto e rappresentasse uno spreco del suo talento. Era pronto a cambiare, così nell'autunno del 1910 si volse al cinema.

La decisione di Ince non era senza precedenti, anche nell'ambito della sua stessa famiglia. Il fratello minore Ralph recitava alla Vitagraph dal 1906, e nell'inverno 1909-1910 Elinor era apparsa in almeno quattro film Biograph diretti da D. W. Griffith e Frank Powell. Thomas Ince lavorò effettivamente per un breve periodo come attore alla Biograph e alla Imp (Independent Motion Picture) Company di Carl Laemmle, ma comprese presto che per avere successo in questa nuova professione doveva avere il controllo dietro la macchina da presa. Così, non appena si presentò l'opportunità, divenne regista per la Imp, occupandosi dell'unità di Mary Pickford. Nel giro di un anno passò alla New York Motion Picture Company di Adam Kessel e Charles O. Baumann, con il compito di risollevarne le sorti in declino della Bison. Dopo essersi stabilito nel Santa Ynez Canyon, California, già nel 1913 aveva fatto di "Inceville" un prospero studio.

Nel solo 1914 la New York Motion Picture impiegò più di dieci registi per sfornare tre film a due rulli ogni settimana, oltre a diversi lungometraggi, tutti sotto il severo controllo personale di Thomas H. Ince. Egli passò poi, gradatamente ma con sicurezza, alla realizzazione di lungometraggi, con un'uscita al mese oltre al suo regolare programma di film a due rulli, per tutto il 1915, finché il suo studio fu pronto a fornire alla Triangle, da poco formata, un cinque rulli ogni settimana. Benché non sia stato in assoluto il primo ad insistere su un approccio altamente strutturato alla produzione cinematografica, in cui sia i tecnici che i creativi fungessero da ingranaggi di una macchina ben oliata, Ince fu colui che applicò con il massimo tangibile successo il concetto di "gestione scientifica" ai primordi dell'industria del cinema. Allo stesso tempo, i suoi film mantenevano uno stile visivo nitido e preciso ed una narrazione scorrevole.

La sua costante, ininterrotta ascesa da attore a regista a direttore di produzione, fino a diventare il capo incontrastato dello studio di sua proprietà mostra con chiarezza che, man mano che negli anni '10 la sua carriera progrediva, Ince riusciva a consolidare il proprio potere con sempre maggior sicurezza, emergendo nel 1917 dalla disfatta della Triangle incolume e con il controllo completo sui Thomas H. Ince Studios. Se il successo di un/a cineasta si può misurare in base alla sua abilità di conciliare gli obiettivi artistici con i vincoli di un mercato incerto, allora si può dire che quello di Ince fu un successo notevole. Con il successo arrivò anche la fiducia nella formula. L'ironia della carriera di Ince è che, con il raggiungimento della completa indipendenza, il suo stile audace ed innovativo prese a mostrare segni di stanchezza. Egli andava orgoglioso della propria capacità di servire il pubblico ed i suoi capricci; così, i tardi anni '10 videro una successione di pellicole di routine interpretate da Charles Ray, Dorothy Dalton ed Enid Bennett. Ince si assicurò poi ulteriori entrate mantenendo il controllo, benché solo nominale, sulle realizzazioni di William S. Hart. La Paramount/Artcraft, che distribuiva le sue produzioni, fece ben poco per indurre Ince a una maggiore creatività: dai registri contabili risultavano profitti evidenti praticamente su ogni titolo. Per la prima volta nella sua carriera Ince si lasciò cullare nell'autocompiacimento, dando per scontati il suo pubblico e gli utili derivanti.

Negli anni '20, quando anche le formule più consolidate ormai non funzionavano più, Thomas Ince cercò nuove soluzioni. Il supporto finanziario, benché disponibile, era però più difficile da ottenere, ed il numero di pellicole che portavano il suo nome prese a scemare: nel 1922 dallo studio Ince uscirono solo tre film, e uno di essi – *Lorna Doone (I banditi di Last Hope)* – era una produzione di Maurice Tourneur. Dopo aver abbandonato la Paramount, e con la fine della Associated Producers (un tentativo di autoproduzione di breve durata in società con altri cineasti, quali Tourneur, Allan Dwan, King Vidor e Mack Sennett), Ince si avvale di diversi canali indipendenti per mettere sul mercato i suoi film.

Cominciò anche a correre più rischi nella produzione, variando i suoi attori e cercando soggetti più interessanti (per esempio, *Anna Christie*

e *Human Wreckage*). L'attività dello studio fu ridimensionata per riflettere più realisticamente piani di produzione meno ambiziosi, e nei periodi di pausa gli spazi venivano affittati a produttori indipendenti. Alla fine, John Griffith Wray fu nominato direttore di produzione dello studio mentre Ince riorganizzava il personale rinunciando alla fine a quel controllo assoluto per cui era celebre tra i contemporanei (si pensi, ad esempio, a *The Playhouse* di Buster Keaton). La morte lo colse quando era impegnato con le riprese di *The Last Frontier* (*La valanga dei bisonti*), un ritorno agli epici temi western dei film *101 Bison*, e si diceva che fosse in trattative con William Randolph Hearst per la gestione della Cosmopolitan Pictures, o una fusione con essa.

Thomas H. Ince morì nel novembre del 1924, dopo un party sullo yacht di Hearst. Di conseguenza un velo di insinuazioni avvolse la sua intera carriera. Su quella che sarebbe dovuta essere una celebrazione di compleanno per il quarantaquattrenne produttore, presero a circolare voci di un delitto. I dubbi circa la natura “misteriosa” della sua morte – che fu tragicamente prematura, ma nondimeno naturale – perseguitano il ricordo di lui fino ai giorni nostri. – STEVEN HIGGINS

Biography

Thomas Harper Ince came to motion pictures after a solid, if unexceptional, career in the theatre. He was born in the Washington Square neighborhood of Newport, Rhode Island, on 16 November 1880 (not 1882, as has so often been noted), the second of three sons. His parents, John “Buzzfuzz” Ince and Emma Brennan Ince, were well-regarded character actors and light comics, and for a time young Tom and his brothers lived the backstage existence of the trouper’s family, punctuated by vacations in the New England countryside during the off-season.

It is possible that Ince appeared onstage as early as 1889, but a small part in Charley’s Uncle in May 1894 is the first professional role that may be credited to him with certainty. Soon thereafter, he took on the part of Young Nat Berry in James A. Herne’s Shore Acres, a landmark of American theatrical realism, touring the eastern United States and Canada for two seasons, with the famous playwright himself in the lead. Working so intimately with Herne – a writer and actor little remembered today, but who was a widely respected and beloved figure in his own lifetime – had a profound impact on Ince, both by his own written testimony, and by the testimony of his subsequent contributions to the development of a cinematic realism.

From this auspicious beginning Ince moved on to a busy schedule of vaudeville stock company tours, interrupted by an occasional New York or Boston production. He appeared for two seasons (1899-1901) in the touring company of David Belasco’s Zaza, worked briefly again with Herne in Reverend Griffith Davenport, and scored his most substantial success as the juvenile in William H. Thompson’s stock company. He married Elinor Kershaw, sister of musical star Willette Kershaw, in 1907; with the birth of their first son the need for a reliable income became acute. His abilities as a writer, stage manager, and performer led Ince to believe that his recent succession of light comic turns in vaudeville was a

potential dead-end, and a certain squandering of his talents. He was ready for a change, and in the autumn of 1910 he turned to the movies. Ince’s decision was not without precedent in his own family. His younger brother Ralph had been working as an actor for Vitagraph since 1906, and Elinor had appeared in at least four Biograph films, under the direction of D.W. Griffith and Frank Powell, during the winter of 1909-1910. Thomas Ince did work briefly as an actor at Biograph and for Carl Laemmle’s Imp (Independent Motion Picture) Company, but he quickly saw that the only way to make a success of this new profession was to exercise control behind the camera. Thus, as soon as the opportunity arose, he became a director for Imp, taking charge of the Mary Pickford unit. Within a year he moved to Adam Kessel and Charles O. Baumann’s New York Motion Picture Corp. (NYMP), assigned to revive its ailing Bison releases. He set up shop in the Santa Ynez Canyon of California, and by 1913 had made “Inceville” a thriving studio.

In 1914 alone, NYMP employed over 10 directors to turn out three two-reel films each week, as well as several feature-length releases – all under the strict personal control of Thomas H. Ince. He moved slowly but certainly into feature production, releasing one long film per month in addition to his regular schedule of two-reelers throughout 1915, until his studio was prepared to supply the newly-formed Triangle with a five-reeler each week. Although he was by no means the first to insist upon a highly structured approach to film production, one in which technical and creative personnel acted as parts of a well-oiled machine, Ince became the most visibly successful practitioner of “scientific management” in the early film industry. At the same time, Ince films retained their crisp, uncluttered visual style, as well as their lean narratives.

His steady, unbroken rise from actor to director to production manager to independent head of his own studio demonstrates clearly that, as Ince’s career progressed through the 1910s, he managed to consolidate his power with ever-increasing confidence, until by 1917 he could emerge from the debacle of Triangle unscathed and in complete control of a lucrative corporate entity – Thomas H. Ince Studios. If a filmmaker’s success can be measured by his or her ability to meet and sustain artistic goals within the constraints of an uncertain marketplace, then by any reasonable account Ince was a conspicuous success.

With success came reliance upon formula. The irony of Ince’s career is that, with the achievement of complete independence, his bold and innovative style showed signs of strain. He always prided himself on his ability to serve the public and its whims; thus, the late 1910s saw a succession of routine Ince pictures starring Charles Ray, Dorothy Dalton, and Enid Bennett. He assured himself of further revenue by maintaining control over William S. Hart’s releases, though in name only. Paramount/Artcraft, which distributed his productions, did little to prod Ince into more imaginative fare, for the ledger books showed clear profit on virtually every release. For the first time in his career, Ince allowed himself to be lulled into complacency, taking his audience and the bottom line for granted.

In the 1920s, as even the time-tested formulas failed him, Thomas Ince sought new solutions. Financial backing, though forthcoming, was harder

to get, and the number of films bearing the Ince name dwindled: in 1922, only three films came from the Ince studio, and one of them – Lorna Doone – was a Maurice Tourneur production. Having left Paramount, and with the demise of Associated Producers (a short-lived attempt at self-distribution with such other filmmakers as Tourneur, Allan Dwan, King Vidor, and Mack Sennett), Ince used several independent outlets to market his films.

He took more chances in production, varying his featured players and seeking out more interesting dramatic properties for filming (e.g., Anna Christie and Human Wreckage). Studio operations were scaled down to more realistically reflect a less ambitious production schedule, and space was leased to independent producers during idle times. Finally, John Griffith Wray was appointed production manager of the studio, as Ince reorganized his staff and at last gave up the absolute control for which he had become notorious among his contemporaries (e.g., Buster Keaton's The Playhouse). At the time of his death, Thomas Ince was in the midst of filming The Last Frontier, a return to the epic Western themes of his 101 Bison films, and was rumored to be in negotiations with William Randolph Hearst for management of, or a merger with, Cosmopolitan Pictures.

When Thomas H. Ince died in November 1924, after a party aboard Hearst's yacht, a pall of innuendo was cast over his entire career. Rumors of foul play immediately began to circulate around what was to have been a birthday celebration for the 44-year-old producer, and questions about the "mysterious" nature of his death – which was tragically premature, but natural nonetheless – haunt his memory to this day. – STEVEN HIGGINS

Prog. I

THE DESERTER (Bison 101, US 1912)

Re.dir: Thomas H. Ince; cast: Francis Ford, Ethel Grandin; data uscita/released: 15.3.1912; 35mm, 804 ft.,* 12' (18 fps), The Museum of Modern Art.

Didascalie in inglese / English intertitles.

*Film non completo: dei due rulli originali, solo il secondo è stato preservato a partire da un nitrato positivo imbibito. / Incomplete: reel 2 only of a 2-reel film. Preserved from an original tinted print, with funding from the National Endowment for the Arts.

Una carovana di pionieri è assalita dagli Indiani. Un uomo riesce a fuggire e ad andare in cerca d'aiuto, facendosi passare per un pelle-rossa. Raggiunge un forte militare dove viene accusato di diserzione, tuttavia egli riesce a portare i cavalleggeri in soccorso dei suoi compagni. Viene ucciso durante il combattimento e sepolto con gli onori militari. / A wagon train is attacked by Indians, and a man escapes by disguising himself as one of the attackers, so that he can get help. He rides to an Army fort where he is recognized as a deserter, but brings the cavalry to the rescue. He is killed in action, and is given a burial with full military honors. – STEVEN HIGGINS

THE COWARD (Triangle/Kay-Bee, US 1915)

Prod., scen: Thomas H. Ince; regia/dir: Reginald Barker; f./ph: Robert S. Newhard; cast: Frank Keenan (Colonel Jefferson Beverly Winslow), Charles Ray (Frank Winslow), Gertrude Claire (Mrs. Winslow), Margaret Gibson (Amy), Nick Cogley (domestico di colore/black servant), Charles K. French (comandante sudista/Confederate Commander); data uscita/released: 14.11.1915; 35mm, 5077 ft., 75' (18 fps), The Museum of Modern Art, New York. Restauro finanziato da / Restored with funding from The National Film Preservation Foundation / National Endowment for the Arts Millennium Grant.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Luogo: Virginia. Epoca: 1861. La febbre della guerra ha contagiato una cittadina del Sud. Frank Winslow, sensibile e spaventato figlio del colonnello Winslow, vecchio e severo militare, non trova il coraggio di arruolarsi nell'esercito confederato. Sconvolto dalla vigliaccheria del figlio, il vecchio lo trascina all'ufficio reclutamento, minacciandolo di morte. Il giovane si arruola. La prima notte in cui è di picchetto, Frank, vicino alle linee nemiche, getta il fucile e fugge, tornandosene a casa. Il padre lo scopre acquattato in cucina. Il colonnello decide così di prendere il posto del figlio al fronte, trasformandosi nel soldato semplice Winslow. Frank si nasconde in soffitta e ascolta un gruppo di ufficiali unionisti che, dopo aver preso possesso della casa, discutono i piani di battaglia. Vinta la paura, Frank sorprende gli ufficiali disarmati e ruba le loro carte. Cavalca poi verso il quartier generale dei confederati con indosso l'uniforme di una sentinella unionista da lui tramortita durante la fuga. Il colonnello Winslow, di sentinella al posto del figlio, spara al cavallo ed al cavaliere in avvicinamento, senza capire di chi si tratti. Frank, pur ferito gravemente, riesce a consegnare i piani del nemico. L'esercito confederato organizza un attacco e mette in fuga le forze unioniste. Dopo il combattimento, padre e figlio si ritrovano tra le lacrime. – STEVEN HIGGINS

Virginia, 1861. War fever has gripped a small Southern town. Frank Winslow, the sensitive and frightened son of Colonel Winslow, an old and forbidding military man, cannot bring himself to enlist in the Confederate army. Appalled at his son's apparent cowardice, the old man drags the boy by force to the recruiting office, where he joins under his father's threat of death. His first night on picket duty finds Frank near enemy lines, where he throws down his rifle and flees. Frank arrives back home, where his father discovers him cowering in the kitchen. The Colonel determines to take Frank's place at the front, becoming Private Winslow. Frank hides in the family attic, and listens in as a group of Union officers take over his house and discuss their battle plans. He casts away his fears, surprises the unarmed officers, and steals their plans. He rides off to Confederate headquarters, wearing the uniform of a Union sentry he has knocked unconscious during his escape. Colonel Winslow, on his son's picket duty, shoots the approaching horse and rider, not realizing it is his own son. Frank is severely wounded, but manages to deliver the enemy plans. The Confederate army mounts an attack, and the Union forces are routed. After the fight, father and son are tearfully reunited. – STEVEN HIGGINS

Prog. 2

THE LIEUTENANT'S LAST FIGHT (New York Motion Picture Corp. / 101 Bison, US 1912)

Regia/dir: Thomas H. Ince; *f./ph:* Ray Smallwood; *cast:* Francis Ford, J. Barney Sherry, Ethel Grandin, Anna Little, Lillian Christy, William Eagleshirt; *data uscita/released:* 1.6.1912; 35mm, 1700 ft., 25' (18 fps), Nederlands Filmmuseum. Preservato a paritè da due diversi nitrati dal/Preserved by the Nederlands Filmmuseum, from two separate nitrate prints.

Didascalie e inserti in olandese / *Dutch intertitles and inserts.*

Grande Orso, figlio di un capo Sioux, mandato lontano dal padre per addestrarsi militarmente, ritorna anni dopo come tenente della cavalleria degli Stati Uniti. I suoi commilitoni e gli altri bianchi del forte, tranne la figlia del colonnello, che prova per lui grande simpatia, lo accolgono con freddezza. Uno degli altri ufficiali, geloso delle attenzioni della ragazza per Grande Orso, attacca briga con lui, accusandolo di aggressione e tentato omicidio. Grande Orso viene mandato davanti alla corte marziale e poi cacciato dall'esercito. Così disonorato, ritorna al suo villaggio e da suo padre. Tempo dopo, cresciute le tensioni tra Sioux e bianchi, il colonnello, per garantire l'incolumità delle donne, le fa trasferire sotto scorta presso un forte vicino. Scoperto ciò, i Sioux decidono di attaccare la scorta e catturare le donne. Grande Orso non se la sente di partecipare all'attacco e, ricordando la tenerezza della figlia del colonnello per lui, indossa la sua uniforme di cavalleria e va ad aiutare i bianchi, in inferiorità numerica. Lo fa con coraggio, ma a loro insaputa, e paga il suo eroismo con la vita. – STEVEN HIGGINS

Big Bear, the son of a Sioux chief, is sent away by his father for military training and returns years later as a lieutenant in the U.S. cavalry. His fellow officers and the other whites at the fort, with the exception of the colonel's daughter, who feels great sympathy for him, receive him coolly. One of the other officers, jealous of the girl's attentions toward Big Bear, picks a fight with him, accusing him of assault and attempted murder. Big Bear is court-martialed. He is dismissed from the service, and returns to his village and his father, disgraced. Some time later, with tensions rising between the Sioux and the whites, the colonel sends the women of the company, under escort, to a nearby fort for safety. The Sioux discover this, and determine to attack the escort and capture the women. Big Bear cannot bring himself to join in the attack, and, recalling the tenderness of the colonel's daughter towards him, he dons his cavalry uniform and rides off to help defend the outnumbered whites. He does so valiantly, but without their knowledge, and pays for his heroism with his life. – STEVEN HIGGINS

BRANDING BROADWAY (William S. Hart Productions, Inc. / Artcraft Pictures, US 1918)

Regia/dir: William S. Hart; *scen:* C. Gardner Sullivan; *f./ph:* Joseph August; *aiuto regia/asst. dir:* Robert Broadwell; *scg./des:* Thomas Brierley; *pres. & supv:* Thomas H. Ince; *cast:* William S. Hart (cowboy

Robert Sands), Seena Owen (cameriera/waitress Mary Lee), Arthur Shirley (Larry Harrington, a wild youth), Lewis W. Short (detective Dick Horn), Andrew Robson (magnate Harrington Sr.); *data uscita/released:* 15.12.1918; 35mm, 4374 ft., 53' (22 fps), The Museum of Modern Art, New York. Restauro finanziato da/Restored with funding from The National Endowment for the Arts and The Celeste Bartos Film Preservation Fund.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Bob Sands ed alcuni dei suoi cowboy arrivano in una città dell'Arizona per spassarsela. Quando scoprono che in città l'alcol è proibito, cominciano a metterla a soqquadro, ma la Lega per la Legge e l'Ordine è all'opera e spedisce Bob all'est in treno. Bob decide di rispondere ad un'inserzione in cui si cerca un uomo risoluto che sappia tener fuori dai guai il figlio di un magnate delle ferrovie. Ottenuto il lavoro, Bob si ritrova a Broadway con un gran daffare, ma alla fine molla l'incarico e, stanco di quella vita artificiosa, se ne va verso ovest con la sposa. – *The Moving Picture World*, 21 dicembre 1918, p.1389

Bob Sands and some of his cowboys ride into an Arizona town to have a good time. When they find that the town has gone dry, they start to tear it wide open, but the Law and Order League is on the job and ship Bob east on the passenger train. Bob decides to keep on going, and answers an advertisement for a strong-minded man to keep the son of a railroad magnate out of mischief. Bob takes the job and has a lively time along the Great White Way, but in the end, he throws up the job and goes West with his new-found wife, tired of the artificial life. – The Moving Picture World, 21 December 1918, p.1389

Prog. 3

THE LAST OF THE LINE (New York Motion Picture Corp. / Domino, US 1914)

Prod: Thomas H. Ince; *regia/dir:* Jay Hunt; *scen:* Thomas H. Ince, C. Gardner Sullivan; *cast:* Joe Goodboy (Lontra Grigia/Gray Otter), Sessue Hayakawa (Tiah), Mr. Bingham (il colonello/the Colonel); *data uscita/released:* 24.12.1914; 35mm, 1827 ft., 27' (18 fps), The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Tiah, figlio di Capo Lontra Grigia, ritorna da una scuola governativa trasformato in "cattivo indiano" e, con un gruppo di rinnegati, guida l'attacco a una diligenza. Mentre alcuni dei soldati di cavalleria che accompagnano la diligenza vanno a cercare aiuto, gli altri aprono il fuoco. Arrivato sul luogo dello scontro, Lontra Grigia spara suo figlio proprio mentre il ragazzo sta prendendo la mira contro il comandante. Quando tutti gli uomini sono stati uccisi, i rinnegati si allontanano a cavallo. Allora Lontra Grigia si avvicina e sistema il corpo del figlio in modo da far sembrare che sia morto in difesa della diligenza. Così il ragazzo ottiene il rispetto dei soldati e viene sepolto

con gli onori militari. – *The Moving Picture World*, 2 gennaio 1915, p.135
Tiah, the son of Chief Gray Otter, has returned from the government school a “bad Indian”. With a gang of renegades, the boy leads an attack on a stagecoach. While part of the cavalrymen riding with the coach go for help, the rest shoot it out. Coming upon the battle, Gray Otter shoots down his son while the boy is taking aim at the commander. When all the men are killed, the renegades ride away from the scene. Gray Otter then rides down and arranges his son’s body to make it look as if he had died defending the coach. Thus his son is respected by the soldiers and buried with military honors. – *The Moving Picture World*, 2 January 1915, p.135

THE TYPHOON (New York Motion Picture Corp., US 1914)

Prod: Thomas H. Ince; *regia/dir:* Reginald Barker; *scen:* Charles Swickard?; *dalla pièce difrom the play by* Menyhert Lengyel; *cast:* Sessue Hayakawa (Tokorama), Gladys Brockwell (Helene), Frank Borzage (Renard Bernisky), Henry Katoni (Hironari), Leona Hutton (Theresa), Thomas Kurichari (il barone/Baron Joshikawa), Tsuru Aoki; *data uscita/released:* 10.10.1914; 35mm, 3770 ft., 56’ (18 fps), George Eastman House, Rochester, NY. Restauro finanziato da/Restored with funding from *The National Endowment for the Arts.*
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Tokorama è un diplomatico giapponese assegnato all’ambasciata del suo paese a Parigi. Quando alcuni suoi colleghi scoprono la sua storia con un’americana cercano di costringerlo a troncane la relazione, ma la donna continua ad incontrarlo. Durante una di queste visite, i due amanti hanno un terribile diverbio e Tokorama uccide la donna. Comprendendo che Tokorama e l’intelligente lavoro diplomatico che sta conducendo sono troppo importanti per rischiare di fargli confessare il delitto, i suoi connazionali convincono un giovane di nome Hironari a farsi processare per omicidio. Hironari, divenuto l’agnello sacrificale, viene giustiziato. Alla fine Tokorama muore comunque. Nel tentativo di proteggere lui e il Giappone, i suoi colleghi distruggono le sue carte. – STEVEN HIGGINS

Tokorama is a Japanese diplomat attached to his country’s embassy in Paris. When several of his colleagues find that he is having an affair with an American woman they try forcibly to end the relationship, but the woman continues to see him. During one such visit, the lovers have a terrible fight, and Tokorama murders her. Realizing that Tokorama and the sensitive diplomatic work he is doing are too important to risk having him admit to the crime, his countrymen convince a young man named Hironari to stand trial for the murder. Hironari becomes the sacrificial lamb, and is executed. In the end, Tokorama dies anyway. In an effort to protect him and Japan, his colleagues destroy his papers. – STEVEN HIGGINS

Prog. 4

THE LIGHTHOUSE KEEPER (Imp, US 1911)

Regia/dir., scen: Thomas H. Ince; *dalla pièce/from the play* Shore Acres

di/by James A. Herne; *cast:* Mary Pickford (Polly Berry), John Harvey (Tom Atkins), William E. Shay (Bert Duncan), J. Farrell McDonald (Old Nat Berry), Lottie Pickford, Hayward Mack (ospiti alle nozze/wedding guests); *data uscita/released:* 18.5.1911; 35mm, 890 ft., 13’ (18 fps), Library of Congress.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Polly è contesa da due innamorati, Tom e Bert. Entrambi la corteggiano, ma quando Tom ottiene la sua mano, Bert diventa folle di gelosia. Una notte di tempesta, mentre Polly e Tom sono in mare, Bert, ubriaco e deciso a vendicarsi, progetta di spegnere il faro. Si azzuffa così col vecchio Nat Berry, guardiano del faro e padre di Polly. Nat riesce a tenere il proiettore acceso, mentre Bert, allontanatosi, annega tra le onde. La mattina dopo, Polly e Tom sono sani e salvi mentre il corpo di Bert viene ributtato a riva sugli scogli.

NB Questa copia di *The Lighthouse Keeper* è preceduta da alcuni secondi di pellicola che mostrano il presidente americano William Howard Taft. Questo frammento, presumibilmente tagliato da un cinegiornale del tempo (Taft fu presidente dal 1909 al 1913) ed utilizzato come coda da uno stanco proiezionista, è stato ritrovato talmente per caso che non si può neanche pensare di non concedergli quella che probabilmente è la sua prima proiezione pubblica in oltre 90 anni. Ma state ben attenti, se no ve lo perdete. – STEVEN HIGGINS
Polly has two rivals for her love, Tom and Bert. Both court her, but when Tom wins her hand, Bert becomes enraged with jealousy. One night, a storm builds while Polly and Tom are out at sea. Bert, drunk and set on revenge, plans to douse the lighthouse beacon. He and old Nat Berry, the lighthouse keeper and Polly’s father, scuffle, but Nat manages to keep the lamp shining, and Bert wanders off to drown in the surf. The next morning, Polly and Tom are safe and sound, while Bert’s body is washed up on the rocks.

NOTE This print of *The Lighthouse Keeper* is preceded by a few seconds of footage of U.S. President William Howard Taft. The discovery of this bit of actuality film, most likely cut from a newsreel of the time (Taft was president from 1909-1913) and used as replacement leader by an over-worked projectionist, was too wonderfully serendipitous to even consider not giving it what is most likely its first public showing in over 90 years. Look fast, or you’ll miss it. – STEVEN HIGGINS

HAIL THE WOMAN (Contro corrente) (Thomas H. Ince Corp., US 1921)

Prod: Thomas H. Ince; *regia/dir:* John Griffith Wray; *scen:* C. Gardner Sullivan; *f./ph:* Henry Sharp; *cast:* Florence Vidor (Judith Beresford), Lloyd Hughes (David Beresford), Theodore Roberts (Oliver Beresford), Gertrude Claire (Mrs. Beresford), Madge Bellamy (Nan Higgins), Tully Marshall (il “tuttofare”/“odd jobs man”), Vernon Dent (Joe Hurd), Edward Martindel (Wyndham Gray), Charles Meredith (Richard Stuart), Mathilde Brundage (Mrs. Stuart), Eugene Hoffman (the baby), Muriel Frances Dana (David, Jr.); *data uscita/released:* 28.11.1921; 35mm, 7073 ft., 94’ (20 fps), The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Judith Beresford, figlia di un bigotto agricoltore del New England, lotta per i diritti delle donne. Suo fratello David, che, su insistenza paterna, si sta preparando a diventare sacerdote, sposa di nascosto Nan, la figliastra del "tuttofare". Quando il matrimonio viene scoperto, e con esso la gravidanza della sposa, il padre corrompe il patrigno e Nan fugge in città per partorire. Judith è indignata per quest'ingiustizia, ma per suo padre il posto di una donna è la casa e il suo scopo nella vita dovrebbe essere matrimonio e figli. Joe, il corteggiatore respinto da Judith, diffonde su di lei maliziosi pettegolezzi, obbligandola a contrapporsi al padre, che la caccia via. Judith va allora a New York, dove fa carriera. Trovata Nan morente con il piccolo, decide di allevare lei il bambino. Tempo dopo, dopo uno scontro con il padre e il fratello che quasi le costa la perdita dell'uomo che ama, Judith decide di sistemare la faccenda una volta per tutte: David sta per pronunciare il suo primo sermone nella chiesa cittadina, quando Judith lo affronta portandogli suo figlio. Vinto dal rimorso, David rinuncia al sacerdozio ed accetta suo figlio, mentre il vecchio comprende il suo errore.

STEVEN HIGGINS

Judith Beresford, the daughter of a bigoted New England farmer, fights for women's rights. David, her brother, is training for the ministry at his father's insistence. David secretly weds Nan, the stepdaughter of the odd-jobs man. When the marriage is discovered and she is found to be pregnant, the father buys off the stepfather, and Nan runs off to the city to have her baby. Judith is indignant at the injustice, but her father believes a woman's place is in the home and that her goal should be marriage and children. Judith's unwanted suitor, Joe, spreads malicious gossip about her, forcing her to stand up to her father, who sends her away. Judith goes to New York, makes a career for herself, and finds Nan and her baby just as the young woman is dying. Judith decides to raise the child. Some time later, after a confrontation with her father and brother that almost costs her the man she loves, Judith determines to settle the matter once and for all. David is about to deliver his first sermon in their hometown church when Judith confronts him with his own child. He is overcome with remorse, renounces the ministry, and accepts his son. The old man realizes the error of his ways. — STEVEN HIGGINS

Prog. 5

THE DREAM (Imp, US 1911)

Regia/dir: Thomas H. Ince; *scen:* Mary Pickford; *f./ph:* Tony Gaudio?; *cast:* Mary Pickford, Owen Moore, William Robert Daley, Lottie Pickford; *data uscita/released:* 23.1.1911; 35mm, 735 ft., 11' (18 fps The Museum of Modern Art, New York).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Un giovane marito, cercando di sfuggire alla routine domestica, porta una sera a cena la segretaria in un ristorante alla moda. La moglie, avendo preparato la cena ed un dolce per lui, ne aspetta il ritorno a casa, che però arriva tardi. Dopo aver spaccato tutto in sala da pranzo e mandato via la giovane moglie in lacrime, l'uomo si addormenta

subito. La moglie ritorna, e lui è scioccato nel vedere che non è più la donna dolce e premurosa di pochi momenti prima; ora è diventata una megera spensierata, che beve, fuma e se ne va anche lei a passare una notte brava. Il marito la segue nello stesso ristorante dov'era appena stato a divertirsi lui e la osserva mentre se la spassa con uno strano tipo. Disperato, se ne torna a casa e si spara. Si risveglierà per scoprire che è stato tutto un sogno e, adeguatamente pentito per il proprio cattivo comportamento, si riconcilia con la moglie. — STEVEN HIGGINS
A young husband, seeking an escape from his routine life at home, wines and dines his secretary one night at a fancy restaurant. His wife, having made supper and baked a cake for him, waits back home for his return. When he finally does arrive it is late. After smashing up the dining room and driving the young wife away in tears, he falls fast asleep. His wife returns, and he is shocked to see that she is no longer the sweet, caring woman of a few moments earlier. She has now become a carefree hellion, drinking wine, smoking cigarettes, and storming off for her own night of fun. The husband follows her to the same restaurant where he had just been partying and observes her as she has a raucous time with a strange man. In despair, he returns home and shoots himself. He awakens to find that it has all been a dream, and, suitably repentant for his bad behavior, he and his wife are reconciled. — STEVEN HIGGINS

CIVILIZATION (Thomas H. Ince / Harper Film Co., US 1916; 1931 riedizione/reissue)

Regia/dir: Raymond B. West, Irvin Willat (con la partecipazione di / with the participation of Jay Hunt, Reginald Barker, J. Parker Read, Jr., Walter Edwards, David M. Hartford, Thomas H. Ince); *scen:* C. Gardner Sullivan; *f./ph:* Irvin Willat, Joseph August, Clyde de Vinna, Robert S. Newhard, Dal Clawson; *mo./ed:* Irvin Willat, Le Roy Stone, Thomas H. Ince; *cast:* Herschel Mayall (il re di/The King of Wredpryd), Lola May (la regina/Queen Eugenie), Howard Hickman (il conte Ferdinando/Count Ferdinand), Enid Markey (Katheryn Haldemann), George Fisher (il Cristo/The Christus), J. Frank Burke (Luther Rolf, The Peace Advocate), Charles K. French (primo ministro/The Prime Minister), J. Barney Sherry (il fabbro/the blacksmith), Jerome Storm (suo figlio/his son), Ethel Ullman (sua figlia/his daughter), Kate Bruce, Fannie Midgley, Gertrude Claire; *premiera:* 17.4.1916 (Los Angeles); 35mm, 5796 ft., 86' (18 fps), The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Film preservato a partire dalla copia predisposta da Pierre Arnaud per la riedizione del 1931 ed acquisita nel 1940 dal MoMA da Elinor Ince. È questa l'unica versione di *Civilization* che risulti essere sopravvissuta. / *Preserved with funding from The National Endowment for the Arts and The Film Foundation, from a print of the version edited for reissue by Pierre Arnaud in 1931. This print of Civilization was acquired by MoMA in 1940 from Elinor Ince, and is the only version known to survive.*

Trascrizione della partitura originale per pianoforte di Victor Schertzinger; adattamento ed esecuzione dal vivo di Stephen Horne,

Piano transcription of original 1916 orchestral score by Victor Schertzinger adapted and played by Stephen Horne.

Storia allegorica e pacifista. Il re di Wredpryd, che ha costruito la macchina bellica più potente del mondo, dichiara guerra. Il conte Ferdinando, inventore di un sottomarino su cui il re fa affidamento per vincere, ama una donna che appartiene ad un'organizzazione pacifista segreta. Egli finisce coll'aderire alle posizioni di lei. Durante un'azione, il conte rifiuta di obbedire all'ordine di affondare una nave passeggeri disarmata ed anzi apre le valvole del suo sottomarino. Il suo corpo, recuperato, viene portato dal re, che ordina ai medici di salvargli la vita. Durante la convalescenza, il conte, privo di conoscenza, ha delle visioni in cui incontra Cristo e vede il paradiso e l'inferno. Cristo ritorna sulla Terra nel corpo del conte. Ripresosi, il conte predica la pace e rifiuta di rivelare il segreto della sua invenzione, incorrendo nell'ira del re. Viene così condannato a morte, ma il re lo trova in cella privo di vita. La figura di Cristo sorge dal corpo del conte e mostra al re gli orrori della guerra moderna. Il re, sopraffatto, torna a palazzo per negoziare un trattato di pace. – STEVEN HIGGINS

An allegorical pacifist story. The King of Wredpryd, who has built up the most powerful war machine in the world, declares war. Count Ferdinand, the inventor of a submarine on which the King depends for victory, is in love with a woman who belongs to a secret peace organization, and is persuaded to her point of view. While in action, the Count refuses to obey an order to sink an unarmed passenger ship, and instead opens the sea valves of his submarine. His body is recovered and taken to the King, who orders his physicians to save the Count's life. During his convalescence, the unconscious Count has visions in which he encounters Christ, and sees Heaven and Hell firsthand. Christ returns to Earth in the Count's body. Upon recovering, the Count preaches only peace, and refuses to disclose the secret of his invention, which incurs the King's wrath. He is condemned to death, but the King finds him dead in his cell. The figure of Christ rises from the Count's body and shows the King the horrors of modern warfare. The King is so overcome that he returns to the palace and negotiates a peace treaty.

STEVEN HIGGINS

Prog. 6

WAR ON THE PLAINS (New York Motion Picture Corp. / 101 Bison, US 1912)

Regia/dir: Thomas H. Ince; *f./ph:* Ray Smallwood; *cast:* Francis Ford, Ethel Grandin, Ray Myers, J. Barney Sherry, Art Acord(?); *data uscita/released:* 23.2.1912; 35mm, 1286 ft., 19' (18 fps), UCLA Film & Television Archive. Preservazione a cura di / *Preserved by the UCLA Film and Television Archive;* con finanziamenti di/ *with funding from The National Film Preservation Foundation, The National Endowment for the Arts, and The National Parks Service, with additional funding by The Louis B. Mayer Foundation. Preserved in cooperation with the Library of Congress.* Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Gli emigrati si battono contro orde di pellerossa. L'eroe cavalca fino al loro insediamento per aiutarli ed ingaggia un duello emozionante con gli indiani lanciati all'inseguimento. I coloni piombano sul villaggio indiano, lasciato senza protezione, e lo danno alle fiamme. Vedendo l'incendio, i selvaggi tornano indietro e cadono in un'imboscata, attaccati alle spalle dagli emigranti e davanti dai coloni. In una scena di selvaggia carneficina gli indiani, sorpresi, sono falciati dalla pioggia di pallottole, mentre cavalli e cavalieri cadono in mucchi confusi.

The Moving Picture World, 3 febbraio 1912, p. 424

The emigrants are seen fighting the hordes of redskins. The hero rides to the settlement for help and engages in a thrilling duel with pursuing Indians. The settlers swoop down on the unprotected Indian village and burn it up. The savages seeing the flames, hurry back and fall into an ambush. They are attacked from the rear by the emigrants and from the front by the settlers. In a wild scene of carnage the surprised Indians are mowed down by the hail of bullets, horses and riders falling in tangled masses.

The Moving Picture World, 3 February 1912, p. 424

THE BARGAIN (New York Motion Picture Corp., US 1914)

Prod: Thomas H. Ince; *regia/dir:* Reginald Barker; *scen:* Thomas H. Ince, William H. Clifford; *f./ph:* Robert S. Newhard?/Joe August?; *cast:* William S. Hart (Jim Stokes, il pistolero ambidestro/*The Two-Gun Man*), J. Frank Burke (Bud Walsh), Clara Williams (Nell Brent), J. Barney Sherry (Phil Brent), J.J. Dowling (Wilkes, il pastore/*the minister*); *data uscita/released:* 3.12.1914; 35mm, 4649 ft., 69' (18 fps), Library of Congress. Restaurato dalla Library of Congress a partire da materiali originali depositati per il copyright. / *Restored by the Library of Congress from original copyright deposit materials in the Paper Print Collection.* Didascalie in inglese / *English intertitles.*

In fuga dopo una rapina alla diligenza, Jim Stokes, prostrato dalla stanchezza, viene accudito da Phil Brent, un minatore, e da sua figlia Nell. Jim e Nell, innamoratisi, si sposano. Jim, riconosciuto come fuorilegge dall'effigie riprodotta su un avviso ("Wanted"), cerca di fuggire in Messico, ma lo sceriffo Walsh lo raggiunge in una città sul confine. Jim ha portato con sé il denaro della rapina, per restituirlo, ma Walsh glielo confisca. Aspettando il treno che riporterà entrambi indietro, Walsh perde tutti i soldi al gioco, e fa un patto con Jim: se ruberà di nuovo il denaro, potrà andarsene, libero, in Messico con la sua sposa. – STEVEN HIGGINS

On the run from a stagecoach hold-up, Jim Stokes collapses from exhaustion and is nursed back to health by Phil Brent, a miner, and his daughter Nell. Jim and Nell fall in love and get married. Jim is recognized from a wanted poster and tries to make his escape to Mexico, but Sheriff Walsh catches up with him in a border town. Jim has brought the hold-up money with him, intending to make restitution, but Walsh confiscates it. While waiting for the train to take them both home, Walsh loses it all at the local gambling hall. Walsh then makes a bargain with Jim: if he steals the money back, he can go free and escape with his bride to Mexico. – STEVEN HIGGINS

The Griffith Project, 10

I film prodotti dal 1919 al 1920 / Films Produced 1919-1920

La carriera di Griffith conobbe la sua ultima stagione d'oro negli anni che seguirono la prima guerra mondiale – un'epoca di grandi trasformazioni nella società americana, nei costumi, nella moda, nei divertimenti. Griffith, che insieme con le sue star Lillian e Dorothy Gish, era all'apice della popolarità, consolidava il proprio successo inaugurando i lavori del grandioso complesso di edifici del nuovo studio di Mamaroneck, situato a nord di New York, sul Long Island Sound. Contemporaneamente dirigeva film per la Artcraft Pictures – tra questi, un idillio campestre che può a buon diritto essere annoverato tra i suoi capolavori, *True Heart Susie* (1919), edito in Italia con il titolo di *Amore sulle labbra* – e produceva commedie a grosso budget confezionate su misura per Dorothy Gish.

The Greatest Question (Il grande problema), *The Love Flower (Il fiore dell'isola)* e *Scarlet Days (Per la figlia)* furono accolti freddamente dalla stampa. Ma intanto si profilava all'orizzonte un'altra clamorosa affermazione commerciale che avrebbe riportato Griffith sulla cresta dell'onda. Nei primi mesi del 1919, egli faceva notizia riconquistando l'indipendenza creativa co-fondando con il triumvirato di superstar hollywoodiane formato da Mary Pickford, Douglas Fairbanks e Charlie Chaplin una nuova società di produzione e distribuzione denominata United Artists. La prima grande produzione dello studio di Mamaroneck targata United Artists fu *Way Down East* (1920), un melodramma sentimentale (celebre in Italia con il titolo di *Agonia sui ghiacci*) il cui trionfale esito al botteghino resterà superato solo da quello di *The Birth of a Nation*. Sfortunatamente, però, gli incassi record di *Way Down East* non bastarono a ripagare i costi di lavorazione del film, né le spese sostenute negli anni immediatamente successivi per la gestione degli impianti di Mamaroneck: si accelerò così quella crisi finanziaria che avrebbe finito col compromettere l'indipendenza creativa del cineasta.

I film diretti da Griffith tra il 1919 e il 1920 definiscono i parametri della decima parte del nostro pluriennale progetto di ricerca e analisi della sua opera. Le schede che seguono riproducono in parte i materiali del decimo volume del *Griffith Project*, pubblicato in collaborazione con il British Film Institute e disponibile qui alle Giornate. – PAOLO CHERCHI USAI

The last golden era in Griffith's career begins with the years following World War I, a period of great change in American society, mores, fashion, and entertainment. Griffith was at the peak of his popularity, along with his stars Lillian and Dorothy Gish, as he consolidated his success by beginning to build his own grand studio complex in Mamaroneck, north of New York City on Long Island Sound. In the meantime, he directed films for Artcraft Pictures, including a rural romance that must be counted among his masterpieces, True Heart Susie (1919), while producing a string of high-budget comedy vehicles for Dorothy Gish. The Greatest Question, The Love Flower, and Scarlet Days were poorly received by the press. But another major commercial success was in the offing, which would put Griffith back on top. With great fanfare, in early 1919 Griffith regained creative independence by joining the starry Hollywood triumvirate of Mary Pickford, Douglas Fairbanks, and Charlie Chaplin in the creation of a production-distribution consortium called United Artists. His first big Mamaroneck production under the United Artists banner was Way Down East (1920), a sentimental melodrama whose box-office triumph was second only to The Birth of a Nation. Unfortunately, the record-breaking grosses of Way Down East were not enough to offset the production and maintenance costs of running the Mamaroneck operation over the next few years, thus precipitating a financial crisis that would eventually compromise Griffith's creative independence.

The films directed by Griffith between 1919 and 1920 define the parameters of this year's program, the tenth instalment of our multi-year research project involving the analysis of D.W. Griffith's work. The texts and credits reproduced in this catalogue are excerpts from Volume 10 of The Griffith Project, presented in cooperation with BFI Publishing and available at the festival. – PAOLO CHERCHI USAI

Prog. I

[SIGNING OF UNITED ARTISTS CONTRACT OF INCORPORATION] (United Artists? / Charles Chaplin Studio for United Artists?, US 1919)

Regia/dir: Marshall Neilan (interni/*interiors*), Rollie Totheroh? (esterni/*exteriors*); *f./ph:* Jack Wilson; *cast:* Mary Pickford, D.W. Griffith, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Marshall Neilan, Rollie Totheroh, Dennis O'Brien, Oscar Price, Albert H.T. Banzhaf?, Tom Wilson?; 35mm, 283 ft., 4' (20 fps), Association Chaplin, Paris / Photoplay Productions, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Questo breve filmato venne realizzato per onorare un evento di importanza cruciale nella storia del cinema: la mossa decisiva intrapresa dai quattro nomi più importanti dell'industria cinematografica americana per assicurarsi il controllo delle proprie carriere. Il documento, affascinante di per sé, coglie Griffith, Pickford, Chaplin e Fairbanks in un momento di trionfale esultanza. Griffith mantiene una dignitosa compostezza, esimendosi dalla esuberante clownerie degli altri tre, ma si mostra anch'egli felice e rilassato mentre assapora quel grande momento. Come ben sappiamo, le battute d'arresto nella sua carriera sono dietro l'angolo, ma questa

breve sequenza ci mostra un D.W. Griffith al settimo cielo, mentre si gode il successo per cui ha tanto strenuamente lottato.

Il breve filmato che documenta l'evento, oltre alla sua importanza storica, ha acquisito un interesse a sé per il mistero che circonda la sua realizzazione – mistero che ha attirato l'attenzione di due dei più importanti storici del cinema muto, Kevin Brownlow e David Robinson. I due storici, dopo aver scambiato i rispettivi punti di vista anche col direttore del *Griffith Project* Paolo Cherchi Usai, paiono concordi nel ritenere che il contratto della United Artists, siglato il 5 febbraio del 1919, sia stato nuovamente “messo in scena” il giorno seguente per celebrare l'evento davanti alle cineprese dei cinegiornali (e sicuramente erano presenti molte cineprese, dato che la stessa azione, ripresa da angolazioni leggermente diverse, compare in svariati filmati d'archivio). Secondo Brownlow, la prima parte non è stata girata in un vero ufficio ma su un set ricostruito in studio: “La scena della firma è illuminata come un film... le luci dell'ufficio sono posizionate molto in alto – e una normale stanza avrebbe impedito un'illuminazione del genere per via del soffitto” (Kevin Brownlow a Paolo Cherchi Usai, 3 ottobre 2003).

Ma allora in quale studio fu girato il breve film?

I due candidati sono il Fine Arts di Griffith e lo studio di Chaplin. Brownlow, basandosi su un particolare che emerge dal filmato stesso, propende per lo studio di Griffith. Lo storico fa riferimento a una piccola insegna affissa all'esterno di uno degli edifici, che legge: “Ingresso riservato esclusivamente agli impiegati della D.W. Griffith Co.”, e ad altri dettagli fisici dell'ambiente circostante: “Gli edifici non assomigliano a quelli dello studio di Chaplin e appaiono molto più usurati, essendo stati costruiti qualche anno prima, all'epoca della vecchia Kinemacolor Company. Inoltre, come si potrà facilmente notare, al centro [dello studio] appare una grossa piattaforma di legno, alta come un edificio di due o tre piani. Ma, a quanto mi risulta, lo studio di Chaplin non ha mai compreso una struttura del genere – essendo composto unicamente di edifici a un solo piano. La grande piattaforma di legno è chiaramente visibile sullo sfondo quando Chaplin viene sollevato in aria da Fairbanks e la cinepresa s'inclina verso l'alto” (Kevin Brownlow a Paolo Cherchi Usai, 13 dicembre 2003).

D'altro canto, Robinson – specialista di Chaplin, nonché autore di una sua biografia definitiva – ritiene che il film sia stato girato proprio nello studio di Chaplin. Egli sottolinea infatti che nei registri contabili redatti giornalmente dallo studio, in data 6 febbraio, si legge “usati 400 piedi di pellicola per il filmato speciale sulla nuova società United Artists”; che il principale cameraman di Chaplin, Rollie Totheroh, appare davanti alla cinepresa mentre “dirige” il gioco scatenato di Chaplin e Fairbanks; che nei medesimi registri non si fa alcuna menzione di una trasferta allo studio Fine Arts (“In genere, i contabili dello studio erano soliti specificare con cura tutte le riprese che venivano effettuate in esterni o comunque fuori dallo studio stesso” – David Robinson a Paolo Cherchi Usai, 10 dicembre 2003); e che Tom Wilson, che si intravede fuggacemente in una

sequenza, quel giorno, sempre secondo i resoconti dello studio di Chaplin, risultava al lavoro. Inoltre, per la “firma”, Chaplin appare in abiti da passeggio, mentre nelle riprese in esterni lo si vede truccato e vestito da Charlot – un cambio che sarebbe stato facilitato proprio dalla disponibilità del suo camerino personale.

Una possibile risposta è che il film sia stato girato in *entrambi* gli studi. È Brownlow a suggerire l'ipotetico scenario: “Può anche darsi che, dopo aver girato la prima scena nello studio di Chaplin, siano saliti tutti quanti sulle loro auto da turismo percorrendo le tre miglia che li separavano dal Fine Arts, dove si era radunata la stampa. Non mi pare affatto strano che Chaplin abbia preferito evitare che tutte quelle cineprese si intrufolassero nella sua proprietà” (Kevin Brownlow a Catherine Surowiec, 26 gennaio 2006). Ammesso che le cose siano andate davvero così, rimane pur sempre da capire perché le star e il loro entourage si siano prestate a quel tortuoso tour de force – e poi, il film venne davvero girato tutto nella stessa giornata? (Un'ipotesi, peraltro non suffragata da prove, è che i “Quattro Grandi” possano essersi ritrovati in una seconda occasione, per le riprese filmate o per una seduta fotografica).

Con ogni probabilità, non conosceremo mai l'esatta logistica di questo breve filmato: ma Griffith e i suoi consoci della United Artists, che dichiarano la loro indipendenza facendo maliziosamente marameo ad Adolph Zukor e agli altri dirigenti degli studios, paiono farsi beffe anche dei tentativi dei futuri storici di stabilire con esattezza i tempi e i luoghi in cui il film venne girato. – J.B. KAUFMAN [DWG Project # 578]

This short news film was made to commemorate a pivotal event in motion picture history: the decisive move by the four top names in the American film industry to take control of their careers. As such it's a fascinating document in its own right, capturing Griffith, Pickford, Chaplin, and Fairbanks at a moment of triumph. Griffith maintains his dignity, absenting himself from the exuberant clowning of the other three, but it's clear that he, too, is relaxed, happy, and relishing the moment. We know from hindsight that career setbacks will come all too soon, but in this brief appearance we can see D.W. Griffith on top of the world, enjoying the success he has worked so hard to achieve.

Along with the historical significance of the event, this short film has acquired an interest of its own through a mystery behind its production – a mystery that has attracted the attention of two of our foremost silent-film historians, Kevin Brownlow and David Robinson. In correspondence with each other and with Griffith Project director Paolo Cherchi Usai, Brownlow and Robinson have compared their observations. They have agreed that, whereas the actual signing of the United Artists agreement took place on 5 February 1919, this film was shot the following day to reenact and commemorate the event for newsreel cameras (and, clearly, many cameras were present; numerous takes of the same action, taken from slightly different angles, survive in various archives). Brownlow points out that the first part was photographed, not in a real office, but in a studio set: “The scene of the signing was lit as

for a feature ... you can see in the 'office' that the lighting is very high – you can't get lights like that in a regular room because of the ceiling" (Kevin Brownlow to Paolo Cherchi Usai, 3 October 2003). But in which studio was the film shot?

The two candidates are the Griffith (Fine Arts) studio and the Chaplin studio. Brownlow notes that the film itself makes a case for the Griffith studio. He points to a small sign on the exterior of one building: "Positively no admittance except to employees of D.W. Griffith Co.", and to other physical details of the setting: "The buildings do not resemble those on the Chaplin lot and look a lot scruffier, having been up for a few years longer, since [the days of] the old Kinemacolor Company. You will notice that at [the studio's] centre is a large wooden stage, the equivalent of two or three storeys. There was no similar structure on the Chaplin lot that I am aware of – they were all single-storey buildings. You can see this big stage in the background when Chaplin is being hoisted aloft by Fairbanks and the camera tilts up" (Kevin Brownlow to Paolo Cherchi Usai, 13 December 2003).

On the other hand, Robinson – a Chaplin specialist and author of the definitive Chaplin biography – finds evidence that the film was shot at the Chaplin studio instead. He points out that the Chaplin studio's daily report for 6 February reads "400 ft of film used for special scenes of Artists' Combine"; that Chaplin's chief cameraman, Rollie Totheroh, appears before the camera "directing" the horseplay between Chaplin and Fairbanks; that the daily report makes no mention of the trip to the Fine Arts studio ("Normally the studio reports were very specific if any shooting was done on location or outside the studio" – David Robinson to Paolo Cherchi Usai, 10 December 2003); and that Tom Wilson, who can be glimpsed briefly in one shot, is recorded in the Chaplin studio log as having worked that day. In addition, Chaplin appears in street clothes for the "signing", but is then seen outside in his Tramp costume and makeup – a change that would have been facilitated by access to his own dressing room.

The answer seems to be that parts of this film were shot at both studios. Brownlow suggests a possible scenario: "Could it be that, having filmed the first scene at the Chaplin studio, everyone piled into their touring cars and drove the three miles to the Fine Arts studio, where all the press had gathered? I can imagine that Chaplin flinched from having all those cameras peering into his property" (Kevin Brownlow to Catherine Surowiec, 26 January 2006). This may well have been the case, but there remains the question of why the stars and their entourage indulged in this roundabout exercise – and, indeed, whether all of this film really was shot on the same day. (Inconclusive evidence suggests that the "Big Four" may have gathered on another later occasion for a filming or photo session.)

We may never resolve the exact logistics of the making of this little film. As Griffith and his fellow United Artists declare their independence, impishly thumbing their noses at Adolph Zukor and the other studio heads, they may also be mocking the attempts of future historians to understand just when and where the filming took place. – J.B. KAUFMAN [DWG Project # 578]

THE GIRL WHO STAYED AT HOME (Le vestali dell'amore)

(D.W. Griffith, US 1919)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Adolphe Lestina, Carol Dempster, Frances Parks, Richard Barthelmess, Syn De Conde, Robert Harron, George Fawcett, Kate Bruce, Edward Peil, Clarine Seymour, Tully Marshall, David Butler; 35mm, 6202 ft., 92' (18 fps), BFI National Film and Television Archive, London. Conservazione e stampa / Preserved and printed 1965.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questo film di propaganda fu l'ultimo dei film bellici di Griffith, che lo girò a sostegno dell'emendamento sulla registrazione per il servizio militare. Il governo assicurò la massima collaborazione: scene e sequenze del film vennero riprese alla Camera dei Rappresentanti, nella sede di una commissione di leva californiana e nei campi di addestramento. Il ministro della guerra Newton D. Baker, il capo della polizia militare Enoch H. Crowder e altri funzionari pubblici posarono davanti alla cinepresa. La lavorazione iniziò nell'autunno del 1918, quando il regista si recò a Washington D.C. per filmare una sessione della Camera dei Rappresentanti per il film di propaganda propostogli dal governo, ma è poco probabile che si siano protratte per tutto l'inverno dato che nel frattempo era già iniziata la produzione di *Broken Blossoms*. Le note di produzione descrivono *The Girl Who Stayed at Home* come "il film di guerra governativo", anche se la copia esistente non accredita alcun aiuto ufficiale da parte del governo. Ciò nondimeno, ne venne organizzata una proiezione speciale per i membri del Congresso, nel marzo del 1919, a pochi giorni di distanza dalla "première" newyorchese. Ma già molto prima che la produzione si mettesse effettivamente in moto, era stato dichiarato l'armistizio. Ancora una volta, gli sforzi propagandistici di Griffith, come era già accaduto con *Hearts of the World*, furono superati dagli eventi. Nel settembre del 1918, Griffith aveva prodotto anche un film di un rullo per promuovere il prestito della libertà con Lillian Gish, Carol Dempster e Kate Bruce.

Le atrocità, gli orrori e l'odio di *Hearts of the World* sono notevolmente sfumati in *The Girl Who Stayed at Home*, che è un film dal tono più leggero, malgrado la sua violenza. Qui, per la prima volta, viene presentato anche un "tedesco buono" di nome Johann August Kant. Che risulta simpatico già alla sua prima apparizione, quando, in procinto di partire per la battaglia, lo vediamo salutare l'amata e anziana genitrice. Nell'accezione culturale del cinema muto, nessun giovanotto che ami l'anziana madre può essere del tutto cattivo. In seguito, seriamente ferito, Johann giunge al castello, dove Mlle France si prende cura di lui. E quando il capitano tedesco minaccia di violentare la ragazza, Johann si solleva dal suo letto di morte intimandogli: "COMBATTETE GLI UOMINI – NON LE DONNE!" e poiché l'altro ignora il suo monito, gli spara. Ritrarre un tedesco simpatico significava già guardare alla riconciliazione e alla pace, anche se quel personaggio attirò a Griffith non poche critiche da parte di un pubblico inasprito dalla guerra. Un'ulteriore volontà di riconciliazione

è simboleggiata da Monsieur France, il cocciuto sudista americano, che, incapace di accettare la disfatta degli Stati del Sud nella guerra di secessione, si è trasferito nel castello francese di suo padre, dove fa sventolare la bandiera sudista e continua a dichiararsi cittadino sfercolato. Solo in seguito, Monsieur France, commosso dall'eroico intervento delle truppe americane contro l'invasore tedesco, capiterà e innalzerà la bandiera degli Stati Uniti. La prima guerra mondiale sana così anche le fratture della guerra civile americana. Altri tre personaggi escono trasformati dalla guerra. Il padre della famiglia americana, che è un pacifista, dopo aver visto il primogenito arruolarsi senza il suo assenso, cerca di evitare gli obblighi militari al figlio minore. Davanti alla commissione di leva, l'uomo sostiene che il suo ragazzo, lavorando in un cantiere navale, è essenziale per il buon andamento della guerra (in realtà, noi lo vediamo solo mischiare a vuoto i cartellini di presenza). Ciò nonostante, pure il secondogenito viene arruolato. Alla fine del film, l'anziano genitore potrà vantarsi orgoglioso dei suoi due eroici figli: "LO DICEVO IO CHE VENIAMO DA UNA STIRPE DI GUERRIERI!". Il figlio minore – un CASCAMORTO fresco di college conosciuto come "L'UNTUOSA INSIDIA" – con un FARE IRRESISTIBILE e un atteggiamento molto frivolo nei confronti del gentil sesso, diventa un vero uomo, alto, diritto, disciplinato e seriamente innamorato della ragazza con cui flirtava prima di tornare trasformato dall'addestramento militare (addestramento che viene esemplificato mostrando un gruppo di giovani intenti a fare esercizi ginnici in un campo militare). Il giovane Bobby Harron è assolutamente irresistibile, se non del tutto credibile, nel ruolo del cascamoto dalle spalle cadenti e senza spina dorsale che pare perennemente afflitto da un crampo allo stomaco. Nella realtà, dettaglio ironico, l'intervento di Griffith risparmiò il servizio militare a Bobby Harron – perché "impegnato in pellicole di guerra governative". Il terzo personaggio a subire una metamorfosi è la sua fidanzatina, Cutie Beautiful, interpretata da Clarine Seymour, che pensa solo a danzare e a flirtare finché non s'innamora del nuovo e virile Bobby Harron appena rientrato dal campo d'addestramento, trasformandosi in una fedele donna di casa e in una educatrice che lavora a maglia per i ragazzi impegnati oltremare. Tutte le scene di commedia sono affidate a Bobby Harron e a Clarine Seymour, e i due attori, di fatto, dominano l'intero film, anche se all'apparenza i veri protagonisti, comparando per primi, sono Carol Dempster e Richard Barthelmess. Il titolo stesso riconosce un'importanza primaria al personaggio di Seymour, "la ragazza rimasta casa". Mlle France fu il primo ruolo da protagonista di Carol Dempster per Griffith. Dempster e Barthelmess sono una coppia di innamorati stereotipati e insipidi, e senza grandi scene d'amore (i due sono infatti separati per buona parte del film). Sia Clarine Seymour che Carol Dempster erano ballerine professioniste (avevano entrambe studiato danza con Ruth St. Denis, nella cui compagnia di ballo avevano effettuato anche qualche breve tournée). Seymour e Dempster si esibirono dal vivo in un prologo danzato, insieme con

Rodolfo Di Valantina (Rodolfo Valentino), in occasione della presentazione di *The Greatest Things in Life* di Griffith avvenuta al Clune's Auditorium di Los Angeles nel dicembre del 1918. Anche in questa occasione, Griffith favorì e seppe sfruttare la rivalità sorta sul set tra le due giovani donne, proprio come era avvenuto con le sue attrici ai tempi della Biograph. La Cutie di Seymour possiede una dirimpante vitalità jazz che non riesce a frenare neanche dopo la sua avvenuta metamorfosi. Dempster si produce invece in un artistico assolo di ballo al chiaro di luna, intrattenendo gli ospiti del castello e incantando il primogenito della famiglia sudista. Ma un destino tragico incombeva sui due giovani e promettenti attori di *The Girl Who Stayed at Home*: l'anno seguente, nella primavera del 1920, dopo aver subito un'operazione di emergenza, moriva Clarine Seymour, mentre, nell'estate dello stesso anno, la sera prima della première newyorchese di *Way Down East*, Bobby Harron si uccideva con un colpo di pistola (in una stanza dell'Hotel Seymour, strana coincidenza, pur se non si hanno notizie certe di una love story tra Harron e Seymour anche nella vita reale). Nonostante tutto, *The Girl Who Stayed at Home*, che uscì a guerra ormai finita, non reca affatto i segni del suo frettoloso completamento. Il film serba al contrario un notevole charme, personaggi accattivanti, un'abile sceneggiatura e riesce a cogliere alcuni aspetti documentaristici di vita quotidiana dell'epoca in modo molto convincente. – Eileen Bowser [DWG Project # 580]

The Girl Who Stayed at Home was a war propaganda film, the last of Griffith's war films and an attempt to popularize the selective draft amendment. Full government cooperation was extended: sequences or scenes were shot in the House of Representatives, at a local California draft board, and in the training camps. Secretary of War Newton D. Baker, Provost-Marshal Enoch H. Crowder, and other officials posed for the camera. Production began in the fall of 1918, when Griffith went to Washington, D.C., to film the House of Representatives in session for a proposed government propaganda film, but is unlikely to have been continuous through the winter: the production of Broken Blossoms intervened. The production records describe The Girl Who Stayed at Home as the "official government war picture", but the film as it exists today does not credit government help. Nevertheless, a special showing was arranged for congressmen in March 1919, a few days before the New York premiere. Long before film production really got underway, the armistice had been declared. Griffith's propaganda efforts, as with Hearts of the World, were once more overtaken by events. He had also produced a one-reel film for the Liberty Loan Appeal in September 1918 featuring Lillian Gish, Carol Dempster, and Kate Bruce. The atrocities, the horrors, and the hatred in Hearts of the World are toned down considerably for The Girl Who Stayed at Home, a more light-hearted film, despite its violence. This time, a "good German" named Johann August Kant is included. He is already sympathetic from his first appearance, when he leaves his dear old mother at home to go to battle. In the cultural terms of the silent film, no young man who loves his old

mother could be all bad. When Johann ends up at the chateau, seriously wounded, Mlle. France takes care of him. When the German captain threatens Mlle. France with rape, Johann rouses himself from his deathbed to enjoin him with “FIGHT MEN – NOT WOMEN”, and then shoots the captain when his admonition is ignored. The portrayal of a sympathetic German looks forward to reconciliation and peace, though Griffith received some criticism for him from an embittered post-war public. Further reconciliation is represented by the stubborn Confederate, the American Monsieur France, who has set up residence in his father's chateau in France, unable to accept the defeat of the South in the War Between the States. He insists on flying the Confederate flag and calls himself a citizen of the Confederate States. Then, moved by the arrival of the heroic American troops to rescue them from the Germans, he capitulates, and raises the flag of the United States. Thus the World War reconciles the divisions of the Civil War.

Three other characters are transformed by the war. The father of the American family is a pacifist. He attempts to get his younger son deferred after the older one enlists without his consent. He tells the draft board that his son is essential to the war effort, working in a shipyard, although we can see that the boy is only aimlessly shuffling time cards. The son is drafted anyway, and by the end of the film, the old man is proud and boastful of his two hero sons: “I TOLD YOU WE COME OF FIGHTING STOCK”. The younger son, a college-educated LOUNGE LIZARD known as THE OILY PERIL with a KILLING STANCE and a light-hearted attitude toward the female sex, becomes a real man, standing straight and tall, disciplined, and in love with the girl he was flirting with before the transformation effected by army training. The training is exemplified by young men doing calisthenics at an army camp. Young Bobby Harron is utterly charming, if not really believable, in his role as the lounge lizard, round-shouldered, limp-wristed, looking as though he had a permanent cramp in his stomach. The irony is that Griffith's intervention saved Bobby Harron from the draft – for the purpose of making official war pictures.

The third character to be transformed is his girlfriend, Cutie Beautiful, played by Clarine Seymour, who thinks of nothing but dancing and flirting until she falls for the new manly Bobby Harron, back from training camp. She turns into a faithful woman waiting at home, a nurturer, knitting for the boys overseas. Harron and Seymour provide the comedy scenes, and, in fact, they dominate the film, even though Carol Dempster and Richard Barthelmess are the apparent leads, given their early introduction. The main title awards the chief significance to Seymour's character, who stayed at home. Mlle. France was Carol Dempster's first lead role for Griffith. She and Barthelmess are stereotypical and bland lovers, with no big love scenes: they are apart during most of the film's events. Both Clarine Seymour and Carol Dempster were professional dancers who studied with Ruth St. Denis and briefly toured with her dance company. They performed in a live prologue, together with Rodolfo Di Valentina (Rudolph Valentino), for the showing of Griffith's *The Greatest Thing in Life* in December 1918 at Clune's Auditorium in Los Angeles. Undoubtedly Griffith played the two young women against each other as

rivals for his attention, as he did with his actresses in *Biograph* days. Seymour is shown here with jazzy feet that won't keep still even after she has reformed. Dempster, however, has a solo dance sequence, an artistic dance in the moonlight, to entertain her guests at the chateau, and to enchant the older Grey boy. Tragedy for the promising young actors in *The Girl Who Stayed at Home* came in the next year. Clarine Seymour died in the spring of 1920 following an emergency operation, and Bobby Harron died in the summer of the same year from a self-inflicted gunshot wound (strangely, in the *Hotel Seymour* in New York, although there is no hint of a Harron-Seymour real-life romance), on the eve of the premiere of *Way Down East*.

While the completion of the production may have been perfunctory, now that the war was over, *The Girl Who Stayed at Home* does not show it. It has a lot of charm, captivating characters, a clever script, and some absorbing episodes of documented reality of its times. – EILEEN BOWSER [DWG Project # 580]

Prog. 2

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

TRUE HEART SUSIE (Amore sulle labbra) (D.W. Griffith; Griffith's Short Story Series, US 1919)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Lillian Gish, Loyola O'Connor, Robert Harron, Walter [Wilbur?] Higby, Clarine Seymour, Kate Bruce, Raymond Cannon, Carol Dempster, George Fawcett; 35mm, 1682 m., 91' (16 fps), Det Danske Filminstitut, Kobenhavn. Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento musicale composto e condotto da / *Live musical accompaniment, composed and conducted by* Giovanni Spinelli, eseguito da/performed by Andrea Bellato (violoncello), Gabriele Bellu (violino/violin), Fabrizio Merlini (viola). Prodotto da/produced by Paolo Cherchi Usai per/for Le Giornate del Cinema Muto. (Cfr. sezione “Eventi musicali” / See section “Musical Events”, p. 16)

Alcuni di noi considerano *True Heart Susie* il capolavoro di Griffith. Un'asserzione del genere stabilisce probabilmente l'unico criterio ancora valido per usare termini quali “capolavoro” in un'epoca come la nostra, così sospettosa dei canoni, e perfino delle valutazioni critiche. Sicuramente è un'affermazione polemica, nata per sollevare la discussione e la controversia più che per consolidare un giudizio tramandato da generazioni. Ma la cosa più importante è che, nella sua valutazione di eccellenza, essa indica come una discussione del genere debba implicare un coinvolgimento emotivo (leggasi: passione) da parte del critico, e almeno altrettanta argomentazione analitica. L'ammirazione per un film come *True Heart Susie* non ha nulla a che vedere con il pluriennale sostegno istituzionale degli apparati culturali che rendono sospetti i canoni letterari. Riguarda bensì la struttura narrativa e il punto di vista, ma anche le sottili sfumature

dell'interpretazione, il tipo di inquadratura, e perfino il particolare uso delle didascalie, che grazie al loro potenziale emotivo e confessionale fanno apparire quasi incandescente un film apparentemente modesto come questo.

Sergej Eizenstejn analizza D.W. Griffith come un artista diviso, evidenziando la frattura tra il Griffith moderno, urbano, velocizzato e il Griffith tradizionalista, rurale e pastorale. *True Heart Susie* appartiene sicuramente al secondo filone, ma la barriera che in tutti i suoi film di ambientazione pastorale si frappone tra la tradizione e il mondo moderno – e in special modo tra mondo urbano e mondo rurale – qui si è spezzata, e proprio da questa contaminazione nascono lo spunto drammatico e la tensione emotiva del film. Qui, come già in *Way Down East*, in *A Romance of Happy Valley*, e perfino in *The White Rose*, lo spostamento dalla città alla campagna e il successivo ritorno comportano conseguenze tragiche per i personaggi: la realtà dei due mondi è talmente conflittuale che i nostri eroi non sanno più a quali modelli di comportamento riferirsi. È interessante notare come in tutti questi film, i personaggi e (il dramma) devono tornare in campagna (nella maggior parte dei casi il tempo che i personaggi trascorrono in città si traduce, in termini di durata cinematografica, in episodi piuttosto brevi – anche se gravidi di importanti conseguenze).

Inoltre, sarà interessante notare come la stilizzazione di Griffith non si limiti qui al semplice contrasto tra l'urbano e il rurale, ma anche tra l'epico e l'intimo (che John Belton, nel suo approfondito saggio "True Heart Susie" – 1983 – definisce una frattura tra l'epico e il lirico; mentre William Rothman, nel suo bel saggio "True Heart Griffith" – 1988 – fa una distinzione tra dramma epico e "dramma intimo"). Nel mio saggio su *Intolerance* (apparso nel nono volume del *Griffith Project*) ho sottolineato la relazione tra queste due modalità narrative, individuando il loro corrispettivo figurativo nel contrasto tra campo lungo e primo piano. Questo porta a inevitabili semplificazioni sulla tecnica narrativa di Griffith, ma al contempo aiuta a rivelare le sue motivazioni nella scelta di una inquadratura. A lungo è stato (erroneamente) accreditato l'assioma Griffith/padre del primo piano. Nell'auto-promozione pubblicitaria del proprio mito apparsa a pagamento sulla stampa di categoria verso la fine del 1913, mentre si accingeva a lasciare la Biograph Company, Griffith proclamava non solo di aver introdotto per primo "le figure molto ravvicinate, ovvero i primi piani" ma anche "le vedute di lontano". Dal periodo Biograph in poi, Griffith ha sempre fatto ampio uso delle riprese in campo lungo per filmare ampi movimenti di massa (attacchi di indiani, battaglie della guerra civile, la marcia di Sherman verso il mare, l'assedio di Babilonia) conferendo ai suoi film una dimensione epica. Per quanto riguarda invece i primi piani, all'inizio gli erano serviti a conferire enfasi drammatica ai film Biograph, enfatizzando piccoli oggetti quali la saponetta che nasconde i gioielli in *Betrayed by a Handprint* (1908) o la chiave inglese in *The Lonedale Operator* (1911). Ma, nei lungometraggi, i primi piani cominciarono a svolgere un ruolo molto più complesso rispetto al semplice

ingrandimento fotografico di oggetti di cruciale importanza.

L'atmosfera di intimità dei film di Griffith non deriva solo dai primi piani, ma anche dal loro uso in funzione della recitazione. In *True Heart Susie*, il volto di Lillian Gish diventa un campo di battaglia di emozioni, non esprimendo semplicemente una singola ed essenziale emozione o reazione, ma mettendo in scena una serie successiva di complessi drammi di percezione, agnizione e disperazione. Si veda ad esempio il primo piano di Susie/Gish quando scorge William abbracciare Bettina dopo che questa ha accettato la sua proposta di matrimonio. La descrizione a parole serve solo a confermare l'inadeguatezza del linguaggio rispetto alla immediatezza espressiva del volto umano, ma al fine di focalizzare l'attenzione dello spettatore (o la sua memoria) su quel particolare momento, vale comunque la pena di tentare. All'inizio, Susie/Gish ha un'espressione pensierosa e tiene gli occhi fissi verso il basso, mentre solleva lentamente una mano verso l'orecchio, che sfiora con le dita in modo quasi astratto, come se si stesse arrovellando su un rompicapo intellettuale. Poi ridacchia un po', forse riconoscendo l'assurdità di un amore non dichiarato ormai da troppo tempo, o forse convincendosi per un istante di aver mal interpretato ciò che ha appena visto. Quindi lancia una fugace occhiata verso la coppia, spalanca gli occhi, e mentre il suo sorriso svanisce, il suo dito mignolo comincia a giocherellare col labbro inferiore. Poi guarda di nuovo verso sinistra, ora con maggiore intensità, tenendo il dito in bocca. Infine, dondolando la testa con incertezza, spalanca gli occhi e guarda in macchina, come se stesse per svenire.

Per tutta la durata di *True Heart Susie*, la performance degli attori, il montaggio e il racconto creano un punto di vista che ci coinvolge in profondità con l'esperienza dei personaggi. Tuttavia, questo coinvolgimento contiene qualche elemento in più (o in meno) della mera identificazione. Per Griffith, la condivisione di un dramma intimo implica anche la consapevolezza di una certa distanza, la stessa che si presenta in una qualsiasi occasionale esperienza emotiva ravvicinata. Per questo la vicenda di Susie ci coinvolge profondamente e ci fa sentire molto vicini a lei, né più né meno come accade alla stessa Susie quando è costretta a stare al fianco di Bettina, con cui deve dividere il letto, malgrado la rabbia, perché Bettina sta ingannando William, malgrado l'invidia, perché l'altra possiede l'unica cosa che Susie ama veramente e, oltretutto, senza apprezzarla. La vicinanza e l'intimità implicano il superamento di una distanza di cui si è pienamente consapevoli.

E tuttavia, pur seguendo con partecipazione la vicenda di Susie, e addolorandoci nel vederla col cuore spezzato, non condividiamo la sua naïveté. Noi siamo sempre un passo avanti, intuendo tutto quello che lei continua ad ignorare: la vanità di William e la sua incapacità di capire il mondo che lo circonda, ma anche la mancanza di determinazione della stessa Susie nel pretendere ciò che potrebbe appartenere. Le illusioni che si fanno entrambi sul funzionamento delle cose terrene – cui spesso le didascalie fanno riferimento come alla loro "fiduciosa aspettativa" – riflettono una certa avventata

speranza, tutta americana, che i loro desideri possano avverarsi semplicemente in virtù della loro onestà e intensità. Il film lascia capire che tale mutua “fiduciosa aspettativa” alla fine dovrà spezzarsi, affinché essi possano, almeno in parte, realizzarsi. – Tom Gunning [DWG Project # 583]

There are those of us who consider True Heart Susie to be Griffith's masterpiece. A claim like this demonstrates perhaps the only reason for using terms like “masterpiece” in this era so suspicious of canons, and even of critical evaluations. Such a claim must be polemical, an incitement to discussion and argument, rather than reinforcing the received judgment of generations. But more importantly, in its superlative claim to value, it indicates that such a discussion must involve an emotional investment (read: passion) on the part of the critic, as much as analytical demonstration. To be devoted to a film like True Heart Susie has nothing to do with the institutional and long-term support of cultural apparatuses that render literary canons suspect. But it does involve narrative structure and point of view, as well as the fine details of performance, framing, and even the use of intertitles that makes a seemingly modest film such as this appear nearly incandescent in its confessional and emotional power.

Sergei Eisenstein analyzed D.W. Griffith as a divided artist, accenting a split between the modern, urban, fast-paced Griffith, and the traditional, rural, and pastoral Griffith. True Heart Susie certainly belongs in the latter group, but like all of Griffith's pastoral features, the barrier between a traditional and a modern world – and especially an urban and rural world – has been breached, and this contamination supplies part of the drama and tension of the film. As in Way Down East, A Romance of Happy Valley, or even The White Rose, movement from the city to the country and back carries tragic consequences for characters, as the two worlds come into conflict in such a way that our heroes no longer feel sure of the model of behavior they should follow. Interestingly in all these films, characters (and the drama) must return to the country (the time characters spend in the city in most of the films remains rather brief in terms of screen time – although enormous in their consequences).

But we might better characterize Griffith's stylistics through a contrast not simply between urban and rural, but between the epic and the intimate (John Belton, in his insightful essay “True Heart Susie” (1983), describes this split as between the epic and the lyrical; William Rothman, in his fine essay “True Heart Griffith” (1988), makes a distinction between epic and “intimate drama”). In my discussion of Intolerance in volume 9 of The Griffith Project, I related these two modes of Griffith's narratives to the visual contrast between long shot and close-up. Although this poses a great simplification of his narrative devices, I think it reveals attitudes motivating Griffith's framing. Received opinion often (falsely) characterized Griffith as the father of the close-up. In his own myth-making through the advertisement he placed in trade journals when leaving the Biograph Company in late 1913, Griffith emphasized that he introduced not only “large or close-up figures” but also “distant views”.

From the Biograph films on, Griffith used a variety of distant framings to capture broad sweeps of action (Indian raids, Civil War battles, Sherman's March to the Sea, the Siege of Babylon), endowing his films with an epic dimension. Close-ups, on the other hand, initially provided dramatic emphasis in Biograph films, emphasizing small objects such as the bar of soap with hidden jewels in Betrayed by a Handprint (1908) and the monkey wrench in The Lonedale Operator (1911). But in his feature films close-ups began to play more complex roles than magnification of crucial small objects.

This sense of intimacy in Griffith does not derive only from close-ups, but also from performances that make use of the close-ups. In True Heart Susie, Lillian Gish's face becomes a battleground of emotions, expressing not simply a single essential emotion or reaction, but staging complete and progressive dramas of realization, recognition, and despair. Consider Gish's close-up as Susie sees William and Bettina embracing after Bettina accepts his proposal of marriage. Description in words can only demonstrate the ungainly quality of language when posed against the natural expressivity of the face, but, in the interest of directing the viewer's attention (or memory) to the moment, I will risk the offense. Gish first appears thoughtful: her eyes focused down as her hand mounts to her ear, which she fingers almost abstractly as if considering an intellectual puzzle. Then she laughs a bit, perhaps recognizing the absurdity of her long-term unspoken love, or perhaps momentarily convinced she has mistaken what she has seen. She looks off toward the couple briefly, then her eyes widen and her little finger begins to play with her lower lip as her smiles fades. She looks off left again more intently, her finger now in her mouth. Then her head wavers uncertainly, her eyes widen as she looks towards the camera, as if on the verge of fainting.

Throughout True Heart Susie performance, editing, and narration create a point of view through which we profoundly share the experiences of the characters. However, this sharing involves more (or less) than strict identification. For Griffith, sharing an intimacy also means being aware of a certain distance, which occasionally we can cross into an emotional nearness. Thus, in True Heart Susie we profoundly share Susie's story and indeed become very close to her, a bit in the way Susie must become close to Bettina when she lets her share her bed in spite of her anger at her for deceiving William, in spite of her envy of her for possessing the one thing Susie loves and not valuing it. Nearness and intimacy mean overcoming a distance that one is fully aware of.

Thus, although we share Susie's story and care about her heartbreak, we do not share her naïveté. We are always one jump ahead of her, realizing all the things she doesn't: William's vanity and lack of insight into the world around him, Susie's own lack of forthrightness in claiming what should be hers. The illusions both she and William have about the way the world operates – often referred to in the intertitles as their “faith” – reflecting a peculiarly American foolish expectation that their desires will be met, simply because they are earnest and intense. The film makes it clear that such “faith” must be broken in the end, if they are to find any fulfillment at all. – TOM GUNNING [DWG Project # 583]

Prog. 3

THE GREATEST QUESTION (Il grande problema) (D.W. Griffith, US 1919)

Regia/dir.: D.W. Griffith; *cast*: Lillian Gish, George Fawcett, Eugenie Besserer, Robert Harron, Ralph Graves, George Nicholls, Josephine Crowell, Tom Wilson; 35mm, 5449 ft., 81' (18 fps), The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

The Greatest Question rimane uno dei lungometraggi di Griffith più ingiustamente trascurati. Il film, uno dei tanti girati in fretta da Griffith nel 1919 per assolvere ai suoi impegni contrattuali, non poté godere né del sostanzioso budget di *Way Down East* né delle agevolazioni artistiche o della pubblicità concesse a *Broken Blossoms*, e ancor meno delle ambizioni epiche e storiche di *The Birth of a Nation*, *Intolerance* e *Orphans of the Storm*. *The Greatest Question* appartiene decisamente al Griffith intimo e pastorale, ma al contrario di *True Heart Susie* – e in misura minore anche di *The White Rose* – non ha mai raccolto soverchi entusiasmi. Se la poca pubblicità accordatagli dallo stesso Griffith ha senza meno influito sullo scarso interesse suscitato dal film, rimane pur sempre innegabile che *The Greatest Question* non possiede né la complessità psicologica né la perfezione formale di racconto degli altri due piccoli capolavori di Griffith, *True Heart Susie* e *The White Rose*.

Distaccandosi dal tono elevato di tragedia con martirio femminile di questi ultimi due e di *Way Down East*, *The Greatest Question* ricorda piuttosto uno di quei pastiche nella tradizione melodrammatica ottocentesca, con personaggi e situazioni stereotipati, alternanza di blanda comicità e solenne drammaticità, che qui Griffith porta a conclusione col più trito degli happy ending. Questa doglianza potrà suonare strana, provenendo da uno strenuo difensore dei valori del melodramma quale io sono, e tuttavia, se nei precedenti film era lo stesso Griffith a usare questi elementi per creare una critica sociale e personaggi ricchi di sfumature, qui, al contrario, si ha l'impressione che siano loro a usare lui, mentre il suo film cambia continuamente rotta seguendo la logica dei sogni. Per fortuna, non sempre per il peggio: se infatti il film sembra spesso del tutto fuori controllo, a tratti sono proprio la sua logica pencolante e la sua incoerenza di tono a stimolare in Griffith alcuni momenti di intensa sperimentazione, diretta anticipazione del cinema d'arte tedesco e sovietico degli anni Venti. Malgrado le sue evidenti debolezze, *The Greatest Question* offre alcuni dei momenti più audaci nell'esplorazione descrittiva della memoria e della metafora cinematografica da parte di Griffith, in particolare quando il film affronta l'eponima "greatest question" – il confine tra la vita e la morte.

Ma forse il motivo principale che fa di questo film un piccolo capolavoro mancato risiede nella sontuosità del suo stile pastorale. Griffith e Bitzer non hanno creato in nessun altro film una pari inebriante visione di sinuosi vicoli estivi, staccionate, ruscelli di campagna screziati di sole, orti e campi generosi – "la bellezza del

vento tra gli alberi" che Griffith riteneva il cuore stesso dello stile cinematografico. *True Heart Susie* descrive la desolazione e la solitudine della vita in provincia, mentre l'immaginario rurale di *Way Down East* tende spesso al monumentale (i banchi di ghiaccio galleggianti e il climax della cateratta). In *The Greatest Question*, richiamandosi ai migliori lavori del loro periodo Biograph, Griffith e Bitzer ritraggono un paesaggio assolutamente idilliaco, come nella scena in cui Gish (Nellie Jarvis) guarda un torrente col suo carro da ambulante, o quella in cui lei e Bobby Harron (alias Jimmy Hilton) fanno capriole, perfetto esempio di una coppia innocente, cui un consapevole risveglio di sessualità procura solo energia e piacere, e non nevrosi. (Basterà mettere a confronto il primo vivace sbaciucciamento tra Harron e Gish in *The Greatest Question*, o il caldo e appassionato bacio e abbraccio che i due si scambiano quando Nellie parte per andare a servizio, con la tormentata incapacità a baciarsi degli stessi attori in *True Heart Susie* per rendersi conto della palese diversità di tono dei due film). Bitzer fa frequente uso di riprese in campo lungo, di magistrale rigore compositivo, inserendo i personaggi in questo paesaggio gentile e ponendo grande attenzione allo sfondo naturale anche nelle scene girate in campo medio e maggiormente incentrate sulla recitazione (come ad esempio nella scena dell'addio di Nellie). Ma riesce anche ad inserire con grande perizia il maggior numero possibile di riprese dell'eminente simbolico ruscello, predisponendo un elemento di grande valenza simbolica e compositiva che scorre attraverso tutto il film.

Se parte della creatività di Griffith risiede nell'aver saputo rinnovare in termini cinematografici la tradizione del melodramma, *The Greatest Question* segna il passaggio tra il semplice esaurimento di un cliché e le nuove prospettive offerte dal vecchio materiale. Nel XX° secolo, il melodramma ha potuto sopravvivere e trasformarsi grazie all'avvento della psicoanalisi, che sembra aver interiorizzato il dualismo manicheo proiettato sul mondo dal melodramma. La conoscenza di Freud da parte di Griffith non è affatto certa (se non addirittura da escludere tout-court), ma il suo approccio col melodramma anticipa sicuramente l'intuizione freudiana del contrasto di potere tra sessualità e repressione.

In *The Greatest Question* Griffith affrontò (alcuni dicono "sfruttò") il rinnovato interesse per il grande movimento metafisico americano dello spiritismo, che stava tornando in auge dopo il primo conflitto mondiale per il desiderio di comunicare coi caduti in guerra. In realtà Griffith si limita a proporre la comunicazione coi defunti in forma dubitativa, e non credo che la sua propensione per una risposta affermativa indichi un mero interesse di tipo opportunistico solo per cavalcare l'onda della moda corrente (anche se in Griffith questa componente è indubbiamente presente). Nelle scene di spiritismo di *The Greatest Question*, che pure offrono molti esempi elaborati in forme decisamente innovative rispetto al passato, Griffith ricorre spesso allo stesso tipo di espedienti che avevano caratterizzato il suo stile narrativo e le sue tecniche di montaggio fin dagli esordi. La relazione già presente nei primi studi psicoanalitici tra psicologia del

profondo, scoperta dell'inconscio, repressione dei ricordi e il fenomeno dello spiritismo affiora anche nel film di Griffith, dove il tema della comunicazione coi defunti non va letto come una semplice riesumazione di superstizioni antiche, ma come una personale e attiva interazione con la contemporanea diffusione della psicologia.

Il lieto fine di *The Greatest Question* possiede un suo ingenuo fascino ma è sicuramente al di sotto degli standard abituali di Griffith. E tuttavia, questa storia di trascendenza che si risolve in una celebrazione dei beni materiali presenta una certa ironia di stampo prettamente americano. Michael Allen ha tracciato un interessante parallelo tra la scoperta della ricchezza sotterranea (il giacimento di petrolio sotto la fattoria degli Hilton) e il tema ricorrente della sepolitura e della riesumazione (la servetta assassinata, l'annegamento di John e la sua ricomparsa, la memoria sommersa di Nellie) ma la facile soluzione finale dell'improvvisa scoperta della ricchezza suona troppo "Beverly Hillbillies" per poterla prendere sul serio.

Pur senza raggiungere qui la profondità espressiva di *Broken Blossom* o di *True Heart Susie*, Lillian Gish non è mai apparsa altrettanto vividamente bella e affascinante, e, coi suoi boccoli e il suo cappello a larga tesa, proietta esattamente l'innocenza e la tenacia richieste dal suo personaggio di "Piccola signorina ubbidiente". Negli sfumati primi piani – in controluce e su sfondo scuro – che servono da ritratto scortornato dell'attrice, Griffith e Bitzer (o queste riprese flou sono opera, non accreditata, di Hendrick Sartov?) creano alcune delle immagini più memorabili di questa erotica e tenera, dolce ma tenace donna/bambina. – Tom Gunning [DWG Project # 588]

The Greatest Question remains one of Griffith's most undeservedly neglected feature films. It was one of several films that Griffith made quickly in 1919 to fulfill contractual obligations, and it lacks the big budget of Way Down East, the artistic trappings and publicity accorded to Broken Blossoms, and most certainly, the epic historical ambitions of The Birth of a Nation, Intolerance, or Orphans of the Storm. It decidedly belongs to the intimate and pastoral Griffith, but unlike True Heart Susie or even The White Rose, it has never garnered passionate partisans. Although the main reason for its neglect lies in the lack of publicity build-up Griffith himself accorded it, I would have to confess The Greatest Question does not show the psychological complexity and formal perfection of narrative found in the two other modest Griffith masterpieces, True Heart Susie and The White Rose.

In contrast to the sustained tragedy of woman's martyrdom found in these films and Way Down East, The Greatest Question seems more like a pastiche, very much in the 19th century melodramatic tradition, with stock characters and situations, and alternations of low comedy and high drama, and Griffith resolves it with the most hackneyed of happy endings. This complaint may sound strange coming from a defender of the value of melodrama like myself, but whereas Griffith uses these elements in the other films to create social critique and nuanced characters, here one senses them using him, as the film veers along with an almost dream-like logic. But this is not all loss: if the film seems out of control at points,

sometimes that dropping of logic or consistency of tone seems to lead Griffith into moments of intense experimentation, direct anticipations of the art cinema of the 1920s of Germany and the Soviet Union. For all its weaknesses, The Greatest Question offers some of Griffith's boldest moments in the exploration of the portrayal of memory and cinematic metaphor, even as the film confronts its eponymous "greatest question" – the barrier between life and death.

But perhaps the strongest case for this film as a minor masterpiece manqué comes from its richly visual pastoral style. Griffith and Bitzer never achieved more rapturous imagery of winding summer lanes, rail fences, sun-dappled rural brooks, bountiful orchards and fields – the "beauty of the wind in the trees" that Griffith saw as central to cinematic style – than in this film. True Heart Susie portrays the lonely desolation of small-town life, while the rural imagery of Way Down East often teeters into the monumental (the ice floes and cataract climax). Recalling their best work at Biograph, in The Greatest Question Bitzer and Griffith capture a truly idyllic landscape in such scenes as Gish (playing Nellie Jarvis) fording a stream in her peddler's wagon, or Gish and Bobby Harron (as Jimmy Hilton) cavorting like an archetypal innocent couple, whose dawning awareness of sexuality gives them energy and delight, rather than neuroses. (Contrast the aggressive first smooch between Harron and Gish in The Greatest Question, or the warm and truly affectionate embrace and kiss they share as Nellie goes off into service, with the same actors' agonized inability to kiss in True Heart Susie, and the different tone of each film becomes obvious.) Bitzer uses masterfully composed long shots frequently, nesting his characters into this gentle landscape, and framing for carefully composed background even in character-oriented medium shots (such as Nellie's farewell). Bitzer also carefully threads the heavily symbolic stream through as many shots as possible, setting up a compositional as well as symbolic motif that flows through the film.

If part of Griffith's creativity lay in renewing melodramatic tradition cinematically, The Greatest Question walks the line between simply swallowing the clichés and bringing new perspectives to the old material. The survival and transmutation of melodrama in the 20th century owes a great deal to psychoanalysis, which seems to interiorize the Manichean duality that melodrama projects onto the world. Griffith's knowledge of Freud at this point is uncertain (if not outright unlikely), but in his approach to melodrama he anticipated Freud's sense of the contending powers of sexuality and repression.

In The Greatest Question Griffith confronted (some claim exploited) the renewed interest in the great American metaphysical movement of Spiritualism, which was having a resurgence after World War I due to the desire to communicate with the war dead. Although Griffith continues to pose the possibility of communication with the dead as a question, I do not believe his tendency towards a positive answer indicates only an opportunistic interest in capitalizing on current fashions (although Griffith was undoubtedly doing that as well). Although more elaborate than previous examples, the Spiritualist sequences in The Greatest Question rework devices that play central roles in Griffith's narrative style and editing technique from the beginning. The relation in early psychoanalysis between

depth psychology, the discovery of the unconscious, repressed memories, and the Spiritualist phenomenon appears as well in Griffith's film, indicating his theme of Spirit communication should not be seen as simply reviving old-fashioned superstition, but as actively engaging with current issues of psychology.

Although the happy ending(s) of *The Greatest Question* have a certain naïve charm, I can't find Griffith at his best in the film's finale. That this story of transcendence resolves itself into a celebration of material goods has a certain typically American irony. Michael Allen draws a nice relation between the uncovering of riches from the earth (the oil which lies beneath the Hilton farm) and the theme of burying and disinterring throughout the film (the murdered servant girl, John's drowning and reappearance, Nellie's submerged memory), but the resolution of sudden wealth too closely recalls the Beverly Hillbillies for me to take it seriously.

Finally, although Lillian Gish does not reach the depths of acting here that she does in *Broken Blossoms* or *True Heart Susie*, her charm and beauty have never been more vivid. As "Little Miss Yes'm", with her ringlets and broad-brimmed hat, Gish projects precisely the innocence and resilience the role calls for. In the soft focus, backlit close-ups that serve, with their darkened surroundings, as vignetted portraits of the actress, Griffith (and Bitzer – or are these soft focus shots the work of an uncredited Hendrick Sartov?) creates one of our most enduring images of this child/woman, erotic and tender, sweet yet strong. – TOM GUNNING [DWG Project # 588]

Prog. 4

SCARLET DAYS (Per la figlia) (D.W. Griffith, US 1919)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Richard Barthelmess, Clarine Seymour, Eugenie Besserer, Carol Dempster, Ralph Graves, Walter Long, George Fawcett, Kate Bruce, Rhea Haines, Adolphe Lestina, Herbert Sutch, J. Wesley Warner; 35mm, 5708 ft., 85' (18 fps), The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese ricostruite / *Reconstructed English intertitles*.

Considerato a lungo perduto, *Scarlet Days* venne recuperato dal Museum of Modern Art dagli archivi del Gosfilmofond sovietico agli inizi degli anni Settanta. Le didascalie originali inglesi furono ricostruite sulla base delle liste "corrette in data 19 settembre 1919" (conservate presso la D.W. Griffith Collection del MoMA) ma vennero stampate con l'occhio sbagliato e troppo piccole di formato. Il restauro di *Scarlet Days* rimane tuttora incompleto.

Alcune delle fonti di *Scarlet Days* emergono dalla didascalia introduttiva: "Questa storia conferma il vecchio detto che la realtà è più bizzarra della fantasia – gli episodi si riferiscono a fatti realmente accaduti in quei giorni emozionanti, così come ci sono stati tramandati da Horace Bell in "Reminiscences of a Ranger", da H.C. Merwin in "Bret Harte" e da Hittel nel suo "History of California". Benché i credits non ne facciano menzione, la storia è

parzialmente basata sulle avventure, mitiche e reali a un tempo, di un vero fuorilegge, conosciuto all'epoca come una sorta di Robin Hood del West, di nome Joaquin Murieta.

In replica a uno dei frequenti contenziosi per plagio che turbano costantemente l'industria cinematografica, l'autore della sceneggiatura di *Scarlet Days*, Stanner E.V. Taylor, scrisse una lettera (datata dicembre 1919) che aiuta a gettare un po' di luce sulla genesi degli script griffithiani: "Circa un anno fa, Mr. Griffith mi chiese una storia western, senza ulteriori suggerimenti su trama, ambientazione o personaggi. Due settimane dopo... gli raccontai a voce la trama che avevo in mente... che è rimasta grossomodo quella che vediamo nel film, con alcune eccezioni: la località prescelta non fu la California, ma l'Arizona, e la data degli avvenimenti slittò dal 1849 al 1875... In seguito, quando Mr. Griffith cominciò la preparazione del film, i luoghi e i tempi della vicenda mutarono, il personaggio del bandito fu trasformato per farlo somigliare a Joaquin Murieta [sic] e vennero aggiunti tre o quattro eventi storici... se [lo sceneggiatore dello studio] ha suggerito alcuni dettagli su Murieta e sulla California delle origini, questi sono nati nella sua testa e sono il frutto dei suoi studi e interessi personali sulla storia californiana".

Le didascalie di *Scarlet Days* identificano l'epopea romantica del vecchio West con il medioevo cavalleresco (cosa che spiega anche alcuni dei fantasiosi nomi dei protagonisti del film, quali *The Wandering Knight*, *Lady Fair* e *Sir Whiteheart*). Una delle didascalie annuncia: "QUESTI NOBILI CAVALIERI DEL DORATO WEST". Ma molte cose sono cambiate dai tempi degli arditi melodrammi western di un solo rullo girati da Griffith per la Biograph, in film quali *The Last Drop of Water* (1911), *Under Burning Skies* (1912), *The Female of the Species* (1912) o *Man's Lust for Gold* (1912), per menzionarne solo alcuni. Questi descrivevano aspetti autentici della dura esistenza dei cercatori d'oro e le sofferenze dei primi colonizzatori del West – la polvere, il sole rovente, la grandiosità del paesaggio – mentre in *Scarlet Days* il western è diventato un esercizio nostalgico e romantico.

Frances Agnew, nella sua recensione apparsa sul *Morning Telegraph* (16 novembre 1919) rimase molto colpita dalla performance di Eugenie Besserer (Rosie Nell), che definì "una interpretazione drammatica come raramente se ne vedono sullo schermo". Il personaggio incarnava un popolare cliché del melodramma, quello della madre che esercita una professione poco onorevole per garantire un'educazione rispettabile alla propria figlia. L'idea non era certo originale, ma la Rosie Nell di Besserer (che culla tra le braccia un bimbo immaginario e tiene nascosto in fondo a un armadio un tradizionale vestito da madre rispettabile per gli incontri con la figlia) costituiva comunque un cambiamento rispetto all'icona della mamma angelo del focolare dalle candide chiome di tanti film del muto. Rosie Nell lotta fieramente contro una nemica, Spasm Sal, per difendere i risparmi che rappresentano la sola speranza di una vita decorosa per lei e per la figlia. Pur

elogiando Besserer, donna perduta dal cuore buono, Agnew stigmatizzava un paio di scene del film con Carol Dempster e Walter Long, che a suo parere sarebbero dovute incappare nelle forbici della censura. Credo di intuire quali scene attirarono gli strali di Agnew: quella in cui Long insinua il suo ginocchio tra le increspature della gonna di Dempster, e quella della violenza carnale, che ci mostra Dempster col vestito calato sulle spalle e Long che comincia a sfilarle la gonna, due gesti decisamente troppo espliciti e crudamente realistici per il 1919. Ma il personaggio della prostituta Rosie Nell (o meglio della “dance-hall girl”, nell’eufemismo del 1919) non fornì appiglio a critiche di sorta.

Nel corpus griffithiano, *Scarlet Days* rappresenta senza meno un’opera minore. E probabilmente venne realizzato in gran fretta, dato che nel 1919 Griffith era molto occupato su più fronti. *Scarlet Days* fu il suo ultimo impegno per la Artcraft, mentre Griffith era già proiettato verso la sua nuova iniziativa, la partnership nella United Artists, che sperava gli avrebbe assicurato l’indipendenza, anche se prima doveva realizzare altri tre film per la First National, coi proventi dei quali sperava di finanziare il suo studio di Mamaroneck.

Griffith, riferendosi a *Scarlet Days*, lo descriveva a Adolph Zukor (nei *D.W. Griffith Papers*) come “un imponente dramma con molti momenti comici, pieno di grandi scenari naturali e di grandi scene d’azione”. lo lo definirei un piccolo dramma con un po’ di comicità, poco paesaggio e molta azione. – Eileen Bowser [DWG Project # 589]

Long considered a lost film, Scarlet Days was recovered by the Museum of Modern Art from the Soviet film archive, Gosfilmofond, in the early 1970s. The original English titles were restored from title sheets marked “corrected” and dated 19 September 1919, in the D.W. Griffith Collection at the museum, but were not printed in an appropriate typeface or even in a large enough size. To this date, the restoration of Scarlet Days remains incomplete.

Some of the sources for Scarlet Days are provided by an introductory title: “This story corroborates the old saying that truth is stranger than fiction – incidents being taken from actual episodes of those stirring days. We refer you to ‘Reminiscences of a Ranger’ by Horace Bell, H.C. Merwin’s ‘Bret Harte’, or Hittell’s ‘History of California’.” Although not acknowledged in the credits, the story is also based in part on the real-life adventures or myths of an actual Western outlaw, known as a sort of Robin Hood, Joaquin Murieta.

In the response to one of those claims of plagiarism that constantly trouble the movie industry, the author of the scenario for Scarlet Days, Stanner E.V. Taylor, wrote a letter (dated December 1919) that sheds some light on how Griffith’s scripts were prepared: “About a year ago, Mr. Griffith told me he wanted a Western story, but made no suggestions about plot, locale or characters. Two weeks later.... I outlined the plot I had conceived verbally to him.... This plot was the same as that presented on the screen with these exceptions. The locale was not California, but Arizona, the time was not 1849, but 1875.... Later, when

Mr. Griffith began to prepare for his production, the location and time of the story was changed, the bandit was altered to assume the aspects of Joaquin Murieta [sic] and three or four historic incidents were introduced.... If [the studio scenarist] made any suggestions about Murieta and early California these came from his own mind and were the result of his study of and interest in the history of early California.” The intertitles of Scarlet Days equate the romance of the Old West with the age of medieval chivalry, which accounts for some of the fanciful character names, such as The Wandering Knight, Lady Fair, and Sir Whiteheart. Another intertitle introduces “THESE SIR KNIGHTS OF THE GOLDEN WEST”. This is a long way from the gritty one-reel western melodramas that Griffith made at Biograph, such as The Last Drop of Water (1911), Under Burning Skies (1912), The Female of the Species (1912), or Man’s Lust for Gold (1912), among many others: they portrayed authentic aspects of the harsh existence of the gold miners and the hardships of the early settlers of the West, the dust, the hot sun, and the spacious landscapes of the West. In Scarlet Days, the Western as genre has become an exercise in nostalgia and romance. Eugenie Besserer was much admired for her acting in the role of Rosie Nell by Frances Agnew, the critic for the Morning Telegraph (16 November 1919), who called it “a dramatic performance seldom seen on the screen”. The role embodies a popular theme in melodrama, in which the mother works at a disreputable profession in order to provide a respectable upbringing for her daughter. It was not an original idea, but a change from the saintly white-haired mothers found in so many other silent films. As Rosie Nell, Besserer rocks an imaginary baby in her arms, and keeps a costume of respectable mother-type clothes deep in her closet that she can wear when meeting her daughter. She fights fiercely against another woman, Spasm Sal, to protect her savings because they mean a hope for a decent life for her and her daughter. She is the good-bad woman. For all her praise for Besserer, Agnew does complain of two scenes that she said should have been caught by the censors, featuring Dempster and Walter Long. I suppose that what she objected to was the following: Long thrusts his knee into the ruffles of Dempster’s skirt in one scene, and then in the other, the rape scene, with Dempster’s dress pulled off her shoulders, Long starts to lift her skirts, both rather explicit and crude gestures for 1919. But Rosie Nell’s character as a prostitute, or dance-hall girl in the euphemism of 1919, was not offered up for criticism.

Scarlet Days is a minor film in the Griffith canon. It was probably made in haste, because Griffith was doing a lot of things at once in 1919. Scarlet Days was the last of the Artcraft contract, and Griffith’s mind was on his new enterprise, one that he hoped would bring him independence, the partnership of United Artists, although he first had to make the three films for First National with which he hoped to finance his own studio at Mamaroneck. He described Scarlet Days to Adolph Zukor (in The D.W. Griffith Papers) as “a big drama with lots of comedy, real scenery, big action”. I would call it a small drama with a little comedy, a little real scenery, and lots of action. – EILEEN BOWSER [DWG Project # 589]

Prog. 5

THE LOVE FLOWER (Il fiore dell'isola) (D.W. Griffith, US 1920)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Richard Barthelmess, Carol Dempster, George MacQuarrie, Anders Randolph, Florence Short, Crauford Kent, Adolphe Lestina, William James, Jack Manning; 35mm, 7022 ft., 94' (20 fps), Patrick Stanbury Collection, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

The Love Flower, girato in fretta nei dintorni di Nassau (Bahamas) per onorare il suo contratto di tre film con la First National, viene generalmente liquidato da gran parte degli studiosi di Griffith come un tipico prodotto di routine realizzato a fin di lucro. E, in effetti, la sua trama contorta e la sbrigativa tecnica narrativa adottata da Griffith non contribuiscono sicuramente a sfatare quel giudizio negativo. I soli punti di forza di *The Love Flower* rimangono la suggestiva fotografia di Billy Bitzer, l'accattivante interpretazione di Richard Barthelmess e alcune sporadiche dimostrazioni di delirante devozione filiale, ma, valutato nel suo insieme, il film conferma l'impressione di un regista che sta segnando il passo in attesa del prossimo progetto importante – in questo caso, *Way Down East*. I film come *The Love Flower* costituiscono comunque una risposta abbastanza esauriente a quanti si interrogano sui motivi del notevole declino della reputazione registica di Griffith a partire dagli anni Venti.

Nel contesto più generalizzato della produzione cinematografica del 1920, *The Love Flower* non è certo inferiore al prodotto corrente. Purtroppo, però, qui sono proprio gli aspetti del film più segnatamente griffithiani a scivolare allo stesso scoraggiante livello di mediocrità ascrivibile a un qualsiasi mestierante dell'epoca. A questo punto, il ritratto della donna/bambina griffithiana come prodotto della natura, sta assumendo un tono quasi parodistico. Guardando Carol Dempster sgambettare tra la schiuma dei marosi, intenta a sollevare ripetuti spruzzi con le braccia, o mentre, in posa virginale, contempla con l'occhio umido i pergolati di rose in un giardino, si rimane sconcertati dalla concezione superficiale e convenzionale dell'innocenza femminile da parte di Griffith. In tal senso, *The Love Flower* raggiunge il suo nadir quando Dempster, dopo aver vestito l'immane gattino con abiti da bebè, incoraggia l'abbraccio felino di un piccolo capretto. Da notare che questo momento di forzata tenerezza zoologica dovrebbe indicare il nascente istinto materno della protagonista. Decisamente più riuscita è la esemplificazione della maturazione emotiva di Margaret Bevan nella breve scena in cui la ragazza scorge una coppia di isolani intenta ad amoreggiare. Qui, senza affidarsi a sostituti animali, Griffith introduce un elemento di genuino desiderio attraverso un preciso punto di vista; questo approccio blandamente schietto e la lussureggiante atmosfera della *mise en scène* provano che Griffith, coadiuvato dalla sensibilità compositiva

di Bitzer, sapeva raggiungere effetti decisamente meno datati. Il lento sviluppo della relazione tra Margaret (Carol Dempster – ma al personaggio in altre fonti si fa riferimento anche col nome di Stella) e Jerry (Richard Barthelmess) trova il suo principale ostacolo nella convinzione da parte di Margaret che il ragazzo intenda collaborare alla cattura di suo padre Thomas Bevan (George MacQuarrie). Il contrasto interno di Margaret, che percepisce il rimedio al proprio isolamento sessuale come una minaccia al suo intenso legame col padre, si traduce in alcuni momenti di rinvivante collera, nel più evidente dei quali, armata d'ascia, fa colare a picco la barca di Jerry. Ma la narrazione distrae costantemente dal *frisson* psicosessuale che produce la sua attrazione per Jerry convogliando la sua rabbia sulla figura di Crane (Anders Randolph). Margaret prova ad ucciderlo per ben tre volte, in modo particolarmente spettacolare quando cerca di affogarlo, scena che offre anche l'opportunità per una emozionante sequenza subacquea. Nel complesso, però, la figura di Crane costituisce un intoppo agli sviluppi del tema più interessante del film: il dilemma di Margaret, divisa tra Jerry e suo padre. Ma il nodo della decisione finale, in modo abbastanza incongruo, si risolve proprio nel non farle decidere alcunché: la trama le consentirà infatti di mantenere entrambi. (Anche se il film lascia intuire che il terzetto potrà restare unito solo a patto che continui a vivere sull'isola, lontano dai rigori della legge). Però, proprio mentre ci viene annunciato che Margaret tornerà con Jerry da suo padre, quello che vediamo sullo schermo ci suggerisce l'esatto contrario. Il film si conclude infatti mostrando la foto segnaletica di Thomas Bevan (*naturalmente* fotografato in compagnia della figlia) con la scritta "deceduto", cui fa seguito una scena dei due giovani innamorati, soli, a bordo di una barca cinta dell'emblema del loro idillio: il fiore dell'amore. La grande forza espressiva conferita alle immagini legate alla storia d'amore tra Jerry e Margaret costituisce un'ulteriore conferma della negazione del padre già annunciata nella sequenza precedente. Questa strana e contraddittoria conclusione, dove le immagini confutano l'enunciato delle didascalie, evidenzia un impulso a mantenere viva l'intensità del legame padre/figlia anche dopo la sua sostituzione con la nuova coppia. Se *The Love Flower* avesse posseduto per intero la stessa intensa suggestione dei suoi momenti finali, si sarebbe sicuramente meritato una rivalutazione meno circoscritta. – Charlie Keil [DWG Project # 591]

The Love Flower, filmed quickly around Nassau in the Bahamas, as part of a three-picture deal with First National, is typically dismissed by most Griffith scholars as a potboiler the director made for the money. The convoluted narrative and often perfunctory technique Griffith applies to its telling do little to dispel that negative assessment. While The Love Flower boasts some atmospheric cinematography by Billy Bitzer, an engaged performance by Richard Barthelmess, and occasionally delirious demonstrations of daughterly devotion, it usually seems like the work of a director marking time until his next important

project – in this case, *Way Down East*. When one wonders how Griffith's reputation as a director of merit suffered such a marked decline in the 1920s, films like *The Love Flower* provide ample evidence.

Placed within the context of 1920 studio filmmaking, *The Love Flower* is certainly no worse than the average feature. What is dispiriting is that those aspects of the film which seem definably Griffithian reside on the same level of mediocrity as those moments which one might attribute to any journeyman director of the era. At this point, Griffith's depiction of the woman-child as a product of nature was becoming almost parodic. Watching Carol Dempster gambol in the surf, repeatedly tossing her arms up in the spray, or demurely posed in a garden, gazing dewily at bowers of roses, one is struck by the predictable shallowness of Griffith's conception of female innocence. *The Love Flower* reaches its nadir in this regard when Dempster dresses up the requisite kitten in baby clothes and then encourages a feline embrace of a tiny goat kid. Remarkably, this moment of enforced zoological affection is meant to convey the character's emerging maternal instincts. More successful at demonstrating Margaret Bevan's emotional growth is the brief moment when she views an obviously enamoured island couple. Rather than relying on animal substitutes, Griffith here provides undiluted desire through point of view; coupled with the lush atmospherics of the *mise-en-scène* and Bitzer's sense of mood, this relatively straightforward approach proves Griffith could achieve more contemporary effects.

The slowly developing relationship between Margaret (Carol Dempster, whose character is referred to in some sources as Stella) and Jerry (Richard Barthelmess) finds its major obstacle in her belief that he means to aid in the capture of her father Thomas Bevan (George MacQuarrie). The fact that Margaret chooses to construe the remedy to her sexual isolation as a threat to her intense bond with her father provides a few moments of invigorating fury, most obviously when she takes an axe to Jerry's boat and causes it to sink. But the narrative constantly distracts from the psychosexual frisson her attraction to Jerry produces by making the figure of Crane (Anders Randolph) the main object of her anger. Margaret attempts to kill Crane no less than three times, most spectacularly when she tries drowning him, creating the opportunity for some exciting underwater filming. But overall, the figure of Crane is an impediment to the film developing its most intriguing situation: Margaret's dilemma in choosing between Jerry and her father. Rather improbably, the solution ultimately devised is that she need not make a choice, as the narrative allows her to keep both. (Even so, the film implies that the threesome can only sustain their relationship by continuing to live on the island, isolated from "the law".) But while we are told that Margaret will return with Jerry to her father, what we are shown conveys the opposite. The film ends with the police file photograph of Thomas Bevan (pictured with his daughter, no less) marked "Dead", followed directly by the young couple featured alone on a boat surrounded by the emblem of their relationship: the love flower. The insistence on imagery associated with Jerry and Margaret's love further confirms the negation of the father stressed in the previous shot.

*The urge to maintain the intensity of the father/daughter bond even as it is supplanted by the union of the couple results in this strangely contradictory conclusion, where visual representation refutes the assurances of the title cards. Were all of *The Love Flower* as suggestive as the tensions produced within its final moments, it would warrant a more extended reappraisal. – CHARLIE KEIL [DWG Project # 591]*

Prog. 6

THE IDOL DANCER (L'idolo danzante) (D.W. Griffith, US 1920)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Clarine Seymour, Richard Barthelmess, George MacQuarrie, Creighton Hale, Kate Bruce, Thomas Carr, Anders Randolph, Porter Strong, Herbert Sutch, Walter James, Adolphe Lestina, Florence Short, Ben Graver, Walter Kolomoku; 35mm, 6818 ft., 91' (20 fps), Patrick Stanbury Collection, London. *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Mi sono avvicinato a *The Idol Dancer* con un atteggiamento di nobile condiscendenza, cosa che si è rivelata un grosso sbaglio. Era da ingenui, infatti, pensare di poterlo liquidare come un tipico prodotto realizzato a fin di lucro, il famigerato "prodigio girato in quattro giorni" a Fort Lauderdale da Griffith in attesa di occupare il nuovo studio di Mamaroneck. Ma il film richiedeva comunque una disinvolta disanima di tipo sociologico. Meglio dunque considerarlo un prodotto in linea con la moda post-bellica delle avventure romantiche nei mari del Sud, insaporire il riferimento con una brillante citazione sulla ukulele-mania, evidenziare lo strano mix di stereotipi usati da Griffith per impastare i suoi isolani della Polinesia, osare un ardito parallelo con *Pioggia* di Somerset Maugham e forse anche con *Verdi dimore* di W.H. Hudson, dopo di che passare subito a un Griffith migliore. Non avevo più rivisto *The Idol Dancer* da moltissimo tempo. Ma, se c'era un film di Griffith immune da ogni redenzione critica, questo pareva proprio essere il suo caso. E cosa mai poteva redimere una nuova visione del film? Wando, il capotribù sovrappeso con un osso infilato nel naso e due grandi teschi penzoloni sul petto a mo' di reggiseno allentato? La schiera di interpretazioni assurde? La faccia nera di Porter Strong? La sanguinante cristianità cui facevano riferimento tutti i commentari critici?.

Certo, rimaneva il ricordo persistente della sequenza del Flatiron Building sotto la neve, ancora vivo nella mia mente a 45 anni di distanza dalla prima volta che avevo visto il film, ma ci sono limiti oltre i quali non può spingersi neanche un esperto di Griffith.

Le note di presentazione, a cura di William K. Everson, che accompagnavano una riproposta del film avvenuta presso la Theodore Huff Memorial Film Society (24 aprile 1959) parevano stabilire il tono giusto: "Non avendo visto *Scarlet Days, One Exciting Night* né *Sally of the Sawdust*, non posso affermare che questo sia il

peggior film [di Griffith] in assoluto, ma credo di poter presumere che dovevano essere tutti e tre di gran lunga migliori e che *The Idol Dancer* è stato probabilmente l'unico film davvero brutto dell'intera carriera di D.W. Griffith (perfino le successive e deboli prove di *Drums of Love* e il remake di *The Battle of the Sex* avevano molti aspetti pregevoli).

Poi è arrivato il fatidico sabato pomeriggio in cui, rivedendo il film, ho capito di avere la capacità di affrontare anche la produzione griffithiana più scadente – e di provarne perfino diletto. Probabilmente *The Idol Dancer* è il lavoro più bizzarro di Griffith dai tempi di *War* e di *The Wild Duck*, due delle informi effusioni scritte durante il suo periodo teatrale. Si sarebbe tentati perfino da una sua elaborazione nell'attuale contesto di *trash* e di *kitsch*. Ma anche come riferimento 'basso', *The Idol Dancer* non ha le caratteristiche *camp* atte a garantirgli lo status di *cult*. Ci sono poche probabilità che venga fatto oggetto di *revival* anche dalle frange della cinefilia più controcorrente. Infatti, pur non difettandogli i requisiti della naïveté e della mancanza di serietà (secondo la definizione di *camp* di Susan Sontag) semplicemente non è abbastanza divertente.

The Idol Dancer si raccomanda invece alla visione degli specialisti. Pur essendo una sorta di eruzione di fantasie griffithiane primarie che porta in superficie tensioni ed inquietudini – già deviate, sublimata o represses in pellicole decisamente migliori – questo film dei mari del Sud costituisce una categoria a sé. Non si tratta solo di una pigra giornata sulla spiaggia – logica, ma ingiustamente pervicace premessa degli storici del cinema su un film che fu girato in fretta e in un luogo di vacanze. Anzi, il cineasta appare oltremodo terrorizzato dall'idea stessa della pigrizia, e si serve del suo eroe ubriacone, Dan Maguire (detto "the Beachcomber", ovvero "colui che vive di ciò che il mare rigetta sulla spiaggia", interpretato da Richard Barthelmess) per mostrare gli aspetti più sinistri dell'indolenza, della mancanza di scopi e del lasciarsi andare alla deriva.

Il film stesso soffre di un eccesso di ambizione – saltando in modo incontrollato da un'idea irrisolta all'altra, mentre il regista tenta di controllare una storia che ribalta completamente alcuni temi tipici dei suoi film precedenti. Qui, come già in *Broken Blossoms*, Griffith affronta alcuni argomenti decisamente tabù nei suoi primi film – incrocio di razze, autoerotismo e voyeurismo – rendendoli oltretutto desiderabili. Ma la cosa che forse colpisce di più è il rovesciamento di segno rispetto a *The Birth of a Nation*. Nel suo libro *Hollywood Fantasies of Miscegenation*, Susan Courtney ha evidenziato come *The Idol Dancer*, malgrado la sua evidente affinità con la formula del salvataggio in extremis di *The Birth*, operi un capovolgimento della gerarchia razziale. Mentre *The Birth*, come osserva Courtney, divide il mondo in bianchi e neri e dispregia i mulatti proprio perché rendono indistinta la linea di demarcazione tra questi due mondi, *The Idol Dancer*, ambientato a "Rainbow Beach, romantica isola sotto la Croce del Sud", dove si mescolano individui di ogni sfumatura di colore di pelle, ha per protagonista

una donna il cui sangue misto attrae irresistibilmente una gran varietà di uomini, bianchi e non bianchi.

L'autocompiacimento di Griffith nei confronti del suo materiale fasullo rappresenta uno dei principali ostacoli all'apprezzamento di *The Idol Dancer*, mentre quello che può rendere il film sopportabile è la sua naïveté. La sua rappresentazione di esotici piaceri tropicali non potrebbe essere più innocua o derivativa, con i limiti della insipida illustrazione fotografica della Florida evidenziati dalla rigorosa e potente manciata di immagini newyorchesi. Le storie che accompagnano le immagini di New York hanno il singolare effetto di rendere i riferimenti alla madrepatria americana perfino più coloriti e remoti dei banali racconti morali ambientati a Rainbow Beach. Ma all'interno della sua cornice da "insulsa classe media in mascherata esotica" Griffith ha creato un sottotesto di "insulso immaginario esotico da classe media". Per quanto egli tenti di rendere popolari, al pari dello scenario della sua isola e della sua love story, temi quali la fratellanza e il lavoro missionario, i clown dalla faccia nera e gli idoli danzanti, i suoi eccessi continuano a spingerci verso interpretazioni alternative. – Russell Merritt [DWG Project # 592]

I tried a high-minded approach to The Idol Dancer, which was a great mistake. It was naive, I suppose, to think that I could brush this one aside as a potboiler, the notorious five-day wonder that Griffith shot in Fort Lauderdale while waiting to occupy his new Mamaroneck studio. But the film clearly called for a breezy sociological treatment. Best to consider it as part of the post-war vogue for South Sea romance, spice things up with a witty reference to the ukulele craze, notice the strange mix of stereotypes Griffith uses to paste together his Polynesian islanders, make a daring connection to Somerset Maugham's Rain and maybe W.H. Hudson's Green Mansions, and then move on to better Griffith. I hadn't seen The Idol Dancer for a long time. But if ever a film were immune from critical redemption, this was it. What could a re-screening possibly redeem? Wando, the overweight tribal chief with a bone through his nose and two large skulls hung down his chest like a low-slung brassiere? The lineup of impossible performances? Porter Strong's blackface? The bleeding Christianity, whence all the critical commentary has been directed? True, there was the haunting shot of the Flatiron Building in snow, still vivid in my mind 45 years after I first saw it, but there must be limits even to what a Griffith maven like me will put up with. William K. Everson's program note for a screening at the Theodore Huff Memorial Film Society (24 April 1959) seemed to set the right tone: "Not having seen Scarlet Days, One Exciting Night, or Sally of the Sawdust, I cannot categorically state that this is [Griffith's] worst picture, but I think it safe to assume that all three were infinitely better and that The Idol Dancer was perhaps the only really bad film D.W. made (even later, weak entries like Drums of Love and the remake of The Battle of the Sexes had really worthwhile qualities)."

But then came the fateful Saturday afternoon when I saw the film

again, and realized that I really do have the capacity to put up with Griffith's cheesiest products – revel in them, actually. The *Idol Dancer* is arguably Griffith's most out-of-control work since *War and The Wild Duck*, those formless effusions written during his theatre days. It's tempting to work it into current arguments about trash and kitsch. But even as a degraded text *The Idol Dancer* is unlikely to be reclaimed as a species of camp that generates cult audiences. There is little chance this work will be reborn even by a community of cult filmgoers reading against the grain. True, it has the requisite naïveté and failed seriousness that defined camp for Susan Sontag. But it simply isn't entertaining enough.

For specialists, however, *The Idol Dancer* is required viewing. As an eruption of primal Griffith fantasies exposing strains and anxieties that were re-directed, sublimated, or repressed in better films, this *South Seas* movie is in a class by itself. This isn't a lazy day at the beach – the logical but wrong-headed assumption historians have made about a movie shot quickly in a vacation locale. If anything, the filmmaker seems terrorized by the idea of idleness, using his drunken hero, Dan Maguire the Beachcomber, played by Richard Barthelmess, to illustrate the ghastliness of indolence, aimlessness, and drift. The movie itself suffers from a superabundance of ambition – darting uncontrollably from one underdeveloped idea to another as the director tries to control a story that turns earlier signature themes on their heads. As he had with *Broken Blossoms*, Griffith is working with material obviously taboo in his earliest features – miscegenation, auto-eroticism, and voyeurism – and making them desirable. Most striking is the way it flips *The Birth of a Nation*. In her book *Hollywood Fantasies of Miscegenation*, Susan Courtney notices how, despite its affinities to *Birth's* last-minute rescue formula, *The Idol Dancer* inverts the racial order. Whereas *Birth*, Courtney argues, divides the world into black and white and vilifies mulattos precisely because they blur the line between those worlds, *The Idol Dancer*, set on “Rainbow Beach, Romance Island under the Southern Cross,” where men of all shades co-mingle, makes its heroine a woman whose mixed blood proves irresistible to a variety of white and non-white males.

If one of the great obstacles to appreciating *The Idol Dancer* is Griffith's smug condescension to his ostensible material, its naïveté may be what makes the film bearable. Its idea of exotic tropical delights could not be more innocuous or derivative, the limitations of the bland Florida cinematography underscored by the disciplined, powerful handful of images of New York. The stories that those New York images accompany have the striking effect of making the allusions to hometown America more colorful and remote than the banal morality tales set on Rainbow Beach. But within the “middle-class-bland-parading-as-exotic” framework, Griffith has created an “exotic-parading-as-middle-class-bland” subtext. Try as he might to make themes of brotherhood, missionary work, blackface clowns, and idol dancing as mainstream as his island scenery and love story, his excesses keep tempting us into rear-door readings. – RUSSELL MERRITT [DWG Project # 592]

Prog. 7

A GREAT FEATURE IN THE MAKING (Robertson-Cole Co., US 1920)

Regia/dir: ?; *cast:* D.W. Griffith, Richard Barthelmess, Lillian Gish, Vivia Ogden, G.W. Bitzer; 35mm, 103 ft., 1'30" (18 fps), BFI National Film and Television Archive, London. Conservazione 1952, stampa 1979 / Preserved 1952, printed 1979. Didascalie in inglese / English intertitles.

A Great Feature in the Making è il solo filmato esistente che offra una testimonianza attendibile di Griffith mentre dirige i suoi attori. Il regista in realtà sta provando una scena con Richard Barthelmess, Lillian Gish, Vivia Ogden e altri membri del cast di *Way Down East*. Vi appare anche G.W. Bitzer mentre controlla il funzionamento di una cinepresa Bell & Howell 2709 al posto della fedele Pathé. Gran parte del filmato è stato inserito nel documentario televisivo *D.W. Griffith, Father of Film* (Kevin Brownlow e David Gill, 1993). Chiaramente questo “making of” non venne girato come un vero “dietro le quinte”, ma fu inscenato appositamente per l'obiettivo di *Screen Snapshots*. E, conoscendo le abitudini di Griffith, probabilmente fu provato con la stessa cura dedicata a uno dei suoi film. (Griffith era solito provare anche i suoi “home movies”). La preziosa serie di “Screen Snapshots”, prodotta da Louis Lewyn, il marito di Marion Mack, si protrasse per parecchi anni. Credo che esista perfino un numero celebrativo del suo venticinquennale. – Kevin Brownlow [DWG Project # 595]

A Great Feature in the Making is the only graphic footage we have of Griffith actually directing. In fact, he is rehearsing Richard Barthelmess, Lillian Gish, Vivia Ogden, and several other members of the cast of Way Down East. G.W. Bitzer can be seen operating a Bell & Howell 2709 camera rather than his faithful Pathé. Most of this footage can be seen in the documentary for television D.W. Griffith, Father of Film (Kevin Brownlow and David Gill, 1993). This “making of” film was clearly set up for the Screen Snapshots camera, and not filmed from the sidelines. Knowing Griffith's habits, it was probably rehearsed as intensively as for one of his own films (he even rehearsed his home movies). The invaluable “Screen Snapshots” series was produced by Marion Mack's husband Louis Lewyn, and ran for many years. I think there is even a silver anniversary edition. – KEVIN BROWNLOW [DWG Project # 595]

EVENTO DI PRE-APERTURA / PRE-OPENING EVENT WAY DOWN EAST (Agonia sui ghiacci) (D.W. Griffith, Inc., US 1920)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Lillian Gish, Richard Barthelmess, Mrs. David Landau, Lowell Sherman, Burr McIntosh, Josephine Bernard, Mrs. Morgan Belmont, Patricia Fruen, Florence Short, Kate Bruce, Vivia Ogden, Porter Strong, George Neville, Edgar Nelson, Mary

Hay, Creighton Hale, Emily Fitzroy, Norma Shearer; 35mm, 11,100 ft., 148' (20 fps), imbibito/*tinted*, The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Musica composta ed eseguita da / *Score created and performed by Donald Sosin*. Canzoni interpretate da / *With songs sung by Joanna Seaton* (cfr. "Eventi musicali" / see "*Musical Events*, p. 15).

Way Down East si situa nella duplice linea di tendenza delle opere griffithiane dei tardi anni Dieci. Come *True Heart Susie* e *A Romance of Happy Valley*, è una nostalgica storia di vita rurale pre-conflitto mondiale, "una storia semplice di gente comune". Anche *Tol'able David* ha pressappoco la stessa matrice; Griffith comprò i diritti della storia di Joseph Hergesheimer durante le riprese di *Way Down East*, rivendendoli in seguito al protagonista di *Way Down East*, Richard Barthelmess, per un film che verrà realizzato da Henry King nel 1921.

Way Down East è il primo dei due estremamente popolari, e pertanto molto costosi, lavori teatrali di cui Griffith si assicurò i diritti cinematografici nel 1920. *Romance*, un dramma dell'americano Edward Sheldon, era andato in scena per la prima volta nel 1913, ma aveva riscosso un grande successo solo in Inghilterra, con Doris Keane e Basil Sydney nei ruoli principali. Il contratto Griffith/Keane, che Richard Schickel ha definito "senza precedenti per l'epoca", stabiliva un pagamento anticipato di 150.000 dollari più una partecipazione agli utili. *Way Down East* si rivelò perfino più costoso, giacché Griffith dovette sborsare 175.000 dollari al produttore William Brady, oltre a dover pagare i diritti d'autore della storia originale alla scrittrice Lottie Blair Parker e a Joseph Grismer, il quale aveva riadattato per Brady il copione di Parker e scritto un romanzo ispirato alla stessa pièce. Il film tratto da *Romance*, e diretto dall'assistente di Griffith Chet Withey, si rivelò un fiasco, mentre *Way Down East* ebbe un successo enorme, tanto da ispirare a Griffith un terzo adattamento da un testo teatrale nel 1921, ovvero *Orphans of the Storm*, basato sul dramma *The Two Orphans* di Adolphe d'Ennery e Eugène Cormon (1874).

All'epoca della realizzazione di *Way Down East* Griffith era pesantemente indebitato, sia per la costruzione del nuovo studio di Mamaroneck, situato in una tenuta di campagna affacciata sul Long Island Sound, sia per i soldi che gli erano stati anticipati dalla United Artists per acquistare i diritti di *Romance* e per coprirne i costi di produzione. In aggiunta, *Way Down East*, che pure non prevedeva set molto elaborati o folle di comparse, si rivelò molto più costoso del previsto. Richard Schickel sostiene che l'équipe e lo studio di Griffith rimasero impegnati nella lavorazione per sei mesi, un tempo molto più lungo rispetto ai suoi standard abituali, con la troupe ferma ad aspettare le condizioni atmosferiche indispensabili per poter girare la tempesta di neve e le scene sul ghiaccio.

I grandi debiti contratti da Griffith crearono una notevole tensione con la United Artists al momento della distribuzione di *Way Down East*. Griffith voleva garantirsi la parte del leone sui proventi del film distribuendolo per proprio conto, in sale selezionate e a prezzo maggiorato, prima di farlo uscire nei normali circuiti sotto l'egida della United Artists. Ma la nuova società, che aveva anch'essa un enorme bisogno di denaro liquido e di nuovo prodotto (Chaplin non aveva ancora distribuito un solo film) fece pressione su Griffith per avere il film, e a un dato momento della discussione sui diritti di distribuzione, Griffith, Pickford, Fairbanks e Chaplin sembrarono molto vicini a una rottura. La frattura venne ricomposta, anche se, come fa osservare Richard Schenkel, né la società di produzione di Griffith, la D.W. Griffith Corporation, né la United Artists risolsero mai in modo definitivo il problema del finanziamento dei suoi film. Griffith era costretto a ipotecare gran parte dei potenziali introiti di un film semplicemente per poterlo realizzare, pertanto non era mai nelle condizioni di usare i proventi di una produzione per finanziarne un'altra. I favolosi incassi di *Way Down East* lo sollevarono temporaneamente dai debiti, ma i modesti incassi dei film successivi, a partire da *Orphans of the Storm*, per non parlare delle imprese ancor meno fortunate, misero in seria crisi la sua società già a partire dal 1924.

Way Down East ottenne un enorme successo popolare e raccolse quasi dappertutto una inusuale messe di critiche lusinghiere, ma, dalla stampa metropolitana in particolare, venne accolto con una certa condiscendenza per via del suo materiale originale. Questa attitudine è esemplificata nella lettera di congratulazioni scritta a Griffith dal commediografo e regista Winchell Smith (5 settembre 1920; nei *Griffith Papers*): "Uno di questi giorni la gente di teatro aprirà gli occhi su ciò che lei è riuscito a fare: trarre un grande spettacolo cinematografico dalla consunta trama di *Way Down East* – presentarlo in una normale sala teatrale – e uscirne vittorioso! Non è assolutamente fantastico!!".

Quasi tutti i principali giornali newyorchesi seguirono la stessa falsariga, ma forse, ancor prima di questi, è interessante citare l'editoriale apparso su un giornale dell'hinterland rurale, l'*Evening World-Herald* di Omaha, Nebraska (9 febbraio 1921; nei *Griffith-Papers*) che, senza tergiversare, arriva subito al punto: "David Wark Griffith non è semplicemente un abile uomo d'affari col pallino del cinema. È anche un raffinato uomo di cultura dagli alti ideali – un vero grande artista... E in questa "storia semplice di gente comune", grazie al suo elevato magistero d'arte, ci ha mostrato come il cinema possa essere usato non solo per divertire ma anche ponendosi al servizio del pubblico. Griffith ha saputo combinare verità e bellezza, restituendo all'arte il suo positivo e nobile ruolo di ancella della semplice bontà".

Al contrario, la stampa di categoria newyorchese sembrava quasi dispiaciuta di non poter separare il film dal testo teatrale d'origine, che spesso definiva un puro e semplice "melodramma". *Variety* (10 settembre 1920) sommamente entusiasta del film ("sarebbe un

sacrilegio tagliarne un solo fotogramma”), riconobbe a Griffith il merito di aver saputo trasformare un vecchio cavallo di battaglia: “‘D.W.’ ha preso un semplice, elementare, antiquato melodramma bucolico “distillandone” 12 rulli di avvincente spettacolo”. *Wid’s Daily* (12 settembre 1920), che definì il film “il più grande successo di cassetta di tutti i tempi”, fu più rispettoso nei confronti del dramma originale, ritenuto un ottimo prodotto commerciale e un probabile richiamo per il pubblico, ma non poté esimersi dal notare che l’originale “non aveva mai raggiunto la forma possente e compiutamente artistica del film di Griffith”. Frederik James Smith (“The Celluloid Critic”, in *Motion Picture Classic*, novembre 1920) prediceva anche lui un buon successo commerciale al film, definendolo “il più grande di Griffith dai tempi dell’epico *The Birth of a Nation*”. Ma, pur approvando la morale del testo originale, aggiungeva: “Naturalmente, ciò non implica che ‘Way Down East’ sia da ritenere un’opera di pregevole valore letterario o drammaturgico. Era infatti un melodramma dai dialoghi terribili e di ancor più malaccorta costruzione. Però il messaggio e l’ambientazione erano validi”.

I critici accademici, pur riservando lodi pressoché unanimi alla sua versione cinematografica, furono perfino più veementi nel ricusare il dramma originale. Nel 1918, George Jean Nathan aveva compilato una lista di drammi popolari che considerava “spregevoli banalità”. La lista di Nathan, oltre a *Tosca*, *East Lynne*, *Camille* e *The Old Homestead*, includeva anche *The Two Orphans* e *Way Down East*. Per molti critici, la storia che Griffith aveva scelto di raccontare inficiava tout-court anche il suo adattamento per il cinema. Riconoscevano al film un certo fascino, in particolare alla scena del salvataggio in extremis sul ghiaccio, ma non riuscivano comunque a prenderlo sul serio. In un articolo apparso senza firma sul *New York Times* (“The Screen”, 4 settembre 1920), Alexander Woolcott motteggiava: “Anna Moore, la maltrattata eroina di ‘Way Down East’, è stata nuovamente gettata in balia della bufera di neve la notte scorsa, anche se la poverina non era mai stata scaraventata in una tempesta simile a partire da quel primo fatidico giorno di quasi 25 anni fa in cui Lottie Blair Parker aveva decretato la sua maledizione. Si trattava infatti della versione cinematografica del vecchio dramma romantico ambientato nel New England, e gli spettatori che sedevano rapiti nella sala del Forty-fourth Street Theater seguendone i primi sviluppi finalmente capivano perché D.W. Griffith l’aveva scelto per un film. Non per la sua notorietà, né per la sua eroina. E neanche per i maltrattamenti che questa subisce. Solo per la tempesta di neve”. – Lea Jacobs [D.W. Griffith Project # 598]

Way Down East fits into two trends in Griffith’s filmmaking in the late 1910s. Like True Heart Susie and A Romance of Happy Valley, it is a nostalgic story of pre-World War I rural life, “a simple story of plain folks”. Tol’able David also fits this mold; Griffith bought the rights to the story by Joseph Hergesheimer while making Way Down East, and

eventually sold them to Way Down East’s male lead, Richard Barthelmess, for a film that was directed by Henry King in 1921.

Way Down East is also one of two extremely popular, and therefore high-priced, theatrical properties acquired by Griffith in 1920. Romance, a play by the American Edward Sheldon, was first produced in 1913, but only became a big success in England, where it starred Doris Keane and Basil Sydney. Griffith’s contract with Keane called for an advance of \$150,000 as well as a percentage of the profits, a deal which Richard Schickel calls “unprecedented for its day”. Way Down East proved even more expensive, with Griffith paying the producer William Brady \$175,000 as well as making payments to the original writer, Lottie Blair Parker, and Joseph Grismer, who had rewritten Parker’s script for Brady and also prepared a novelization of the play. While the film of Romance, directed by Griffith’s assistant Chet Withey, lost money, Way Down East was enormously successful, and thus seems to have motivated a third theatrical adaptation in 1921, Orphans of the Storm, based on the play The Two Orphans by Adolphe d’Ennery and Eugène Cormon.

Way Down East was made at a time when Griffith was heavily in debt, both for the construction of his studio on a country estate in Mamaroneck, on Long Island Sound, and for money owed to United Artists, which had helped underwrite the purchase price and production costs of Romance. In addition, although without elaborate sets or crowds of extras, Way Down East turned out to be extremely costly to produce. Richard Schickel states that Griffith’s crew and studio were tied up in production for six months, much longer than his usual schedule, as the crews waited for the appropriate weather to film the blizzard and the scenes on the ice.

Griffith’s extensive debt led to rather strained relations with United Artists over the film’s distribution. Griffith sought to retain the lion’s share of the profits by road-showing the film himself, rather than releasing it immediately through United Artists. The newly formed company, itself strapped for cash and for product (Chaplin had yet to release a single feature), pressured Griffith for the film, and for a time it looked as if Griffith would break with Pickford, Fairbanks, and Chaplin over the distribution rights. Although the breach was eventually healed, Richard Schickel argues that neither Griffith’s production company, the D.W. Griffith Corporation, nor United Artists ever effectively solved the problem of how he was to finance his films. Because Griffith had to mortgage most of the potential profits on a film simply to get it made, he was never in a position to use the profits from one production to pay for another. While the fantastic success of Way Down East temporarily eased his debt, even more modest successes, such as that of Orphans of the Storm, not to mention the more unpopular ventures, put his company in a very difficult position by 1924.

Although Way Down East was a popular hit, and was lauded in unusually glowing terms by critics, its reception was marked by a degree of condescension towards the source material, at least in the metropolitan press. This attitude is epitomized by playwright and director Winchell Smith’s letter of congratulation to Griffith (5

September 1920; in The Griffith Papers): “One of these days theatre people will wake up to what you’ve done. To make a big feature picture from the old plot of *Way Down East* – chuck it into a regular [i.e., legitimate] theatre – and get away with it! It’s nothing less than wonderful!” Most of the big New York papers followed in this vein, although it is instructive first to consider an editorial from the hinterlands, in the *Evening World-Herald of Omaha, Nebraska* (9 February 1921; in The Griffith Papers), which took the film straight: “David Wark Griffith is not merely a keen business man exploiting ‘the movies’. He is a man of culture and refinement and ideals – a true and a great artist.... And he has shown us, in this ‘simple story of plain people’, how the screen can be used, with true art of a high order of excellence, not alone to entertain the people but to serve them. He has made the combination of beauty with truth. He has put art to its loftiest practical use as the hand-maiden of simple goodness.”

By contrast, the New York trade press were almost all at pains to distance the film from the original play, frequently dubbed a mere “melodrama”. *Variety* (10 September 1920), extremely enthusiastic about the film (“it would be sacrilege to cut a single foot”), saw Griffith’s role as that of transforming an old warhorse: “‘D.W.’ has taken a simple, elemental, old-fashioned, bucolic melodrama and ‘milked’ it for 12 reels of absorbing entertainment.” *Wid’s Daily* (12 September 1920), which thought the film “the biggest box office attraction of the times”, was more respectful of the play as a big money-maker and a likely draw for audiences, but nevertheless noted that the original “never reached the public finished off as artistically and as powerfully, as Griffith’s picture”. Frederick James Smith (“The Celluloid Critic”, in *Motion Picture*

Classic, November 1920) also predicted commercial success for the film, calling it Griffith’s “greatest since his epic, ‘*The Birth of a Nation*’”. But while approving the morality of the original play, he noted: “Not that we consider ‘*Way Down East*’ for a moment as a thing of literary or dramatic value. It was a melodrama of fearful dialogue and even more fearful construction. But a compelling message and a compelling background were there.”

The highbrow critics were even more vehement in their rejection of the play, although the film version usually came in for praise. In 1918 George Jean Nathan had compiled a list of popular plays he considered “pish and platitude”. In addition to *Tosca*, *East Lynne*, *Camille*, and *The Old Homestead*, he included *The Two Orphans* and *Way Down East*. For many, the story Griffith had chosen to tell simply overwhelmed his treatment of it: they could see the appeal of the film, especially of its last-minute rescue over the ice, but they still could not take it seriously. Writing anonymously in the *New York Times* (“The Screen,” 4 September 1920), Alexander Woollcott quipped: “Anna Moore, the wronged heroine of *Way Down East*, was turned out into the snowstorm again last evening, but it was such a blizzard as she had never been turned out into in all the days since Lottie Blair Parker first told her woes nearly twenty-five years ago. For this was the screen version of that prime old New England romance, and the audience that sat in rapture at the Forty-fourth Street Theatre to watch its first unfolding here realized finally why it was that D.W. Griffith has selected it for a picture. It was not for its fame. Nor for its heroine. Not for the wrong done her. It was for the snowstorm.” – LEA JACOBS [DWG Project # 598]

La magia nel cinema / *Magic in Film*

Parte della magia del cinema muto veniva dalla magia del teatro. Durante i primi dieci anni della storia del cinema molti illusionisti divennero attori, esercenti, cineasti. Tra i numerosi illusionisti che giocarono ruoli chiave ai primordi del cinema vi furono, naturalmente, Georges Méliès, regista del Théâtre Robert-Houdin di Parigi e di più di 500 film della Star; Gaston Velle, illusionista itinerante che realizzò diversi film per la Lumière e la Pathé-Frères (dove si trovò spesso a collaborare con Segundo de Chomón); J. Stuart Blackton e Albert E. Smith, il duo di prestigiatori che avrebbe formato la Vitagraph; Walter Booth, un esperto illusionista che lavorò per Robert Paul e Charles Urban. Ognuno di questi cineasti-illusionisti esplorò nuove forme di magia cinematografica, spesso a partire dalla figura di un prestigiatore sullo schermo o dalle modalità proprie dell'illusionismo teatrale, e contribuendo a fare del film a trucchi un genere popolare.

C'è anche un'altra tradizione di magia sullo schermo, che utilizzava il cinema non tanto per trasformare la realtà quanto per riprodurre le notevoli imprese che poteva compiere un corpo allenato. Questa tradizione è esemplificata da Houdini, che chiedeva (in *Conjurers' Monthly Magazine*, 1906, p. 133): "Quando un pittore muore lascia dietro di sé i suoi dipinti, uno scrittore lascia come monumento alcuni dei suoi libri, un maestro di musica lascia la sua ispirazione, ma come può un illusionista lasciare una prova concreta del suo genio?" Benché si tenda a ricordare Houdini come un illusionista le cui intrepide prodezze dipendevano dall'immediatezza delle esibizioni dal vivo, egli era in effetti assai interessato all'uso dei film per riprendere, descrivere e rappresentare i suoi numeri davanti alle platee. I film non-fiction in cui si vede Houdini tuffarsi da un ponte ammanettato, liberarsi dalla camicia di forza appeso per i piedi ed eseguire all'aperto altre acrobazie venivano spesso inseriti nelle sue esibizioni sul palcoscenico. Nel 1918 egli lasciò il teatro per quella che si rivelò una carriera cinematografica relativamente breve, nel corso della quale interpretò un serial di 15 episodi e quattro lungometraggi.

Come suggerisce l'interesse di Hollywood per Houdini, il cinema si volse alla magia per attingerne personaggi avvincenti molto tempo dopo l'apogeo dei film a trucchi. Tra i principali maghi del cinema degli anni Venti ci sono i personaggi immaginari di svariati e poco noti film muti, ambientati nel mondo della magia. Benché il cinema avesse affrettato il declino del teatro di varietà – e con esso della magia a teatro – sembra che gli illusionisti fossero preoccupati dai film non tanto come forma di competizione ma per quello che rivelavano. I maghi professionisti ritenevano che i film sulla magia dessero al pubblico la possibilità di vedere i loro trucchi da dietro le quinte, esibendo i loro segreti e rovinando l'effetto delle illusioni teatrali. Questa reazione ci fa capire come le due arti avessero preso strade divergenti e come il cinema costituisse una ben diversa e meno reticente forma di "magia", con legami sempre più tenui con quella del palcoscenico. – MATTHEW SOLOMON

Part of the magic of silent cinema was derived from stage magic. During the first decade of film history, a number of magicians became film performers, film exhibitors, and filmmakers. Among the many magicians who played key roles in early cinema were Georges Méliès, of course, the director of Paris's Théâtre Robert-Houdin and more than 500 Star Films; Gaston Velle, the traveling illusionist who made numerous films for Lumière and Pathé-Frères (where he often collaborated with Segundo de Chomón); J. Stuart Blackton and Albert E. Smith, the conjuring team who formed Vitagraph; and Walter Booth, an expert magician who worked for Robert Paul and Charles Urban. Each of these filmmaker-magicians explored new forms of cinematic magic, while often grounding these wonders in the figure of an onscreen conjurer or the modes of specific theatrical illusions, helping to make the trick film a popular film genre.

*There is also another tradition of cinematic magic which used film less to transform reality than to reproduce the remarkable feats performed by the skilled body. This tradition is exemplified by Houdini, who asked (in *Conjurers' Monthly Magazine*, 1906, p.133): "A painter when he dies, leaves behind paintings, an author leaves as a monument some of his books, the music master leaves his inspirations, but how can a magician leave behind positive proof of his genius?" Although Houdini tends to be remembered as an escape artist whose death-defying feats depended on the immediacy of live performances, he was in fact keenly interested in using films to capture, narrate, and represent his stunts to theatrical audiences. Non-fiction films of Houdini's manacled bridge jumps, upside-down straitjacket releases, and other outdoor escapes were often integrated into his stage act. In 1918, Houdini left the stage for what turned out to be a relatively short-lived career as a movie star, acting in a 15-episode serial and four feature films.*

As Hollywood's interest in Houdini suggests, cinema turned to magic for compelling characters long after the heyday of the trick film. Among the most notable magicians of 1920s cinema are the fictional characters of several seldom-seen silent films set in magic shows. Though cinema had by this time hastened the decline of variety theatre – and with it, theatrical magic – magicians seem to have been less concerned with films as a form of competition than as sources of exposure. Professional magicians argued that films about magic gave audiences a backstage view of their tricks, exposing their secrets and spoiling the effect of theatrical illusions. This response suggests that these two respective arts had effectively parted ways, with cinema constituting a rather different – and profoundly less secretive – form of "magic", one that now bore only a distant relation to the magic of the stage. – MATTHEW SOLOMON

Film scelti e annotati da / *Programme selection and notes by*
MATTHEW SOLOMON.

Prog. I

THE MAGICIAN (Edison, US 1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 65 ft., 1'05" (16 fps), Library of Congress. Copia preservata da un positivo 35mm in bianco e nero su carta / *Preserved from a 35mm black & white paper positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

La possibilità di manipolare il tempo e lo spazio fece sì che il cinema prendesse il posto dei trucchi di prestidigitazione e dell'apparato magico su cui facevano affidamento gli illusionisti teatrali. Con la sua ambientazione dichiaratamente teatrale, questo è uno dei film di magia di Edison che condensano in circa un minuto brevi numeri di prestidigitazione. Un artista col tradizionale abito da sera del prestigiatore esegue diversi trucchi di apparizione e sparizione.

Cinema's capacity to manipulate time and space could effectively take the place of the conjuring tricks and magical apparatus on which stage magicians relied. Taking place in an explicitly theatrical setting, this is one of several Edison magic films which condense brief conjuring routines into a minute or so of screen time. A performer in the magician's traditional evening dress accomplishes several tricks of appearance and disappearance.

SUBSTITUTIONS (Société Lumière, FR 1902-03)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 130 ft., 2'10" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Nel gennaio del 1903 i Lumière iniziarono a reclamizzare presso gli imbonitori francesi una serie di "nuove vedute fantasmagoriche". La serie – in tutto una dozzina di film – fu prodotta con la supervisione di Gaston Velle, un prestigiatore itinerante (come il padre Joseph) che si era dato al cinema. Queste "nuove vedute fantasmagoriche, scene di genere e di trasformazione" segnalano un netto allontanamento – sia come contenuto che tecnica – dall'attenzione posta dai Lumière sulle immagini di vita quotidiana e di luoghi esotici. Lungo più del doppio delle tipiche vedute Lumière di 17 metri, il film contiene circa 23 riprese, ognuna delle quali presenta un prestigiatore che esegue trucchi di trasformazione.

In January 1903 the Lumières began advertising a series of "new phantasmagoric views" to French fairground exhibitors. The series, which would comprise more than a dozen films, was produced under the supervision of Gaston Velle, a traveling magician (like his father, Joseph Velle) who took up filmmaking. These "new phantasmagoric views, genre and transformation scenes" mark a striking departure – both in terms of subject matter and technique – from the Lumières' emphasis on capturing views of everyday life and exotic locations. More than twice the length of the typical 17-metre Lumière view, the film contains some 23 individual cuts, each of which depicts a conjurer producing a transformation trick.

THE MAGIC EXTINGUISHER (Williamson Kinetograph Company, GB 1901)

Regia/dir: James Williamson; 35mm, 98 ft., 1'40" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Animali diversi – ed anche lo stesso prestigiatore – vengono trasformati sotto l'eponimo estintore magico.

Several different animals – and ultimately the conjurer himself – are transformed beneath the eponymous magic extinguisher.

UPSIDE DOWN; OR, THE HUMAN FLIES (Paul's Animatograph Works, GB 1899)

Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 75 ft., 1'15" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

A teatro, le cosiddette "mosche umane" si servivano di calzature speciali, oltre che della loro abilità fisica, per camminare sui soffitti. In questo film di Robert W. Paul il numero viene trasposto in quella che sembra essere una stanza normale (in realtà si tratta di due set differenti, con il secondo abilmente costruito per imitare il primo) e messo al servizio di un illusionista in cilindro e marsina che scompare dalla scena appena prima di trasferire sul soffitto gli allarmati spettatori. *In the theatre, so-called "human flies" used special shoes and their own physical prowess to walk on ceilings. In this Robert W. Paul film, the stunt is transposed to what looks like an ordinary room (actually two different sets, the second cleverly constructed to match the first), and put at the command of a magician in a top hat and tailcoat who disappears from the scene just before transferring his startled audience to the ceiling.*

THE HAUNTED CURIOSITY SHOP (Paul's Animatograph Works, GB 1901)

Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 182 ft., 3' (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

In questo sketch i poteri di un magico armadio spaventano un vecchio commerciante di oggetti rari: per esempio, il corpo di una donna viene diviso in due all'altezza della vita, vent'anni prima del numero teatrale di P.T. Selbit della "Donna segata in due". Una volta che le due metà della donna si sono ricongiunte, lo spaventato commerciante cerca di porre fine alle inquietanti apparizioni richiudendola nella credenza, ma senza successo.

The powers of a magic cupboard startle an elderly curio dealer in this magic sketch, as a woman's body is severed at the waist, 20 years before P.T. Selbit's stage illusion "Sawing a Woman in Half". Once the woman's two halves are rejoined, the frightened curio dealer tries to put an end to the frightening apparitions by shutting her back up in the cupboard, but to no avail.

UNDRESSING EXTRAORDINARY; OR, THE TROUBLES OF A TIRED TRAVELLER (Paul's Animatograph Works, GB 1901)

Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 182 ft., 3' (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Molti illusionisti eseguivano anche numeri di trasformismo, cambiandosi rapidamente d'abito ed impersonando così un'ampia varietà di personaggi. Qui il trasformismo diventa un incubo quando uno stanco viaggiatore che si prepara per la notte si ritrova vestito di abiti nuovi ogni volta che si spoglia. Infilarsi la camicia da notte non risolve i suoi problemi, anzi ne seguono strane apparizioni.

A number of magicians also performed quick-change, rapidly changing into and out of a series of costumes while impersonating a wide variety of different character types. Here, quick-change becomes a nightmare when a weary traveler preparing for bed finds himself dressed in a new set of clothes each time he removes what he is wearing. Getting into a nightshirt is not the end of his troubles, for eerie manifestations ensue.

THE MAGIC SWORD; OR, A MEDIAEVAL MYSTERY (Paul's Animatograph Works, GB 1901)

Regia/dir: Walter R. Booth; *lg. or.orig. l:* 180 ft.; 35mm, incompleto/incomplete, 151 ft., 2'30" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

In epoca medievale, un cavaliere ed una damigella sono separati e poi riuniti da una serie di eventi soprannaturali, alcuni dei quali causati da una spada magica data al cavaliere, ed altri da un mistico calderone collocato nell'antro della sua nemesi, la strega. Approvato dal famoso illusionista John Nevil Maskelyne dell'Egyptian Hall di Londra, questo film – come molti altri tipi di magia – poteva piacere sia ai grandi che ai piccini. Meno film a trucchi che *féerie*, nota Ian Christie, esso “aspira a un tipo di intrattenimento più completo, quasi una pantomima condensata” (“*The Magic Sword: Genealogy of an English Trick Film*,” *Film History*, vol. 16, no. 2, 2004, p. 165). Il film si avvale di diversi nuovi e sofisticati effetti – ad esempio, quando un orco gigantesco si sporge da un parapetto e la strega cavalca la sua scopa nel cielo – per integrare quelli che sarebbero stati semplici trucchi di sostituzione, sovrimpressione e doppia esposizione con mascherino.

*In medieval times, a knight and a damsel are separated and ultimately reunited through a series of supernatural occurrences, some of which are produced by a magic sword given to the knight and others from a mystical cauldron located in the cave of his nemesis, the witch. Endorsed by the famous magician John Nevil Maskelyne of London's Egyptian Hall, this film – like many types of magic – would have appealed both to children and adults. Less a trick film than a féerie, notes Ian Christie, it “aspires to a more complete entertainment, almost like a compressed pantomime” (“*The Magic Sword: Genealogy of an English Trick Film*,” *Film History*, vol. 16, no. 2, 2004, p. 165). The film uses several novel and sophisticated trick effects – for example, when a giant ogre reaches over a parapet and the witch rides her broomstick across the sky – to supplement what would have been somewhat more ordinary tricks of substitution, superimposition, and matted double exposure.*

LE PORTRAIT SPIRITE (Star Film, FR 1903)

Regia/dir: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 145 ft., 2'25" (16 fps), Library of Congress. Copia preservata da un positivo 35mm in bianco e nero su carta / *Preserved from a 35mm black & white paper positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

In tutta la sua carriera di illusionista, Méliès si oppose polemicamente allo spiritismo che utilizzava tecniche da illusionismo teatrale e trucchi fotografici per creare finte manifestazioni spiritiche sul palco e sullo schermo. Qui la fotografia degli spiriti, ampiamente screditata dal processo Buguet di Parigi (1875), appare come pretesto perché Méliès possa esibire un nuovo trucco cinematografico: “un'assoluta novità, perché gli effetti ottenuti sono resi possibili da un procedimento di recente scoperta. Per la prima volta si può vedere un effetto di dissolvenza su di uno sfondo totalmente bianco” (*Complete Catalogue of Genuine and Original “Star” Films*, 1905, p. 25). Questi cosiddetti “trucchi anti-spiritismo,” che si appropriarono della forma di spettacolo dei presunti fenomeni spiritici burlandosi al contempo della loro fraudolenza, erano una popolare attrazione nei luna park francesi che spesso proiettavano i film di Méliès.

Throughout his career as a magician, Méliès was a polemical opponent of Spiritism who deployed techniques of theatrical illusionism and trick photography to create mock spirit manifestations on stage and screen. Here, spirit photography – widely discredited by the 1875 Buguet trial in Paris – figures as the pretext for Méliès to show off a new cinematic trick: “an absolute novelty, for the effects obtained are made by a process only recently discovered. For the first time, one sees a dissolving effect upon a background absolutely white” (Complete Catalogue of Genuine and Original “Star” Films, 1905, p.25). Such so-called “anti-Spiritist tricks,” which appropriated the spectacular form of purported spirit phenomena while mocking their fraudulence, were a popular attraction in the French fairground shows that often screened Méliès's films.

LE PARAPLUIE FANTASTIQUE (Star Film, FR 1903)

Regia/dir: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 175 ft., 2'55" (16 fps), Library of Congress. Copia preservata da un nitrato positivo in bianco e nero / *Preserved from a 35mm black & white nitrate positive.* Senza didascalie / *No intertitles.*

Esibendosi davanti al “Teatro Galatea”, un giocoliere e prestigiatore, interpretato da Méliès, fa uscire da un ombrello dieci donne di nazionalità diverse. Il mito di Pigmalione e Galatea viene poi ribaltato (e moltiplicato per dieci), man mano che il prestigiatore trasforma le dieci donne in un gruppo di statue attentamente disposte, ed una dissolvenza sposta l'ambientazione nell'antica Grecia. Lo spettacolo si conclude con il prestigiatore che trasforma le vesti antiche delle donne in abiti moderni, si inchina ed esce alla destra dello schermo. *Performing in front of a fairground show, the “Galatea-Theatre”, a juggler and conjurer played by Méliès produces ten women of different nationalities out of an umbrella. The myth of Pygmalion and Galatea is then inverted (and multiplied ten times over) as the conjurer turns the ten women into a*

group of carefully arranged statuary and the scene dissolves to ancient Greece. The show concludes with the conjurer transforming the women's ancient garb to modern dress, taking a bow, and exiting screen right.

[UNIDENTIFIED MASSON NO. 8] (?, c.1900-1910)

Regia/dir: ?; 35mm, 505 ft., 8'25" (16 fps), Library of Congress. Copia preservata da un nitrato positivo in bianco e nero / Preserved from a 35mm black & white nitrate positive.

Senza didascalie / No intertitles.

Questa breve antologia accorpa materiale proveniente da otto diversi film, alcuni dei quali parrebbero estratti da film di Méliès non identificati. Messa insieme da un fieraiolo durante il primo decennio del Novecento o in seguito, da un collezionista, la raccolta è interessante per il modo in cui contrappone le esibizioni di danzatori e giocolieri ai trucchi tecnologici resi possibili dal cinema.

This brief compilation brings together material from some eight different films, several of which appear to be excerpts of unidentified Méliès films. Whether compiled by an exhibitor during the first decade of the 20th century – or by a subsequent collector – this compilation is interesting for the way it juxtaposes performed displays of dance and juggling with the technological tricks made possible by cinema.

MÉTAMORPHOSES DU ROI DE PIQUE (Pathé-Frères, FR 1903)

Regia/dir: Gaston Velle; cast: Gaston Velle; 35mm, 85 ft., 1'25" (16 fps), George Eastman House, Rochester, NY.

Senza didascalie / No intertitles.

Gaston Velle si rimbocca le maniche ed esegue per la macchina da presa alcuni trucchi con le carte, prima di passare a trucchi cinematografici di sostituzione e a quelli basati sullo svolgimento a rovescio. Uno dei pochi film a trucchi in grado di combinare i veri giochi di prestigio con l'illusionismo cinematografico, evidenzia l'abilità di Velle come prestidigitatore e come cineasta esperto di trucchi, lodato da Méliès per entrambi i motivi con questi versi (*L'Illusionniste*, 1910, p. 379): "Fils d'un père admire, au talent genial / Et chez qui la maîtrise était si naturelle / Qu'il escamotait tout (y compris un cheval!) / D'escamoter aussi tu as la Manie... Velle!"

*Gaston Velle rolls up his sleeves and performs a few card tricks for the camera before segueing into tricks accomplished cinematically with the substitution splice and reverse motion. One of few trick films to combine actual conjuring with cinematic illusionism, it highlights Velle's skills as a sleight-of-hand artist and as a trick cinematographer, both of which Méliès praised in the following untranslatable verse (*L'Illusionniste*, 1910, p.379): "Fils d'un père admire, au talent genial / Et chez qui la maîtrise était si naturelle / Qu'il escamotait tout (y compris un cheval!) / D'escamoter aussi tu as la Manie... Velle!"*

LE PARAVENT MYSTÉRIEUX (Pathé-Frères, FR 1904)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 126 ft., 2'05" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Questo film offre una variazione sui giochi di prestidigitazione dell'"armadio Davenport" che venivano eseguiti imitando i fratelli Davenport, due giovani medium americani che riuscivano a creare manifestazioni quasi spiritiche pur essendo apparentemente ben legati dentro un grande armadio, le cui porte venivano periodicamente spalancate per dimostrare al pubblico che non erano loro a causare quegli strani fenomeni. Qui uno "schermo misterioso" sostituisce il tradizionale "armadio Davenport".

This film offers a variation on the "Davenport cabinet" illusions magicians performed in imitation of the Davenport Brothers, a pair of young American mediums who managed to create quasi-spiritualist manifestations while apparently remaining securely tied within a large cabinet, the doors of which were thrown open periodically to assure audiences that they were not responsible for the strange happenings. Here, a "mysterious screen" takes the place of the traditional "Davenport cabinet".

JAPONAISERIE (Pathé-Frères, FR 1904)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 180 ft., 3' (16 fps), pochoir/stencil colour, BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Spesso, a teatro, la magia veniva eseguita da anglosassoni mascherati da cinesi o giapponesi che di solito si esibivano in silenzio. In questo film, un prestidigitatore travestito da giapponese ne fa apparire altri due da una scatola. Essi mettono poi insieme un grande mucchio di "mattoni magici" per formare una specie di schermo cinematografico su cui si possono vedere immagini in movimento che presto cedono il posto ad una pubblicità a colori per la casa di produzione del film, la Pathé-Frères.

On the stage, magic was often performed by Anglos who masqueraded as Chinese or Japanese and usually performed silently. In this film, one Japanese impersonator conjures two others from out of a box. They join together a large stack of "magic bricks" to form a sort of movie screen on which moving images can be seen. The images of the bricks soon give way to a color advertisement for the maker of the film, Pathé-Frères.

L'ALBUM MERVEILLEUX (Pathé-Frères, FR 1905)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 236 ft., 4' (16 fps), pochoir/stencil colour, BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Dopo aver venduto ad un nobile uomo un grosso album illustrato, un prestidigitatore prende a strapparne le pagine: una volta appallottolate e gettate in aria, esse si trasformano prodigiosamente proprio nella serie di persone raffigurate nelle illustrazioni a colori. Con suo sommo dispiacere, queste stupende apparizioni evaporano tra le braccia del nobile uomo.

After selling a massive illustrated album to a nobleman, a conjurer begins tearing pages from it. When crumpled and tossed into the air, they are wondrously transformed into the very series of individuals depicted in the color illustrations. Much to the nobleman's chagrin, these gorgeous apparitions evaporate in his arms.

LE ROI DES DOLLARS (Pathé-Frères, FR 1905)

Regia/dir: Segundo de Chomón; 35mm, 113 ft., 1'50" (16 fps), pochoir/stencil colour, preservazione su internegativo/preserved on colour internegative, Nederlands Filmmuseum.

Senza didascalie / No intertitles.

Fare giochi di prestigio con le monete era una specialità in voga nei teatri di varietà. "Re dei dollari" come T. Nelson Downs nascondevano nel palmo della mano dozzine di monete contemporaneamente e dopo aver mostrato di avere le mani vuote da entrambi i lati, esibivano le monete una alla volta in rapida successione. Uscito solo sei mesi dopo che Downs, "le roi des dollars", era apparso alle Folies-Bergère con il suo numero "Il sogno dell'avarò", questo film alza la posta in gioco con un'esibizione straordinaria resa possibile dal cinema. Con l'aiuto di un assistente involontario, le mani del prestidigitatore fanno apparire quantità sempre più grandi di monete d'oro in primo piano per poi congratularsi a vicenda.

Conjuring with coins was one magic specialty that was particularly popular in variety theatres. "Dollar kings" like T. Nelson Downs "palmed" dozens of coins at once while showing both sides of their hands empty, then produced coin after coin in rapid sequence. Released just six months after Downs, "le roi des dollars", appeared at the Folies-Bergère with his act "The Miser's Dream", this film ups the ante through a preternatural display of palming made possible by cinema. With the help of an unwitting assistant, the hands of a conjurer produce greater and greater quantities of gold coins in close-up shot, then congratulate one another.

FÉE AUX PIGEONS (Pathé-Frères, FR 1906)

Regia/dir: Gaston Velle; *f./ph:* Segundo de Chomón; 35mm, 180 ft., 3' (16 fps), Library of Congress. Copia preservata in bianco e nero da un nitrato positivo colorato au pochoir / Preserved in black & white from a 35mm stencil-coloured nitrate positive.

Senza didascalie / No intertitles.

Verso l'alba del secolo scorso, l'archetipo del mago era maschile, ma le donne non mancavano. Adelaide Herrmann (vedova di Alexander) fu una grande attrazione dei music hall internazionali, con un sontuoso numero di illusionismo, mentre molte altre illusioniste – dilettanti e professioniste – si esibivano negli Stati Uniti ed in Europa. In questo film, una prestidigitatrice moltiplica i piccioni, che le volano sulla mano. *Around the turn of the last century, the archetypal figure of the magician was typically embodied by a man, but women magicians were not at all uncommon. Indeed, Adelaide Herrmann (widow of Alexander Herrmann) headlined international music halls with a sumptuous act of illusionism, while a number of other female magicians – both amateur and professional – performed in the United States and Europe. In this film, a female conjurer causes pigeons to multiply and fly into her hands.*

[DER ZAUBERER] (Pathé-Frères, FR 1907)

Regia/dir: ?; 35mm, 142 ft., 2'20" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Sulla riva di un lago, una prestidigitatrice fa comparire dal nulla molte figure che poi fa sparire tra sbuffi di fumo; le fa di nuovo apparire, immergendo un secchio nell'acqua e poi svuotandolo; rimettendo l'acqua nel secchio, provoca un'altra sorprendente sparizione.

A female conjurer standing beside a lake produces a number of figures from thin air, making them disappear in puffs of smoke. She then dips a bucket into the lake, and pouring it out, causes these individuals to again materialize, before drawing the water back into the bucket and bringing about another startling disappearance.

LES FLEURS ANIMÉES (Pathé-Frères, FR 1906)

Regia/dir: Gaston Velle; *f./ph:* Segundo de Chomón; 35mm, 289 ft., 4'50" (16 fps), colorazione con metodo Desmet a partire da un originale colorato meccanicamente (au pochoir) / Desmet color, duplicating original stencil colour, George Eastman House, Rochester, NY.

Senza didascalie / No intertitles.

In questo sketch di sapore orientale, visto rifiutato il suo fiore, un pretendente respinto ne strappa i petali ed ordina ai servitori di calpestare i fiori del giardino. Dagli steli appaiono delle teste di donna che si vendicano entrando nella casa dell'uomo, dopo averlo addormentato con i semi di papavero.

In this Orientalist magic sketch, a suitor's flower is refused, so he plucks its petals and orders his servants to trample the flowers in the garden. Women's heads appear on the stems of the damaged flowers, which exact their revenge by entering his dwelling after putting him to sleep with poppy seeds.

LES CHRYSANTHÈMES (Pathé-Frères, FR 1907)

Regia/dir: Segundo de Chomón; *cast:* Julienne Mathieu; 35mm, 211 ft., 3'30" (16 fps), colorazione con metodo Desmet a partire da un originale colorato meccanicamente (au pochoir) / Desmet color, duplicating original stencil colour, George Eastman House, Rochester, NY.

Senza didascalie / No intertitles.

Questo film mirabilmente colorato è una variazione sul tema delle apparizioni floreali su di uno sfondo orientaleggiante. Due donne abbigliate con kimono dorati fanno comparire una grande ghirlanda di crisantemi dai vivaci colori, in cui appaiono per magia ritratti viventi con cappelli e foulard alla moda, prima che le donne stesse scompaiano e riappaiano dietro parasoli in movimento.

This beautifully colored magic film elaborates on the theme of conjuring with flowers in an Orientalist stage setting. Two women clad in gold kimonos produce a large wreath of brightly colored chrysanthemum flowers, in which living portraits of fashions in hats and scarves magically appear, before the women themselves disappear and reappear behind spinning parasols.

THE HAUNTED HOTEL (Vitagraph Company of America, US 1907)

Regia/dir: J. Stuart Blackton; *f./ph:* Albert E. Smith; 35mm, 292 ft., 4'50" (16 fps), George Eastman House, Rochester, NY.

Senza didascalie / No intertitles.

Misteriosi eventi accadono nell'albergo infestato dagli spettri dove uno stanco viaggiatore si ferma a riposare. Presunti fantasmi fanno

misteriosamente muovere gli oggetti e servono un pasto. Il film fu un *tour de force* di effetti speciali e fece sensazione a Parigi, dando vita a svariate imitazioni.

Mysterious happenings transpire in a haunted hotel at which a tired traveler stops to rest. Apparent ghosts cause objects to mysteriously move about and a meal to be served. The film was a tour de force of contemporaneous special effects, which caused a sensation in Paris and inspired a number of imitations.

WILLIE'S MAGIC WAND (Charles Urban Trading Company, GB 1907)

Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 257 ft., 4'20" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Dopo aver visto il padre fare un trucco da illusionista, il piccolo Willie si impossessa di una bacchetta magica e la usa per divertirsi e dilettarsi, provocando una gran baldoria in casa.

After seeing his father perform a conjuring trick, Little Willie gets possession of a magic wand, which he uses to amuse and gratify himself, resulting in much domestic high-jinks.

Prog. 2

HOUDINI, DE BOEIENKONING [Houdini, l'illusionista / Houdini, the Escapologist] (NL, c.1920)

(Trailer olandese di / *Dutch trailer for* The Master Mystery, US 1919)

Regia/dir: ?; 35 mm, 577 ft., 8'33" (18 fps), Nederlands Filmmuseum.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Con *The Master Mystery* (1919), Houdini si trasformò da mago delle evasioni in un temerario interprete di serial: i 15 episodi di questo furono distribuiti in tutto il mondo e trovarono un seguito devoto tra i surrealisti francesi – secondo Georges Sadoul, piacevano specialmente ad André Breton – e tra gli appassionati di cinema giapponesi. *The Master Mystery* uscì in Olanda nell'agosto del 1920. Il prossimamente olandese del film presenta Houdini mentre esegue le versioni cinematografiche di alcune delle sue celebri evasioni, oltre a numeri acrobatici tipici di molte "regine dei serial" dell'epoca.

With The Master Mystery (1919), Houdini was transformed from an escape artist into a daring serial star. The 15 episodes of this serial were distributed around the world, where it had a devoted following among the French surrealists – according to Georges Sadoul, André Breton especially liked it – and Japanese movie fans. The Master Mystery was released in the Netherlands in August 1920. The film's Dutch trailer, Houdini, de Boeienkoning (Houdini, the Escapologist), shows Houdini performing film versions of some of his well-known escapes, along with stunts more commonly executed by the many "serial queens" of the period.

[HOUDINI STUNTS] (? , c.1909-1923?)

Regia/dir: ?; cast: Harry Houdini; 35mm, 2135 ft., 30' (20fps), b&n,

imbibizione originale di alcune sequenze ricreata con il metodo Desmet / *b&w, Desmet colour duplicating original tinted sequences*, George Eastman House, Rochester, NY.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

È questa una raccolta di vari materiali su Houdini, sia di non-fiction che di fiction. Materiali che coprono circa 15 anni e che comprendono un film di attualità in cui si vede Houdini saltare ammanettato da un ponte; uno spezzone con l'illusionista che si libera dalla camicia di forza appeso ai grattacieli di varie città mentre decine di migliaia di persone stanno a guardarlo; e quelli che sembrano frammenti di *Les exploits du merveilleux Houdini à Paris* (Films Lux, 1909). In queste riprese, girate sul posto, Houdini, inseguito oltre Notre-Dame da un gruppo di poliziotti francesi, si tuffa ammanettato nella Senna, nuota fino a riva e si allontana in auto mentre la polizia continua l'inseguimento. Ci sono anche lunghe didascalie che descrivono l'evasione dalla cassa d'imbaggio immersa nell'acqua e la rimozione della camicia di forza a testa in giù – imprese compiute dall'illusionista in località ben precise (di cui mancano i film) che potrebbero essere state utilizzate come parte del numero di Houdini. La raccolta contiene anche numeri acrobatici tratti da film a soggetto interpretati da Houdini e riproposti come veri. Grazie alle didascalie aggiunte in un secondo tempo, un estratto da *Haldane of the Secret Service* (1923) diventa un'audace fuga da "Sangaw, uno strumento di tortura"; una sequenza da *The Grim Game* (1919) in cui due aerei si scontrano e precipitano al suolo con una persona appesa con una corda ad uno di essi (lo stuntman Robert E. Kennedy, non Houdini), viene trasformata in "uno dei più notevoli eventi dell'aeronautica"; una scena dal terzo episodio del serial *The Master Mystery* (1919), in cui Houdini esegue una fuga subacquea, "mostra al pubblico, per la prima volta, il metodo per liberarsi dalle manette".

These films represent a diverse collection of Houdini material, both non-fiction and fiction, spanning some 15 years. Included is actuality film of one of Houdini's manacled bridge jumps, footage of Houdini extricating himself from straitjackets while suspended from skyscrapers in a number of different cities as tens of thousands look on, and what appear to be several fragments of Les exploits du merveilleux Houdini à Paris (Films Lux, 1909). In these latter fragments, which were shot on location, Houdini is seen being chased past Notre-Dame by a group of French policemen, jumping handcuffed into the Seine, swimming ashore, and being driven off in an automobile as the police continue to pursue him. Also included are several hundred feet of intertitles describing underwater packing crate and upside-down straitjacket escapes which Houdini performed in specific locations (the films of which are missing, alas), which may have been used as part of Houdini's act. This compilation also contains stunts excised from fiction films in which Houdini appeared that have been re-purposed as ostensibly real events. Through intertitles added later, an excerpt from Haldane of the Secret Service (1923) becomes a challenge escape from "Sangaw, an instrument of torture"; a sequence from The Grim Game (1919) in which two airplanes collide in mid-air and plummet to the ground with a person dangling from one of the

airplanes by a rope – stuntman Robert E. Kennedy, not Houdini – is transformed into “one of the most remarkable happenings in aeronautics”; and a scene from Episode 3 of the serial *The Master Mystery* (1919), in which Houdini makes an underwater escape, is revealed as him “exposing to the public for the first time an actual method of releasing from manacles”.

TERROR ISLAND (L'isola del terrore) (Famous Players-Lasky, US 1920)

Regia/dir: James Cruze; *sogg./story:* Arthur B. Reeve, John W. Grey; *scen:* Walter Woods; *f./ph:* William Marshall; *cast:* Harry Houdini (Harry Harper), Jack Brammall (Starkey), Lila Lee (Beverly West), Rosemary Theby (Stella Mordaunt), Wilton Taylor (Job Mordaunt), Eugene Pallette (Guy Mordaunt), Edward Brady (il capitano/Captain Black), Frank Bonner (capo/Chief Bakaida), Capt. Ted E. Duncan (primo ufficiale/First Officer Murphy), Fred Turner (Mr. West); *lg. or./orig. l:* 5813 ft.; 35mm, 3804 ft., 51' (20 fps), Library of Congress. Copia preservata in bianco e nero da un nitrato positivo imbibito / Preserved in black & white from a 35mm tinted nitrate positive.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Houdini interpreta Harry Harper, inventore e filantropo che pilota il suo sottomarino da San Francisco fino ai Mari del Sud per salvare il vecchio West (Fred Turner), un mercante naufragato e fatto prigioniero da un gruppo di “indigeni superstiziosi”. Nel contempo il nostro cerca anche di recuperare da un vascello affondato nelle vicinanze il tesoro di diamanti e gioielli. La trama, spesso inverosimile, è imperniata su un susseguirsi di situazioni emozionanti com'è tipico della narrativa popolare e a forti tinte. Il soggetto è co-firmato da Arthur B. Reeve, coautore di *The Exploits of Elaine* (1915), ed il film è diretto dall'ex protagonista di serial James Cruze. Per almeno un critico (*Motion Picture News*, 8 maggio 1920), “il film è un movimentato serial ridotto a cinque rulli ... Va accettato in quanto tale, dimenticandone le improbabilità.”

Da questa copia mancano circa 2000 piedi di pellicola, ovvero la parte in cui la figlia di West, Beverly (Lila Lee), viene rapita dai suoi scellerati parenti e tutori, i Mordaunt, mentre Harper viene abbandonato al suo destino: “Lo vediamo imbavagliato e legato stretto ad una sedia in una catapecchia di legno che viene data alle fiamme. Con il fuoco che gli lambisce i piedi, Harper si libera e fugge, per essere poi rinchiuso di nuovo in una cassa e scagliato in mare. In pochi secondi sbuca fuori dall'acqua e si arrampica sull'imbarcazione dei nemici” (*Variety*, 30 aprile 1920).

Nella copia c'è tuttavia la scena di Harper che si libera mentre è sospeso per il collo ed effettua una fuga che ci mostra l'uso abilissimo da parte di Houdini delle dita dei piedi; e c'è anche la cruciale sequenza che si svolge in larga parte sott'acqua. Questo fu il secondo e ultimo film girato da Houdini a Hollywood; in seguito apparve in due altri lungometraggi prodotti e distribuiti in modo indipendente dalla sua stessa società, la Houdini Pictures Corporation.

Houdini plays Harry Harper, an inventor and philanthropist who pilots his own submarine from San Francisco to the South Seas in order to rescue a shipwrecked trader, old man West (Fred Turner), who has been captured by a group of “superstitious natives” – and, in the process, attempts to recover a cache of diamonds and jewelry from a nearby sunken vessel. The plot, which often defies belief, is structured by the thrilling situations of dime-novel fiction and sensational melodrama. The story was co-written by Arthur B. Reeve, co-author of *The Exploits of Elaine* (1915), and the film was directed by former serial star James Cruze. For at least one critic (*Motion Picture News*, 8 May 1920), “The picture is nothing more or less than a wild serial compressed into five reels.... One must accept it in a spirit of good nature and forget its improbabilities.”

Missing from this print are some 2000 feet of film in which West's daughter Beverly (Lila Lee) is kidnapped by her nefarious relatives and guardians, the Mordaunts, as Harper is left to perish: “He is shown gagged and chained tightly to a chair in a wooden shack. The place is set on fire, and with the flames caressing his feet, releases himself and escapes. Again he is nailed tightly into a box and thrown into the sea. In a few seconds he appears out of the water and climbs aboard his enemies' vessel.” (*Variety*, 30 April 1920)

This print does show Harper freeing himself while suspended by his neck, an escape that shows the remarkable dexterity of Houdini's toes, which he frequently put to use in making escapes, as well as a suspenseful climactic sequence that takes place largely underwater. This was the second and last film Houdini made in Hollywood; after its production, he appeared in two further feature films that were independently produced and distributed by his own company, the Houdini Pictures Corporation.

Prog. 3

LES DÉs MAGIQUES (Pathé-Frères, FR 1908)

Regia/dir: Segundo de Chomón; 35mm, 445 ft., 7'30" (16 fps), pochoir/stencil colour, BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

L'illusionista Buatier de Kolta fu l'inventore di molte innovative ed originali illusioni teatrali, tra cui la “signora che scompare”, la “gabbia che scompare” e il “dado che si espande”. In quest'ultimo trucco, un piccolo dado si espandeva gradatamente e naturalmente prima di aprirsi rivelando una persona al proprio interno. Il film inizia con un effetto simile, ma poi passa rapidamente ad una serie di magie ancor più spettacolari: il dado si moltiplica in molti dadi più piccoli che svolazzano tutt'attorno, mentre numerosi clown e ballerine appaiono e scompaiono.

Magician Buatier de Kolta was the inventor of a number of innovative and original stage illusions, including the “vanishing lady”, the “vanishing birdcage”, and the “expanding die”. In the latter trick, a small die

gradually and spontaneously expanded before being opened to reveal a person inside. This film begins with a comparable effect, but quickly moves into a series of even more spectacular magical effects, as the die is multiplied into many smaller dice, which flit about as numerous clowns and dancers appear and vanish.

MÉTAMORPHOSES DU PAPILLON (Pathé-Frères, FR 1904)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 106 ft., 2'45" (16 fps), colorazione a mano/hand-coloured, BFI National Film and Television Archive, London. Senza didascalie / No intertitles.

Un bruco si trasforma in una donna-farfalla le cui ali, sbattendo, mutano colore, come un caleidoscopio.

A caterpillar is transformed into a butterfly-woman whose wings kaleidoscopically change color as they flutter.

YOU NEVER KNOW WOMEN (Maschere russe) (Famous Players-Lasky, US 1926)

Regia/dir: William A. Wellman; *scen:* Benjamin Glazer; *sogg./st:* Ernest Vajda; *f./ph:* Victor Milner; *cast:* Florence Vidor (Vera Norova), Lowell Sherman (Eugene Foster), Clive Brook (Ivan Norodin), El Brendel (Toberchik), Roy Stewart (Dimitri), Joe Bonomo (il forzuto/*The Strong Man*), Irma Kornelia (Olga), Sidney Bracey (manager); 35mm, 5893 ft., 71' (22 fps), Library of Congress. Copia preservata da un nitrato positivo in bianco e nero / *Preserved from a 35mm black & white nitrate positive.*

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questo melodramma dal titolo fuorviante e di ambientazione teatrale, s'incentra su un presunto triangolo amoroso tra un famoso illusionista e lanciatore di coltelli, Ivan Norodin, la sua giovane assistente Vera Norova – entrambi membri di una troupe di acrobati ed artisti di varietà russi in tournée – ed un facoltoso spettatore affascinato dalla ragazza, Eugene Foster. Oltre a ricreare vari numeri di illusionismo teatrale – compresa Vera nei panni di una farfalla umana che vola in cerchio sulle teste del pubblico –, il film ci mostra Norodin che in due occasioni tenta di fuggire da una cassa di legno posta sott'acqua dove è stato rinchiuso ammanettato. La pellicola uscì pochi mesi prima dell'improvvisa morte di Houdini, il giorno di Halloween del 1926, e le imprese ivi narrate devono aver richiamato alla mente le fughe di Houdini dai bauli chiusi con catene e buttati in mare. Diretto da William Wellman, il film, che si segnala per la trama accattivante, le affascinanti ricostruzioni del vaudeville nell'era del jazz e certe splendide, lunghe panoramiche è parte del ciclo di film hollywoodiani ambientati nel mondo del circo e del teatro di varietà e girati sull'onda di *Variété* (1925) di E.A. Dupont. Una recensione del film (*New York Times*, 27 luglio 1926) commentava: "La tendenza a portare il vaudeville sullo schermo minaccia di diventare seria."

This misleadingly titled backstage melodrama centers on an apparent love triangle between a star magician and knife-thrower, Ivan Norodin, his young assistant, Vera Norova – both part of a touring troupe of Russian acrobats and variety performers – and a wealthy spectator who is captivated by her,

*Eugene Foster. In addition to reproducing several stage illusions – including Vera as a human butterfly circling above the heads of the audience – the film shows Norodin attempting on two occasions to escape from an underwater wooden box after being handcuffed and secured inside. Released just a few months before Houdini's sudden death on Halloween 1926, such fictionalized feats must have recalled Houdini's escapes from packing crates fastened with chains and tossed into the harbor. Directed by William Wellman, the film is distinguished by an engaging storyline, fascinating reproductions of Jazz Age vaudeville, and a number of marvelous extended panning shots. It is part of a cycle of Hollywood films set in the circus and variety theatre produced in the wake of E.A. Dupont's *Variété* (1925). Indeed, one review of the film (*New York Times*, 27 July 1926) noted, "This business of putting vaudeville into motion pictures threatens to become serious."*

Prog. 4

L'HOMME MYSTÉRIEUX (Pathé-Frères, FR 1910)

Regia/dir: ?; 35mm; 320 ft., 5'20" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Le "misteriose" abilità fisiche di questo artista consistono nella sua capacità di contorcersi in modi apparentemente impossibili, persino dopo che gli hanno legato le mani dietro la schiena. Il *Pathé Bulletin* affermava: "È estremamente difficile distinguere con certezza tutti i movimenti del corpo di quest'uomo misterioso, un contorsionista straordinario che non sembra avere né ossa né giunture, ma un corpo fatto di gomma." (*Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 1993, p. 285)

The "mysterious" physical capabilities of this performer consist of his ability to contort himself in seemingly impossible ways, even after his hands have been tied behind his back. The Pathé Bulletin claimed: "It is extremely difficult to make out with certainty all of the movements of the body of this mysterious man. This extraordinary contortionist seems to have neither bones nor joints, and his body instead looks to be of rubber." (*Catalogue Pathé des années 1896 à 1914*, 1993, p.285)

THE MEDIUM EXPOSED? OR A MODERN SPIRITUALISTIC SÉANCE (Is Spiritualism a Fraud? The Medium Exposed) (Paul's Animatograph Works, GB 1906)

Regia/dir: J.H. Martin; 35mm, 363 ft., 6' (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Lo smascheramento dei presunti medium era un punto di forza del repertorio degli illusionisti britannici da quando, nel 1865, Maskelyne e Albert E. Cooke avevano svelato i trucchi dei fratelli Davenport. Il film si apre nel salotto di uno spiritista che vuol cercare di entrare in contatto con i morti tramite una breve seduta condotta come fosse un "test" – cioè con il medium legato alla sedia per impedirgli di

creare da sé, una volta spente le luci, i fenomeni spiritici. Quel che accade dopo drammatizza il potenziale erotico e le possibilità di inganno presenti nelle stanze buie dove avvengono sedute spiritiche. *Exposés of purported spirit mediums were a staple of British magicians' repertoires since Maskelyne and Albert E. Cooke exposed the tricks of the Davenport Brothers in 1865. The film begins in the parlors of a spiritualist who will attempt to make contact with the dead through a small séance conducted under "test" conditions – that is, with the medium tied to a chair, to prevent him from creating the spirit phenomena himself once the lights are extinguished. What happens next dramatizes the erotic potential and the possibilities for deception in the darkened rooms of spiritualist séances.*

THE SHOW (Il padiglione delle meraviglie) (Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, US 1927)

Regia/dir: Tod Browning; *scen:* Waldemar Young; dal romanzo/based on the novel *The Day of Souls* (1910), *di/by* Charles Tenney Jackson; *didascalie/titles:* Joe Farnham; *f./ph:* John Arnold; *scg./des:* Cedric Gibbons, Richard Day; *mo./ed:* Errol Taggart; *cost:* Lucia Coulter; *cast:* John Gilbert (Cock Robin), Renée Adorée (Salomé), Lionel Barrymore (il greco/The Greek), Edward Connelly (il soldato/the soldier), Gertrude Short (Lena), Andy MacLennan (l'investigatore/The Ferret); *data uscita/released:* 22.1.1927 (lg. or.orig. l: 6309 ft.); 35mm, 6227 ft., 68' (24 fps), George Eastman House, Rochester, NY. Copia preservata nel 1982 con una sovvenzione della NEA, l'agenzia federale americana per le arti / Preserved in 1982 with funding from The National Endowment for the Arts.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Gran parte dell'azione del film è incentrata su un "Palazzo delle Illusioni" di Budapest, dove l'imbonitore Cock Robin (John Gilbert), un mascalzone non proprio ravveduto, cura un numero di levitazione all'esterno e poi porta i clienti paganti a vedere altri trucchi all'interno. L'evento principale è "La grande tragedia tersicorea", che reinterpreta la *Salomé* di Oscar Wilde sotto forma di sketch di magia. In questo sensazionale pezzo di bravura, che vediamo messo in scena per tre volte, Cock Robin, nei panni di Jokanaan, viene decapitato dal minaccioso greco (Lionel Barrymore) su richiesta di Salomé (Renée Adorée), eppure la sua testa, staccata dal corpo, ammicca e parla. Allo spettatore cinematografico è concessa la possibilità di dare uno sguardo ai dispositivi meccanici che permettono la realizzazione del numero, ma che sono nascosti alla vista di chi vi assiste.

Tod Browning ha raccontato che, prima di arrivare alla Biograph nel 1913 e incontrare un altro attore teatrale di Louisville, D.W. Griffith, egli aveva fatto da assistente ai grandi illusionisti Leon Herrmann e William Ellsworth Robinson ("Chung Ling Soo"). Il regista avrebbe fatto ritorno al mondo della magia teatrale in *West of Zanzibar* (1928; tit. it.: *Il serpe di Zanzibar*) e nel suo memorabile ultimo lavoro, *Miracles for Sale* (1939). Il critico Richard Watts, Jr., un sostenitore *avant la lettre* della politica degli autori, scrivendo sul *New York Herald Tribune* (20 marzo 1927), ebbe a dire del film: "Solo Tod Browning, per il momento,

sa restare indifferente alle lusinghe degli imitatori e dalle minacce di coloro che vorrebbero cambiare i suoi piani. ... L'originalità del regista si esprime non soltanto nell'atmosfera e nella storia, ma anche, e in maniera notevole, nella caratterizzazione. I suoi eroi rompono invariabilmente con ogni convenzione sulla virtù al cinema. In *The Show*, John Gilbert alza facilmente le mani sulle donne, prende loro i soldi, non si interessa della bontà femminile e quasi picchia un cieco. È un ladro, un ingrato e, per quel che si può capire, non è particolarmente contrario ad uccidere. Alla fine, quando viene colto dal pentimento, vediamo il regista tirarsi da parte, invitandoci a non crederci."

Much of the action of this film centers on a Budapest "Palace of Illusions" sideshow where the carnival barker and barely repentant cad Cock Robin (John Gilbert) assists with a levitation illusion outside and then leads paying customers to see other illusions inside. The main event is "The Great Terpsichorean Tragedy", which re-interprets Oscar Wilde's play Salomé as a magic sketch. In this striking set-piece, which we see enacted three different times, Cock Robin, playing Jokanaan, is beheaded by the menacing Greek (Lionel Barrymore) at the request of Salomé (Renée Adorée), yet his severed head blinks and speaks. The viewer is afforded a view of the concealed workings of the decapitation illusion. Before joining another stage actor from Louisville, D.W. Griffith, at Biograph in 1913, director Tod Browning claimed that he had assisted the prominent illusionists Leon Herrmann and William Ellsworth Robinson ("Chung Ling Soo"); he would return to the world of theatrical magic again in West of Zanzibar (1928), and, memorably, in his last film, Miracles for Sale (1939). Critic Richard Watts, Jr., an advocate of the auteur policy avant la lettre, had this to say about the film, writing in the New York Herald Tribune (20 March 1927): "Only Tod Browning stands for the moment aloof from the blandishment of imitators and the bludgeons of those who would change his intent.... Not only in atmosphere and story, but also to a high degree in characterization, does the director's originality manifest itself. His heroes invariably break every convention of cinema virtue. In The Show, Mr. John Gilbert beats women handily, takes money from them; is disrespectful of feminine goodness and almost strikes a blind man. He is a thief, an ingrate, and, so far as you can discern, he is not especially averse to murder. And at the end, when the reform wave hits him, you can see the director standing off at one side signaling to you not to believe it."

Prog. 5

THE CABBY'S DREAM (Warwick Trading Company, GB 1906)
Regia/dir: Charles Raymond?; *lg. or.orig. l:* 320 ft.; 35mm, 135 ft., 2'15" (16 fps), BFI National Film and Television Archive, London.
Senza didascalie / No intertitles.

Un vetturino sogna di dare un passaggio con il suo mezzo ad un illusionista, A. Presto. Arrivati a destinazione, l'illusionista fa apparire, dal veicolo apparentemente vuoto, una serie di figure.

A cabdriver dreams that he gives a stage magician, A. Presto, a ride in his cab. When they arrive at the destination, the magician conjures a series of figures from out of the seemingly empty vehicle.

LES GLACES MERVEILLEUSES (Zauberspiegel) (Pathé-Frères, FR 1907)

Regia/dir: Segundo de Chomón; *cast:* Julienne Mathieu; 35mm, 446 ft., 7'30" (16 fps), pochoir/stencil colour, preservazione su internegativo / *preserved on colour internegative*, Nederlands Filmmuseum.

Titolo di testa in tedesco; senza didascalie / *German main title; no intertitles.*

Julienne Mathieu, qui come illusionista, fa apparire le immagini di una mutevole serie di persone sul vetro di un portentoso specchio a tre luci. / *A magician (Julienne Mathieu) conjures the images of a rapidly changing series of individuals on the panes of a wonderful tri-fold mirror.*

MAGIE MODERNE (Pathé-Frères, FR 1908)

Regia/dir: ?; 35 mm, 387 ft., 6'30" (16 fps), Cinémathèque Française.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il titolo di questo film Pathé a trucchi di autore non identificato suggerisce che "la magia moderna" – un tempo territorio esclusivo dei prestidigitatori teatrali – include ora trucchi resi possibili dall'apparato cinematografico. Un'illusionista estrae alcune teste ghignanti da una scatola che non ammette possibilità di aperture segrete, poi fa apparire da una nuvola di fumo una grande farfalla luccicante.

The title of this unattributed Pathé trick film suggests that "modern magic" – once the exclusive province of theatrical conjurers – now included visual tricks made possible by the cinematic apparatus. A female magician produces several grimacing heads from a box that admits no possibility of a trap-door, then makes a huge shimmering butterfly appear from a cloud of smoke.

THE LAST PERFORMANCE (Poslední představení) (Erik il Grande) (Universal Pictures Corp., US 1929)

Regia/dir: Paul Fejos; *sogg./story, scen:* James Ashmore Creelman; *f./ph:* Hal Mohr; *mo./ed:* Edward Cahn, Robert Carlisle, Robert Jahns; *cast:* Conrad Veidt (Erik il Grande/*Erik the Great*), Mary Philbin (Julie), Leslie Fenton (Buffo), Fred Mackaye (Mark Royce), Gustav Partos (direttore del teatro/*theatre manager*), William H. Turner (cassiere/*booking agent*), Anders Randolph (giudice/*judge*), Sam De Grasse (procuratore/*district attorney*), George Irving (avvocato difensore/*defense attorney*); *lg. or./orig. l:* 5999 ft. 35mm, 1578 m., 57' (24 fps), Národní Filmový Archiv, Praha. Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

Conrad Veidt veste qui i panni di Erik il Grande, illusionista e ipnotizzatore – una parte opposta al famoso ruolo interpretato dall'attore in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919). Erik, che ama la sua giovane assistente Julie (Mary Philbin), è geloso dell'affetto di lei per un altro uomo che si è unito alla compagnia, Mark Royce (Fred Mackaye). Dopo un incidente avvenuto in scena con l'altro assistente, l'illusionista si trova alle prese con un dilemma.

Lo stile espressionistico del film, uno tra la manciata di film americani diretti dall'émigré ungherese Paul Fejos, fornisce un'ulteriore prova della notevole versatilità della sua carriera, che toccò la medicina, l'aviazione, l'antropologia, il teatro, il cinema etnografico e le industrie cinematografiche di cinque differenti nazioni. Benché le riprese fossero iniziate nell'estate del 1928, il film uscì più di un anno dopo, ritardato dalla preparazione di una versione sonora con sequenze dialogate. La Società degli Illusionisti Americani fece obiezioni su diverse sequenze del film che svelavano le tecniche illusionistiche, lamentandosi con lo studio e con la MPPDA: "Svelare i trucchi priva moltissimi intrattenitori, che hanno speso tempo e denaro per perfezionarsi nella loro specialità, della possibilità di guadagnarsi da vivere." (*The Sphinx*, 1929, p. 281)

Conrad Veidt plays Erik the Great, a magician and hypnotist, in a reversal of his famous role in Das Cabinet des Dr. Caligari (1919). Erik is in love with his young assistant Julie (Mary Philbin), and grows jealous of her affection for another man who has joined the company, Mark Royce (Fred Mackaye). When an accident with another assistant occurs onstage, the magician confronts a dilemma.

One of a handful of American films directed by Hungarian émigré Paul Fejos, its expressionistic style provides further evidence of the remarkable diversity of his career, which spanned medicine, aviation, anthropology, theatre, ethnographic film, and the commercial film industries of five different countries. Though techniques, complaining to the studio and the MPPDA: "Magical exposures deprive a great many entertainers, who have given their time and money to the perfection of their specialty, of their opportunity to earn a livelihood." (The Sphinx, 1929, p. 281)

Un ringraziamento speciale a/Special thanks to Bryony Dixon. Grazie anche a/Thanks also to Mirella Affron, Michelle Aubert, Ivo Blom, Luigi Boledi, Fleur Buckley, Emilie Cauquy, Ian Christie, Catherine Cormon, Marina Dahlquist, Nico de Klerk, Jean-Baptiste Garnero, Frank Gray, Rosemary Hanes, Marleen Labijt, Madeleine Malthête-Méliès, famille Méliès, David Mayer, Mark-Paul Meyer, Vladimir Opela, Piera Patat, Anne-Marie Quevrain, David Robinson, Charles Silver, Zoran Sinobad, Ed Stratmann, Catherine A. Surowiec, Gwendolyn Waltz, Todd Wiener, Caroline Yeager, Karel Zima.

Italia - prima e dopo *Cabiria* / Italy - Before and After *Cabiria*

Anno dopo anno le Giornate sono orgogliose di presentare nuovi restauri a cura dei grandi archivi italiani, che vanno progressivamente ampliando le nostre conoscenze sul cinema muto in Italia. Nel 2006 spicca il doppio restauro dell'epico *Cabiria* di Pastrone, a cura del Museo Nazionale del Cinema di Torino e dei Prestech Laboratories di Londra, sotto l'egida di Martin Scorsese. Laddove la nuova versione del film originale del 1914 è finora la più completa, la versione restaurata del 1931, con l'accompagnamento musicale sincronizzato restaurato con cura a partire dai dischi originali, offre la prima opportunità dopo 75 anni di vedere e sentire il concetto di suono proprio di Pastrone nella riedizione del suo capolavoro. Da *Cabiria* proviene *Maciste*. L'invincibile schiavo numidico rinasce come supereroe contemporaneo, un gigante gentile in abiti moderni impegnato a raddrizzare torti e salvare fanciulle dalla morte, o peggio. La Cineteca del Comune di Bologna e il Museo di Torino hanno eseguito, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, il restauro del primo film della serie di *Maciste*, che ci propone meravigliose immagini di *Cabiria* proiettato per davvero in un cinema del 1915 (il film a colori in un ambiente monocromo!), e di un film più tardo, *Maciste innamorato*, che mostra come perfino gli eroi d'azione possano cedere all'amore.

Anche la superproduzione di Milano del 1911, *Odissea*, è stata restaurata dalla Cineteca di Bologna e dall'Immagine Ritrovata; si tratta di una delle prime versioni cinematografiche dell'immortale *Odissea* di Omero, con uno spettacolo e degli effetti speciali che possono ancora stupire.

Un'ulteriore riscoperta di un film italiano a lungo considerato perduto proviene dalle collezioni della George Eastman House di Rochester, dove è stato da poco restaurato: *Sole*, di Giulio Antamoro, realizzato dalla Polifilm di Napoli nel 1919, offre l'opportunità di godersi una delle grandi dive italiane, Leda Gys (1892-1957). - DAVID ROBINSON

Year by year the Giornate is proud to present new restorations by the great Italian archives which progressively enlarge our knowledge of silent Italian cinema. Outstanding in 2006 is the double restoration of Pastrone's seminal epic Cabiria by the Museo Nazionale del Cinema di Torino and Prestech Laboratories of London, under the aegis of Martin Scorsese. While the new version of the original 1914 film is the most integral to date, the restored 1931 version, with the synchronized musical accompaniment carefully restored from the original discs, provides the first opportunity for 75 years to see and hear Pastrone's conception for sound for the reissue of his masterpiece.

Out of Cabiria came Maciste. The unconquerable Numidian slave was reborn as a contemporary super-hero, a gentle giant in a lounge suit committed to the righting of wrongs and saving young maidens from death - or worse. The Cineteca del Comune di Bologna and the Museo Nazionale del Cinema di Torino carried out at the laboratory L'Immagine Ritrovata the restoration of the first of the Maciste series, which offers us wonderful glimpses of Cabiria actually showing in a cinema of 1915 (the film in colour in a monochrome setting!); and a later film, Maciste innamorato, showing how even action heroes can succumb to love.

Also restored by la Cineteca di Bologna and the laboratory L'Immagine Ritrovata is Milano's super-production of 1911, Odissea, an early film version of Homer's immortal Odyssey, with spectacle and special effects that can still amaze.

A further rediscovery of a long-lost Italian film comes from the collections of George Eastman House in Rochester, where it has been newly restored. Giulio Antamoro's Sole, made by Polifilm of Naples in 1919, affords an opportunity to relish one of the great Italian divas, Leda Gys (1892-1957). - DAVID ROBINSON

L'ODISSEA (Homer's Odyssey; or, The Adventures of Ulysses) (Milano Films, IT 1911)

Regia/dir: Francesco Bertolini, Adolfo Padovan, con la collaborazione di/with the collaboration of Giuseppe De Liguoro; *sogg./story:* dall'*Odissea* di Omero /based on The Odyssey, by Homer; *f./ph., eff. sp./spec. eff:* Emilio Roncarolo; *cast:* Giuseppe De Liguoro (Ulisse/Ulysses), Eugenia Tettoni (Penelope), Ubaldo Maria Del Colle; *lg. or./orig. l:* 925 m.; 35mm, 784 m., 43' (16 fps), imbibito e virato/tinted & toned, Cineteca del Comune di Bologna.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Nel 1911, anno di importante svolta per il cinema italiano, gli aristocratici membri del Consiglio di Amministrazione della Milano Films, dopo l'eccezionale successo de *L'Inferno* e sempre più orientati verso una qualificazione culturale e artistica delle films, si lanciano in una nuova scommessa: *L'Odissea d'Omero*. Alla lavorazione del film parteciparono le stesse persone che avevano determinato il successo de *L'Inferno*: Francesco Bertolini e Adolfo Padovan in veste di direttori artistici, coadiuvati da Giuseppe De Liguoro anche protagonista assoluto nel ruolo di Ulisse (nell'*Inferno* era stato Farinata degli Uberti, Pier Delle Vigne e il conte Ugolino). Tra gli attori compare

anche Ubaldo Maria del Colle che diventerà un affermato “regista” negli anni seguenti. Fondamentale sarà il ruolo di direttore tecnico affidato ad Emilio Roncarolo, responsabile della riuscita di tutti gli effetti speciali. La narrazione quindi, anche se didascalica e stringata, è di grande e ambizioso impatto visivo. È divisa in tre parti sulla base delle principali avventure di Ulisse: il “Prologo”, con la partenza da Itaca e la guerra di Troia; le “Avventure” con Polifemo, le Sirene, Scilla e Cariddi, i buoi sacri a Zeus, Calipso, l’isola dei Feaci; il “Ritorno ad Itaca”, con il riconoscimento da parte di Telemaco, la sconfitta dei Proci, il riconoscimento di Penelope.

Per il restauro del film, avvenuto presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata nel 2006, ci si è avvalsi delle numerose copie positive nitrato di prima generazione ritrovate, anche se nessuna di queste con didascalie italiane. Ulteriore testimonianza questa dell’indubbio successo che il film ottenne in tutto il mondo. Lo studio dei testimoni sopravvissuti e l’identificazione della provenienza di tutti i materiali dal medesimo negativo, hanno permesso una ricostruzione tanto attendibile quanto fedele. Il testo delle didascalie italiane è stato dedotto da un rigoroso studio di comparazione tra le didascalie in lingua straniera della Milano Films coeve alla prima distribuzione del film. – ALESSANDRO MAROTTO, LAURA PAVONE

In 1911, a crucial year for the Italian cinema, the aristocratic members of the Council of Administration of Milano Films, following the exceptional success of L’Inferno (US copyright title: Dante’s Inferno), and ever more oriented towards winning a cultural and artistic reputation for their films, embarked on a new gamble: Homer’s Odyssey.

The same people worked on the film who had achieved the success of L’Inferno: Francesco Bertolini and Adolfo Padovani were the artistic directors, in collaboration with Giuseppe De Liguoro, who also played the protagonist Ulysses (in L’Inferno he had played Farinata degli Uberti, Pier Delle Vigne, and Count Ugolino). Another of the leading actors was Ubaldo Maria del Colle, who was later to become a prominent director. Fundamental to the film was the role of technical director, entrusted to Emilio Roncarolo, who was responsible for all the special effects. The narrative is therefore of great and ambitious visual impact, even with the concise intertitling. It is divided into three parts, depicting the principal adventures of Ulysses: the “Prologue”, with the departure from Ithaca and the Trojan War; the “Adventures”, with Polyphemus the Cyclops, the Sirens, Scylla and Charybdis, the sacred oxen of Zeus, Calypso, and the isle of the Phaeacians; the “Return to Ithaca”, with the recognition by Telemachus, the defeat of the suitors, and the recognition of Penelope.

For the restoration of the film, carried out in 2006 at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna, numerous first-generation nitrate positives of the film were used, even though none of them had Italian titles – evidence of the undoubted success which the film achieved in every part of the world. The study of surviving evidence, and the identification of the provenance of all those prints from the actual negative, have permitted a reconstruction as reliable as it is faithful. The text of the Italian intertitles has been deduced from a rigorous comparison of Milano’s foreign-language titles, dating from the first release of the film. – ALESSANDRO MAROTTO, LAURA PAVONE

LA DOPPIA VITA DI / THE DOUBLE LIFE OF CABIRIA

VERSIONE MUTA / SILENT VERSION

CABIRIA (Cabiria) (Itala Film, IT 1914)

Regia/dir., sogg./story, scen: Giovanni Pastrone; *didascalie e nomi dei personaggi/intertitles and names of characters:* Gabriele D’Annunzio; *f./ph:* Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent C. Dénizot, Carlo Franzeri, (?) Gatti, Giovanni Tomatis; *scg./des:* Romano Luigi Borgnetto, Camillo Innocenti; *eff. sp./sp. eff:* Segundo de Chomón; *cast:* Lydia Quaranta (Cabiria, più tardi/later called Elissa), Marcellina Bianco? (Cabiria bambina/as a child), Teresa Marangoni (Croessa, la nutrice/the nurse), Dante Testa (Karthalo, sacerdote di Moloch/High Priest of Moloch), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Raffaele Di Napoli (Bodastoret), Edouard Davesnes (Asdrubale; Annibale / Hasdrubal; Hannibal), Italia Almirante Manzini (Sofonisba/Sophonisba), Vitale De Stefano (Massinissa), Alexandre Bernard (Siface/Syphax), Enrico Gemelli (Archimede/Archimedes), Didaco Chellini (Scipione/Scipio); *lg. or./orig. l:* 3364 m.; 35mm, 3308 m., 180’ (16 fps), Museo Nazionale del Cinema, Torino. Ricostruzione e stampa / *Reconstructed and printed* 2006. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

VERSIONE SONORIZZATA / SONORIZED REISSUE VERSION

CABIRIA (Itala Film, IT 1914; 1931 versione sonorizzata/sonorized reissue)

Regia/dir., sogg./story, scen: Giovanni Pastrone; *didascalie e nomi dei personaggi/intertitles and names of characters:* Gabriele D’Annunzio; *f./ph:* Augusto Battagliotti, Natale Chiusano, Segundo de Chomón, Vincent C. Dénizot, Carlo Franzeri, (?) Gatti, Giovanni Tomatis; *scg./des:* Romano Luigi Borgnetto, Camillo Innocenti; *eff. sp./sp. eff:* Segundo de Chomón; *cast:* Lydia Quaranta (Cabiria, più tardi/later called Elissa), Marcellina Bianco? (Cabiria bambina/as a child), Teresa Marangoni (Croessa, la nutrice/the nurse), Dante Testa (Karthalo, sacerdote di Moloch/High Priest of Moloch), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Raffaele Di Napoli (Bodastoret), Edouard Davesnes (Asdrubale & Annibale / Hasdrubal & Hannibal), Italia Almirante Manzini (Sofonisba/Sophonisba), Vitale De Stefano (Massinissa), Alexandre Bernard (Siface/Syphax), Enrico Gemelli (Archimede/Archimedes), Didaco Chellini (Scipione/Scipio); *mus:* Luigi Avitabile, José Ribas; 35mm, 3132 m., 136’ (20 fps), Museo Nazionale del Cinema, Torino. Ricostruzione e stampa / *Reconstructed and printed* 2006. Didascalie in inglese / *English intertitles*

Il capolavoro restaurato

Non esiste, nella storia del cinema muto italiano, un film capace di eguagliare *Cabiria* per importanza e successo. Realizzato a cavallo fra il 1913 e il 1914, è distribuito a partire dal marzo di quell’anno in tutto il mondo, ottenne all’epoca un’attenzione e un riscontro di pubblico che non è sbagliato accostare al destino di molti *blockbuster* hollywoodiani di epoche successive, che hanno fatto (e continuano a

fare) la storia del cinema. Immediatamente popolare, il capolavoro di Pastrone attirò da subito anche l'attenzione di realizzatori, produttori e cronisti del suo tempo per l'impressionante contributo di novità che offriva allo sviluppo della nascente arte cinematografica. Oggi, non c'è storia del cinema che non ne esalti le peculiarità, ne enumeri i meriti e ne sottolinei le caratteristiche principali, celebrando in *Cabiria* il trionfo delle superproduzioni in costume, il più significativo apporto italiano alla valorizzazione dei poteri e delle risorse spettacolari della messa in scena, uno dei primi e più consapevoli tentativi di fondere nella nuova macchina del cinema i mezzi espressivi della letteratura, della pittura, dell'architettura, della musica e del teatro.

Non c'è da stupirsi che *Cabiria* ci appaia oggi quale film seminale rispetto alla storia del cinema come arte e come spettacolo, capace di esercitare un'influenza indubbia sui più grandi registi americani dell'epoca – fra tutti, David W. Griffith e Cecil B. De Mille – che ne trassero diretta ispirazione nel dar vita a quel filone di *kolossal* storici per i quali Hollywood divenne in seguito giustamente famosa. L'audacia del progetto di Pastrone segnò l'affermazione di una serie di primati, l'epifania di numerose “prime volte”: nessun film prima di allora aveva raggiunto e superato il record di oltre tre ore di durata. Nessun produttore italiano aveva mai osato investire una somma venti volte superiore al costo medio di un film dell'epoca (un milione di lire contro le abituali 50 o 60 mila). Nessun regista aveva intuito – e sfruttato prima di allora – le potenzialità espressive insite nel movimento della macchina da presa, montata su di un carrello. Grazie a questa invenzione, messa a punto da Pastrone con il suo geniale collaboratore Segundo de Chomón, la cinepresa cominciò finalmente a spostarsi dentro lo spazio del set, costituito da autentiche scenografie tridimensionali di proporzioni monumentali. Nessuno aveva mai avuto l'ardire di portare alcuni elefanti e svariate centinaia di comparse sulle Alpi, in pieno inverno, per riprendervi la discesa di Annibale, che dura sullo schermo una manciata di minuti. Nessuno aveva fino in fondo compreso l'importanza di una vera e propria campagna di *marketing*, da far invidia agli strateghi contemporanei.

Per raggiungere l'obiettivo di riscattare il cinema dalla condizione di mero intrattenimento popolare e conquistare, a tutti gli effetti, lo statuto di opera d'arte, il regista-produttore si affidò alle risorse di una forte sanzione culturale, assicurandosi la firma prestigiosa di due fra i maggiori intellettuali italiani dell'epoca: lo scrittore Gabriele D'Annunzio e il musicista Ildebrando Pizzetti, ai quali decise di attribuire gran parte dei meriti della creazione del film che pure gli appartenevano a pieno titolo. L'apporto di D'Annunzio, in effetti, non andò oltre la semplice riscrittura delle didascalie e l'invenzione del nome di alcuni protagonisti (tra cui il fortunatissimo Maciste), mentre il rapporto con Pizzetti fu piuttosto improntato a una certa conflittualità. Al punto che il famoso compositore si limitò alla creazione della celebre *Sinfonia del fuoco* (un mini-capolavoro di 11 minuti), mentre il resto della partitura è frutto dell'eccellente lavoro “citazionistico” di un altro musicista, il Maestro Manlio Mazza.

ALBERTO BARBERA

The Masterpiece Restored

No film in the history of Italian silent cinema can equal Cabiria in importance and success. The film was made between 1913 and 1914, and was distributed worldwide, starting in March 1914. The attention and public success it achieved at the time have rightfully earned it a place in the history of cinema, alongside many Hollywood blockbusters of later eras. Pastrone's masterpiece was immediately popular. Right from the beginning it attracted the attention of industry executives and producers, as well as the press, for its impressive advances in the development of the dawning art form of the cinema. Today, no book about cinema history can fail to exalt the film's peculiarities, list its merits, and underline its main characteristics. Cabiria is justly celebrated as a triumph of period super-productions, Italy's most important contribution demonstrating the power and spectacular resources of staging, and one of the first and most masterly attempts to unite the newly invented art form of cinema with the expressive means of literature, painting, architecture, music, and theatre. It is no surprise that today Cabiria represents a seminal film in the history of cinema as art and entertainment, a film which undoubtedly had an influence on the great American filmmakers of the time – above all, D.W. Griffith and Cecil B. De Mille – who found direct inspiration for those historical epics for which Hollywood was later to become famous.

The boldness of Pastrone's project established a series of records, many “firsts”. It was the first film ever to run more than 3 hours. No Italian producer had ever before dared to invest a sum that was 20 times higher than the average cost of a film at the time (1 million lire, as opposed to the usual 50 or 60 thousand). No director had ever sensed – and taken advantage of – the expressive potential inherent in the movements of a movie camera when mounted on a wheeled trolley, the forerunner of a dolly. Thanks to this invention, which Pastrone developed with his ingenious collaborator Segundo de Chomón, the camera finally began to move around the set, which took on real, 3-dimensional forms, of monumental proportions. No one had ever before dared to take elephants and several hundred extras to the Alps, in the dead of winter, to film Hannibal's crossing, although the scene lasted only a couple of minutes onscreen. No one had ever completely understood the importance of a real marketing campaign, one which might still be the envy of marketing strategists today.

In order to rescue film from its position as mere popular entertainment, and raise it to the level of art, the director-producer sought to enlist collaborators who would ensure cultural endorsement and prestige, and secured contributions from two of the greatest Italian intellectuals of the time: the writer Gabriele D'Annunzio and the composer Ildebrando Pizzetti, to whom he attributed a large portion of the merit of the film's creation, merit which, in fact, they did not deserve. Actually, D'Annunzio's collaboration did not go further than writing the intertitles and inventing the names of some of the main characters (including the extremely popular Maciste), while Pizzetti's collaboration was marked by a certain amount of conflict. To the point that the noted composer limited himself to creating the famous Symphony of Fire (an 11-minute mini-masterpiece), while the rest of the score was an excellent work of compilation by another musician, Maestro Manlio Mazza.

ALBERTO BARBERA

I restauri

Versione muta

Meritano tutti un applauso: dal direttore del Museo del Cinema di Torino, Alberto Barbera, al suo staff – soprattutto Donata Pesenti Campagnoni e Silvio Alovio – al brasiliano João Socrates de Oliveira (PresTech Film Laboratories Limited, Londra), responsabile tecnico di un nuovo restauro di *Cabiria* (per la quarta volta dall'ultima uscita del film nel 1914) realizzato con una competenza pari all'umiltà di intenti. In termini storiografici, l'importanza dell'operazione è pari a quella del restauro di *Intolerance* curato dal Museum of Modern Art nel 1989. Come accadde allora all'operazione di Griffith (e come ammette lo stesso de Oliveira), questo *Cabiria* non è un'edizione "definitiva", non più di quanto possa esserlo qualsiasi lavoro di restauro. Vediamo perché.

Credo sia la prima volta che il restauro di un classico del cinema muto abbia come risultato una versione più corta della precedente. Ero poco più che uno studente quando mi era stata data la possibilità di consultare una bella copia in nitrato alla Cineteca Nazionale di Roma, dove avevo constatato che buona parte della scena del sacrificio al Moloch era stampata su pellicola pancromatica Agfa, del tutto diversa dal supporto ortocromatico utilizzato nel resto del film. E sì che in quella scena si vede un sacerdote del tempio di Moloch cantare a squarciagola per diversi minuti, fatto improbabile per un film del 1914. Si era ipotizzato che questa lunga sezione dovesse essere accompagnata dalla *Sinfonia del fuoco* di Ildebrando Pizzetti, ma l'ipotesi faceva a pugni con i fatti: la collaborazione fra Pizzetti e Pastrone fu tutt'altro che felice, e il regista si decise a relegare la nuova composizione per coro e orchestra a prologo dello spettacolo.

Le scene su pellicola Agfa erano state girate dopo il 1926, e utilizzate per la riedizione sonorizzata del 1931. Il nuovo restauro del Museo del Cinema ha perciò comportato – finalmente! – l'eliminazione di queste inquadrature (150 metri in tutto) dalla versione 1914. Una copia di distribuzione spagnola conteneva tuttavia circa 100 metri di pellicola assenti dagli altri esemplari finora utilizzati (fra essi alcuni materiali provenienti dal Museum of Modern Art e dal Gosfilmofond di Mosca). Il risultato non è solo un *Cabiria* con cinquanta metri in meno rispetto all'ultimo restauro del 1995; è anche un *Cabiria* dalla qualità visiva inevitabilmente diseguale, che passa nel giro di pochi secondi dallo splendore di un'immagine tratta da ottimi materiali alla mediocrità di un duplicato di sesta generazione.

Detto questo, occorre sottolineare che il restauro 2006 del *Cabiria* 1914 è un'edizione di ricerca, non di spettacolo, e non gli si può rimproverare di aver seguito rigorosamente una metodologia che condividiamo. Il problema non è d'altronde nuovo: lo si è visto emergere in numerosi progetti analoghi – dal citato *Intolerance* nella versione MoMA 1989 al recente caso di un *blockbuster* del muto australiano, *The Sentimental Bloke* (Raymond Longford, 1919),

presentato l'anno scorso alle Giornate del Cinema Muto. Né esiste una soluzione ideale al problema. Quando vale la pena di aggiungere venti fotogrammi dal contrasto esagerato a un'inquadratura dall'aspetto eccellente? Forse quando quei venti fotogrammi aggiungono qualcosa al significato della scena? Quando aiutano il direttore d'orchestra a seguire il film con la partitura originale? Il più delle volte è una questione di gusto, dunque non è una scienza, in ironica contraddizione con la premessa culturale dell'iniziativa. Ma è la regola del gioco: non per nulla si dice che il restauro di un film è un costante *work in progress*, e il Museo del Cinema ha già annunciato qualche ritocco al risultato finora ottenuto. Dopo le versioni curate da Maria Adriana Prolo nel 1977 e da Paolo Bertetto e Sergio Toffetti nel 1995, il nuovo *Cabiria* compie un altro spettacolare balzo in avanti alla ricerca della Versione Ideale. Non la si può chiamare "autentica", ma è la più vicina ad esserlo. – PAOLO CHERCHI USAI (estratto [riveduto dall'autore] da *Segnocinema* 139, maggio-giugno 2006, pp. 72-73)

Versione sonorizzata

La riedizione sonora curata da Pastrone nel 1931 è la vera sorpresa dell'operazione di restauro a cura del Museo del Cinema di Torino: le ragioni dello spettacolo e del rigore scientifico confluiscono qui in una sintesi felice e a tratti entusiasmante. Se la nuova versione 1914 di *Cabiria* è un bell'esempio di restauro integrativo, si potrebbe definire quella del 1931 un trionfo del restauro conservativo. Consapevole della differenza fra un'immagine girata a 16 fotogrammi al secondo e la sua reincarnazione a 24 fps, Pastrone aveva scartato l'ipotesi della colonna sonora sulla pellicola a favore della sincronizzazione con dischi fonografici. La velocità di proiezione originale era stata portata a 20 fps, e i dischi erano stati incisi in modo tale da dover essere suonati con un fonografo la cui velocità era stata modificata da 33 1/3 giri al minuto a 27 e mezzo. La versione 1931 esiste ancora, praticamente senza difetti a parte tre giunture; esistono anche i dischi, dai solchi molto rovinati ma altrimenti intatti. João Socrates de Oliveira ha riportato il film alla velocità di 20 fotogrammi al secondo, trascritto e ripulito il suono con l'aiuto della tecnica digitale, e ha aggiunto brevissimi spezzoni di pellicola neutra nelle parti corrispondenti alle giunture, ottenendo con ciò una sincronizzazione perfetta, che rende finalmente giustizia al lungo vociere del gran sacerdote nella scena del sacrificio a Moloch al punto da mettere virtuosisticamente in risalto la corrispondenza fra voce registrata e movimenti labiali del solista. Nessuno aveva ascoltato quei dischi in più di settant'anni. Ci sono voci femminili nella partitura di Luigi Avitabile e José Ribas, e sono convinto che alcuni fra i cantori che circondano il gran sacerdote siano donne con i baffi posticci. – PAOLO CHERCHI USAI (estratto [riveduto dall'autore] da *Segnocinema* 139, maggio-giugno 2006, pp. 72-73)

The Restorations

Silent Version

Everyone deserves applause: from the director of the Museo Nazionale del Cinema of Turin, Alberto Barbera, and his staff – above all, Donata Pesenti Campagnoni and Silvio Alovio – to the Brazilian-born artist of film restoration João Socrates de Oliveira (PresTech Film Laboratories Limited, London), who has undertaken the technical aspects of this new restoration of *Cabiria* (the fourth since the film's release in 1914), carried out with an expertise equalled only by the humility of its aims. In historical terms the importance of the undertaking parallels that of the restoration of *Intolerance* by The Museum of Modern Art in 1989. As was then the case with Griffith's mammoth work (and as Oliveira himself admits), this *Cabiria* is not a "definitive" version, any more than any work of restoration can ever be. Let us see why.

I believe this is the first time that the restoration of a classic of the silent cinema has resulted in a version that is shorter than the preceding one. I was little more than a student when I was given the chance to examine a beautiful nitrate print at the Cineteca Nazionale in Rome, in which I recognized that a good part of the scene of the sacrifice to Moloch was printed on Agfa panchromatic film, different in every way from the orthochromatic stock used for the rest of the film. Moreover, in this scene a priest of the temple of Moloch is seen singing lustily for several minutes – an unlikely feature in a film of 1914. It has been argued that this long section could have been accompanied by Ildebrando Pizzetti's *Sinfonia del fuoco* (Symphony of Fire), but this hypothesis clashes with the facts: the collaboration between Pizzetti and Pastrone was far from happy, and the director decided to use the new composition for chorus and orchestra only as a live prologue to the film presentation.

The section on Agfa film was shot after 1926, and used for the reissue with sound in 1931. The new restoration by the Museo del Cinema therefore has – finally! – achieved the elimination of this sequence (some 150 metres) from the silent 1914 version. A Spanish distribution print, however, includes some 100 metres of film missing from the other copies previously used (among these, material from The Museum of Modern Art, New York, and Gosfilmofond, Moscow). The result is not only a *Cabiria* that is 50 metres shorter than the last restoration, of 1995; it is also a *Cabiria* of inevitably uneven picture quality, which shifts within seconds from the beauty of first-rate printing elements to the mediocrity of a sixth-generation dupe.

This said, it is necessary to stress that the 2006 restoration of *Cabiria* is an edition of research, not of spectacle; and it cannot be reproached for rigorously following a methodology which we share. On the other hand, the issue is not new: we have witnessed it, for example, in the already-mentioned *Intolerance* in the MoMA version of 1989, and more recently in the instance of a "blockbuster" of Australian silent days, *The Sentimental Bloke* (1919, Raymond Longford), screened at the 2005 *Giornate*. There is no ideal solution to the problem. When is it justified to add 20 grainy, duped frames to a sequence of high pictorial

quality? Perhaps when these 20 frames add something significant to the scene? When they help a conductor to follow the film with the original musical score? Mostly it is a question of taste, and so not a science, in ironic contradiction to the cultural premise of the undertaking. But it is the rule of the game: not for nothing is it said that the restoration of a film is a constant work-in-progress, and the Museo del Cinema has already announced some retouching of the result already attained. After the versions made by Maria Adriana Prolo in 1977, and Paolo Bertetto and Sergio Toffetti in 1995, the new *Cabiria* achieves another spectacular leap forward in the search for the Ideal Version. It cannot be called "authentic", but it is the nearest to being so. – PAOLO CHERCHI USAI (adapted [with author's revisions] from *Segnocinema* 139, May-June 2006, pp. 72-73)

Sound Version

The reissue of *Cabiria* with sound, made by Pastrone in 1931, is the real surprise of the restoration project undertaken by the Museo Nazionale del Cinema of Turin. The motives of spectacle and scientific rigour are merged here in a remarkable synthesis. If the new 1914 version of *Cabiria* is a fine example of "integrative" restoration, that of 1931 can be defined as a triumph of the "conservation" approach. Sensitive to the difference between an image filmed at 16 frames per second and its reincarnation at 24 frames, Pastrone had rejected the idea of a soundtrack recorded on the film in favour of synchronization with gramophone discs. The original projection speed was increased to 20 frames per second, and the discs were recorded to be played with a turntable whose speed had been modified from 33 1/3 revolutions per minute to 27 ? rpm. The 1931 version survives practically without defects, apart from three splices. The discs also survive, the grooves very worn but otherwise intact. João Socrates de Oliveira has meticulously transferred them at Pastrone's desired projection speed of 20 fps, digitally cleaned the sound, and inserted blank film to cover the brief splice-cuts, thus achieving perfect synchronization, which finally does justice to the lengthy holding-forth of the high priest in the scene of the sacrifice to Moloch, to the point of a virtuoso matching of the recorded voice and the lip movements of the soloist. No one has heard these discs for three-quarters of a century. The score by Luigi Avitabile and José Ribas includes female voices, and I suspect that some of the singers who surround the high priest are women with false whiskers. – PAOLO CHERCHI USAI (adapted [with author's revisions] from *Segnocinema* 139, May-June 2006, pp. 72-73)



Maciste.

(Cineteca del Comune di Bologna)

MACISTE (Itala Film, IT 1915)

Regia/dir: Vincenzo Denizot, Luigi Romano Borgnetto; *supv:* Giovanni Pastrone; *f./ph:* Augusto Battagliotti, Giovanni Tomatis; *cast:* Bartolomeo Pagano (Maciste), Clementina Gay (la ragazza/the girl), Leone Papa (Ercole); *lg. or.orig. l:* 1968 m.; 35mm, 1377 m., 67' (18 fps), imbibito e virato/tinted & toned, Cineteca del Comune di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Di notte, in una strada isolata, una giovane fugge inseguita da banditi misteriosi. Un cinema offre un insperato nascondiglio, ma anche l'occasione per dimenticare i guai ammirando le imprese dello schiavo

numida Maciste in *Cabiria*. Quale alleato migliore potrebbe desiderare la ragazza per liberarsi dei suoi persecutori? Poco tempo dopo una strana lettera viene recapitata a Maciste presso i moderni studi dell'Itala Film...

Il primo film della serie dedicata a Maciste, dopo il successo personale del personaggio in *Cabiria*, sfrutta suggestioni metacinematografiche per permettere al gigante buono di abbandonare i panni cartaginesi e strizzarsi in un più contemporaneo doppiopetto. Nel corso dell'avventura non mancano le occasioni per mettere in evidenza le doti ginniche e quasi circensi dell'eroe che affronta da solo l'intera banda dei cattivi, rimane sospeso nel vuoto, si infila travestito negli ambienti più diversi e, in una delle scene *clou*, solleva un tavolo coi

denti, legato mani e piedi, per arrampicarsi e sfondare il soffitto a spallate; il doppiopetto sarà ridotto a brandelli, del resto “Maciste può perdere la camicia, ma la pelle mai!”

Il restauro di *Maciste* è stato realizzato nel 2006 dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Cineteca del Comune di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un'unica copia nitrato di prima generazione con didascalie olandesi, colorata con imbibizioni e viraggi e conservata presso il Nederlands Filmmuseum di Amsterdam. Gli errori e le lacune della copia sono stati individuati attraverso lo studio dei documenti di produzione conservati dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base di indicazioni desunte dal visto di censura, dai quaderni di produzione e dalle lastre fotografiche. I campionari colore, infine, hanno fornito informazioni fondamentali per il montaggio, l'inserimento delle didascalie e le colorazioni.

CLAUDIA GIANETTO, DAVIDE POZZI

In a lonely street by night, a young woman flees, pursued by mysterious bandits. A cinema affords an un hoped-for refuge – but also the occasion to forget her woes in admiring the exploits of the Numidian slave Maciste in Cabiria. What better ally could the girl wish for, to free her from her persecutors? Soon afterwards, a strange letter arrives at the modern studios of Itala Film, addressed to Maciste...

The first film of the series dedicated to Maciste, after the huge personal success of the character in Cabiria, explores metacinematic suggestions to allow the good giant to abandon Carthaginian garb and adopt a more contemporary double-breasted suit. In the course of the adventure there is no lack of opportunity to show off the gymnastic and circus-worthy gifts of the hero, who single-handedly takes on the entire band of villains; remains suspended in mid-air; infiltrates himself, in disguise, into the most varied situations; and, in one of the film's highlights, bound hand and foot, lifts a table with his teeth, to climb up and smash the ceiling with his shoulders. The double-breasted suit will be reduced to shreds, but after all, “Maciste may lose his shirt, but never his skin!”

The restoration of Maciste was carried out in 2006 by the Museo Nazionale del Cinema of Turin and the Cineteca del Comune di Bologna, at the laboratory L'Immagine Ritrovata, and is based on a unique first-generation tinted and toned nitrate print, with Dutch intertitles, conserved by the Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. The errors and lacunae in the print have been identified by study of production documents conserved by the Museo Nazionale del Cinema of Turin. The Italian intertitles have been reconstructed thanks to the censorship report, from production records, and from photographic plates. Colour samples, finally, have provided fundamental clues to the cutting, the placing of titles, and the colouring.

CLAUDIA GIANETTO, DAVIDE POZZI

MACISTE INNAMORATO (Itala Film, IT 1919)

Regia/dir: Luigi Romano Borgnetto; f./ph: Alvaro De Simone; cast: Bartolomeo Pagano (Maciste), Linda Moglia (Ada Thompson), Orlando Ricci (Sig./Mr. Thompson); dist: UCI; lg. or./orig. l: 2005 m.; 35mm, 2000

m., 98' (18 fps), imbibito e virato/*tinted & toned*, Cineteca del Comune di Bologna, Museo Nazionale del Cinema, Torino.
Didascalie in italiano / *Italian intertitles*.

Tra i ruoli che *Maciste* si ritaglia nel corso delle sue avventure vi è quello di salvatore di fanciulle indifese, destinate però a essere subito riconsegnate ai legittimi fidanzati. Il gigante, da parte sua, sembra ben felice di dedicarsi alla palestra e al cibo piuttosto che alle attrattive del gentil sesso. Prima o poi, però, per tutti arriva l'amore e *Maciste* non fa eccezione: lei è Ada, figlia del signor Thompson, industriale illuminato che mette a disposizione il giardino della sua villa come set per un film dell'Itala. Un rivale geloso, Bethel, vuole costringere Thompson ad acquisire la propria azienda sull'orlo della rovina e non esita di fronte a nulla per raggiungere il suo obiettivo; prima, attraverso tre impiegati traditori, sobilla gli operai del rivale allo sciopero, poi fa rapire Ada per ricattarne il padre. Naturalmente non ha fatto i conti con *Maciste* che questa volta, oltre alla volontà sempre viva di difendere i più deboli, può addurre motivi più personali per lanciarsi nell'avventura. La rappresentazione della massa degli operai, non priva di paternalismo, è di grande impatto visivo. A conferma di come il cinema popolare a volte sappia cogliere gli umori e le tendenze della propria epoca, le rivendicazioni di classe si sgretolano di fronte ai miti della società dello spettacolo: la folla, bellicosa fino a poco prima, cambia completamente registro appena riconosce in *Maciste* un divo del cinema.

Il restauro di *Maciste innamorato* è stato realizzato dalla Cineteca del Comune di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nel 2006 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato con didascalie inglesi colorata con imbibizioni e viraggi conservata dal BFI National Film and Television Archive di Londra e da un negativo nitrato stampato da una copia lavoro d'epoca destinata al mercato francese, conservato presso la Cinémathèque Française di Parigi. Le didascalie italiane sono state ricostruite sulla base dei documenti d'epoca conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino. – STELLA DAGNA, ALESSANDRO MAROTTO

Among Maciste's obligatory roles in the course of his adventures is that of saviour of defenceless girls, who are, however, destined to be instantly restored to their legitimate fiancés. The giant, for his part, seems quite happy to devote himself to the gymnasium and his food rather than to the attractions of the gentle sex. Sooner or later, though, love comes to everyone, and Maciste is no exception: she is Ada, the daughter of Mr. Thompson, an enlightened industrialist who allows the Itala company to use the garden of his villa as a film set. A jealous rival, Bethel, wants to compel Thompson to acquire his own firm, on the brink of ruin, and is ready to do anything to achieve his objective. First, through the agency of three disloyal employees, he incites his rival's workers to strike; then he has Ada abducted in order to blackmail her father. Naturally he has not counted on Maciste, who this time, beyond his usual concern to defend the weak, can add more personal motives to throw himself into the adventure. The representation of the mass of the workers, not without paternalism, has great visual impact. Confirming

the way in which popular cinema can capture the moods and tendencies of its own times, the class conflict crumbles in the face of the social myth of show-business: the crowd, belligerent only a moment before, changes mood completely the moment it recognizes in Maciste a cinema divo.

The restoration of Maciste innamorato (Maciste in Love) was carried out in 2006 by the Cineteca di Bologna and the Museo Nazionale del Cinema of Turin, at the laboratory L'Immagine Ritrovata, from a tinted nitrate print with English intertitles conserved by the BFI NFTVA, London, and from a nitrate negative printed from a work copy of the period, intended for the French market, conserved by the Cinémathèque Française in Paris. The Italian intertitles have been reconstructed from the evidence of period documents conserved in the Museo Nazionale del Cinema of Turin.

STELLA DAGNA, ALESSANDRO MAROTTO

SOLE / LA REGINA DI MARECHIARO (Polifilm, IT 1919)

Regia/dir: Giulio Antamoro; *scen:* Pasquale Parisi; *f./ph:* Domenico Bazzichelli; *cast:* Leda Gys (Sole), Giovanni Grasso (Totò), Ignazio Lupi (barone/Baron Silvestro Bandi), Goffredo D'Andrea (marchese di/Marquis de Vamberry), Piero Concialdi; *prod:* 1918 (Napoli); *première:* 21.3.1919 (Roma); 35mm, 3280 ft., 55' (16 fps), George Eastman House, Roberto Pallme Collection.

Copia preservata e stampata nel 2004 / Preserved and printed 2004. Didascalie in italiano / Italian intertitles.

“Sole” è il nome dell’irresistibile napoletana che fa perdere la testa (e la ragione) a un povero spasimante legandolo alla porta del suo tugurio per una notte intera. Un giovane marchese ha più fortuna, ma commette l’errore di tentare di educarla alla vita borghese. Ossessionato dal fascino di lei, un libertino incallito prova a sedurla proprio là dove il primo amante aveva fallito: la punizione che lo attende è ai limiti del sadismo. Leda Gys, stella del cinema muto italiano post-bellico, imita Mae Marsh saltellando davanti alla macchina da presa nel ruolo di un’innocente selvaggia. – PAOLO CHERCHI USAI

“Sole” is the name of a freewheeling Neapolitan girl who drives her suitor insane (literally!) after tying him to a door all night long outside her cabin. A young marquis has better luck, but tries to give the wild nymph an education and a bourgeois respectability, to no avail. Obsessed with her, a local libertine makes another attempt to seduce her by the same door where the first lover failed; this time, the punishment awaiting him is definitely on the sadistic side. Leda Gys, a post-WWI starlet of Italian cinema, imitates Mae Marsh’s jumping up and down in her instinctive performance of a savage ingénue. – PAOLO CHERCHI USAI

Incunabula

LA COLLEZIONE WILLIAMS / THE WILLIAMS FIND

Il seguente programma è ricavato ampiamente dalla George Williams Family Collection, donata al National Fairground Archive (NFA) di Sheffield (Inghilterra) nell'ottobre del 2005. Sette di questi film sono britannici, girati per lo più da Birt Acres; sei erano stati realizzati negli Stati Uniti per la Edison Manufacturing Company. A questi aggiungiamo tre pellicole Edison da poco riscoperte che all'epoca della retrospettiva delle Giornate 1997 sui film della Edison girati tra il 1890 ed il 1900 erano considerate "perdute". (Queste due categorie ovviamente tendono a sovrapporsi, da cui la nostra collaborazione per questo programma.)

The following programme is largely taken from the George Williams Family Collection, donated to the National Fairground Archive (NFA) based in Sheffield, England, in October 2005. Seven of these films are British, principally made by Birt Acres; six were made in the United States for the Edison Manufacturing Company. To these we are adding three recently rediscovered Edison films that were considered "lost" at the time of the Giornate's 1997 retrospective of Edison motion pictures made between 1890 and 1900. (These two categories obviously overlap, thus our collaboration on this programme.)

VANESSA TOULMIN & CHARLES MUSSER

Cos'è la George Williams Collection?

La George Williams Collection appartiene ad un gruppo più ampio di diapositive da lanterna magica del XIX secolo, lettere, cataloghi di film e lastre fotografiche in possesso dei discendenti di George Williams, uno showman che batteva le fiere britanniche a metà degli anni '90 dell'800. Dobbiamo ammettere che George non aveva questo gran successo; la corrispondenza dell'ottobre 1896 rivela che il suo spettacolo consisteva di un'esibizione con la lanterna magica, un fonografo Edison ed un piccolo spettacolo cinematografico, il tutto in un baraccone alla fiera di Hull, nel nord dell'Inghilterra. Le sue lettere ai familiari raccontano di disgrazie e disavventure e dettagliano la distruzione del suo spettacolo per colpa del maltempo: dopo aver descritto il fonografo che cade dal suo tavolo e si sfascia a terra, George chiude dicendo "l'uomo magro mi ha detto che posso usare la sua tenda per mostrare i film!"

Gran parte di questi titoli erano considerati perduti fino a quando il NFA è stato contattato dalla famiglia, con la notizia che il nipote di George aveva in soffitta una piccola cassa di film. Nel luglio 2005 ci è stata consegnata una borsa di plastica con 12 rulli originali contenenti fragili nitrati. Erano in possesso della famiglia da oltre un secolo. L'esame del materiale, a cura del dr. Leo Entiknap del Northern Film and Television Archive di Teeside, e l'identificazione provvisoria a cura del dr. Luke McKernan del British Universities Film and Video Council (BUFVC) hanno confermato che erano tutti film dei primordi, con interlinee come quelle di Robert Paul e Birt

Acres, pionieri del kinoscopio nel Regno Unito, ed anche film per il Kinetoscope di Edison. Grazie alla collaborazione ed al supporto di molti archivisti, appassionati di cinema e sponsor privati, i film sono stati inviati alla PresTech Film Laboratories Limited di Londra per un completo ed immediato lavoro di preservazione.

Questa notevole raccolta è stata donata al National Fairground Archive dai membri della famiglia Williams e nuove copie di preservazione sono state realizzate grazie al supporto della PresTech Film Laboratories Limited e dell'Università di Sheffield. La maggioranza dei film sono stati ora identificati e datati, grazie alle conoscenze ed alla competenza di Leo Entiknap, Richard Brown, Nick Hiley, Stephen Bottomore, Stephen Herbert, Alan Acres, John Barnes, Charles Musser e specialmente Luke McKernan. Senza il loro aiuto e la loro dedizione, e l'abilità del dr. João S. de Oliveira della PresTech Film Laboratories Limited, questa raccolta non sarebbe sopravvissuta. – VANESSA TOULMIN

Background to the George Williams Collection

The George Williams Collection is part of a larger group of 19th-century magic lantern slides, letters, film catalogues, and photographic plates that were in the possession of the descendants of George Williams, a showman who toured the British fairgrounds in the mid-1890s. It must be admitted that George was not the most successful of showmen; correspondence dating from October 1896 reveals that his show consisted of a magic lantern performance, an Edison phonograph, and a small film show, all of which took place in a freak-show tent at Hull Fair in the North of England. His letters to his family reveal a tale of woe and catastrophe, and detail the destruction of his show due to bad weather: after describing the phonograph falling off its plank and smashing to the floor, George ends with the line "the thin man said I can use his tent to show the films!"

Most of these titles were believed to be lost until the NFA was contacted by the family with the news that George's grandson had a small cache of films in his attic. In July 2005, the family handed over a plastic carrier bag with 12 original film cans containing fragile nitrate elements, which had been in their possession for over a century. Examination of the material by Dr. Leo Entiknap of the Northern Film and Television Archive in Teeside and provisional identification by Dr. Luke McKernan of the British Universities Film and Video Council (BUFVC) confirmed that they were all early films, with framelines consistent with those of Robert Paul and Birt Acres, pioneers of the Kinetoscope in the United Kingdom, and also Edison Kinetoscope films. Through the co-operation and support of many archivists, film enthusiasts, and private sponsorship, the films were sent to PresTech Film Laboratories Limited in London for full and immediate preservation.

This remarkable collection has now been donated to the National Fairground Archive by members of the Williams family, and new preservation copies have been made through the support of PresTech

Film Laboratories Limited and the University of Sheffield. The majority of the films have now been identified and dated, thanks to the knowledge and expertise of Leo Entiknap, Richard Brown, Nick Hiley, Stephen Bottomore, Stephen Herbert, Alan Acres, John Barnes, Charles Musser, and especially Luke McKernan. Without their help and dedication, and the skills of Dr. João S. de Oliveira of PresTech Film Laboratories Limited, this collection would not have survived. – VANESSA TOULMIN

Gran Bretagna / Great Britain

Birt Acres (1854-1918)

Nato negli Stati Uniti, questo pioniere del cinema inglese si stabilì in Gran Bretagna nel 1880 per perseguire i suoi interessi nel campo della chimica fotografica e dell'ottica. Iniziò a fare esperimenti con la fotografia sequenziale nel 1892, dapprima con lastre di vetro e poi con rulli di pellicola di celluloidi. La sua breve ma sfortunata collaborazione con Robert W. Paul ebbe inizio nel 1895. Tra il marzo ed il giugno di quell'anno Acres fornì le pellicole per il kinesiografo di Paul, ma la partnership si concluse con astio nel luglio dello stesso anno, quando Acres si stava già imbarcando in un rapporto d'affari col produttore di cioccolata tedesco Stollwerck, per produrre materiale tedesco da presentare al kinesiografo nelle loro sale. Entro il 1896 Acres aveva iniziato a fare film per la proiezione cinematografica. Nel gennaio 1896 presentò le prime proiezioni di film in Inghilterra, alla Lyonsdown Photographic Association di Barnet ed alla Royal Photographic Society di Londra. Acres scambiò una lunga e controversa corrispondenza con Robert W. Paul in merito ai loro rispettivi contributi alla storia del cinema britannico dal 1896 in poi, un dibattito che continua anche ai giorni nostri. (Informazioni tratte da Stephen Herbert, "Birt Acres", voce del *Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, edizione web, 2006)

*Born in the United States, this pioneer British filmmaker came to Britain in 1880 to pursue his interest in photographic chemistry and optics. He began experimenting with sequential photography in 1892, first with glass plates and then with celluloid roll-film. His brief but infamous association with Robert W. Paul started in 1895. Between March and June 1895 Acres supplied films for Paul's Kinetoscope machine, but the partnership ended acrimoniously in July 1895, with Acres already embarking on a business relationship with German chocolate manufacturer Stollwerck to produce German material for showing in their Kinetoscope parlours. By 1896 Acres had begun to make films for cinematograph projection. In January 1896 he presented the first film screenings in England, to the Lyonsdown Photographic Association in Barnet and the Royal Photographic Society in London. Acres was involved in a long and controversial correspondence with Robert W. Paul over their respective contributions to British film history from 1896 onwards, a debate which continues to the present day. (Information from Stephen Herbert, "Birt Acres", entry in *Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, web edition, 2006)*

I film / The Films

I primi tre film furono girati tra l'aprile ed il giugno del 1895, filmati in uno studio approntato per l'occasione durante il periodo della breve collaborazione tra Birt Acres e Robert Paul (da marzo a luglio 1895). Due di tali titoli sono noti, ma sono stati a lungo ritenuti perduti; *Arrest of a Pickpocket* e *Boxing Kangaroo* erano stati citati nel numero del giugno 1895 di *English Mechanic*. Il terzo, *Performing Animals*, è forse il film menzionato da John Barnes come *Skipping Dogs* (1895). Tutti e tre sembrano essere stati filmati sullo stesso palco e prodotti per la visione al kinesiografo. / *The first three films were shot between April and June 1895. They were filmed in a purpose-built studio during the period of Birt Acres' and Robert Paul's short-term association (March to July 1895). Two of these titles are known, but have long been believed lost, with Arrest of a Pickpocket and Boxing Kangaroo cited in the June 1895 issue of English Mechanic. The third title, Performing Animals, is possibly the film listed by John Barnes as Skipping Dogs (1895). All three appear to have been filmed on the same stage, and were produced for Kinetoscope viewing.* – VANESSA TOULMIN

[THE] ARREST OF A PICKPOCKET (Paul/Acres, GB, April 1895)
35mm, 29 ft., 29"-33" (14-16 fps), National Fairground Archive, Sheffield.

Senza didascalie / No intertitles.

Descritto da John Barnes nel volume I di *The Beginnings of the Cinema in England, 1894-1901*, come "il primo film a soggetto realizzato in Inghilterra. 'L'arresto di un borseggiatore', in cui l'uomo è inseguito da un poliziotto, attraversa correndo il quadro, i due lottano e l'elmetto dell'agente viene rovesciato, poi il borseggiatore, scivolando fuori dalla giacca, riesce a fuggire, per incappare, però, a tutta velocità in un marinaio, con il cui aiuto è finalmente bloccato, ammanettato e assicurato alla giustizia." Secondo film prodotto per la vendita dai partner commerciali Robert Paul e Birt Acres, *Arrest of a Pickpocket* fu filmato poco dopo *Oxford and Cambridge University Boat Race* (30 marzo 1895), ed è oggi, per quanto se ne sa, il più antico film britannico conservatosi. Il crimine era un argomento popolare ed un'attrattiva commerciale per i pionieri degli esordi, a cui sia Paul che Acres sarebbero tornati in seguito. I romanzi da quattro soldi, i drammi a sensazione e gli spettacoli con le cere presentavano tutti storie criminali, che sarebbero state riconfezionate e ricostruite per tutta l'era vittoriana. – VANESSA TOULMIN

Described by John Barnes in volume I of The Beginnings of the Cinema in England, 1894-1901, as "the first dramatic photoplay made in England. The Arrest of a Pickpocket, in which the man is pursued by a constable, runs right across the picture, they struggle together and the policeman's helmet is knocked off, then the pickpocket, by slipping out of his jacket, manages to escape, but runs full tilt into the arms of a sailor, with whose assistance he is finally secured, handcuffed, and marched off to justice."

The second film produced for commercial sale under the partnership of



Arrest of a Pickpocket.
(National Fairground Archive)

Robert Paul and Birt Acres, *Arrest of a Pickpocket* was filmed shortly after Oxford and Cambridge University Boat Race (30 March 1895), and is now the earliest British film known to survive. Crime was a popular subject and commercial proposition for the early film pioneers, and one which both Paul and Acres would return to later in their careers. Penny novels, sensational stage plays, and waxworks shows all presented crime narratives, which continued to be repackaged and reconstructed throughout the Victorian era. – VANESSA TOULMIN

BOXING KANGAROO (Paul/Acres, GB, May/June 1895)
35mm, 35 ft., 35"-40" (14-16 fps), National Fairground Archive, Sheffield.
Senza didascalie / No intertitles.

Filmato su quello che sembra essere un piccolo palco in legno, il film mostra un incontro di boxe tra un giovane ed un canguro, arbitrato probabilmente dall'addestratore dell'animale o da uno showman, che appare alla sinistra dei pugili. I canguri boxeur, un popolare numero da music-hall ed un'attrazione delle fiere dell'epoca, vennero filmati in seguito anche da altri. Non viene mostrata nessuna effettiva conclusione dell'incontro, ma, in linea con la Edison Kinetoscope, Paul e Acres sembrano riprendere numeri di varietà già popolari od affermati come parte del loro repertorio. – VANESSA TOULMIN
Filmed on what appears to be a small wooden stage, this film shows a boxing bout between a youth and a kangaroo refereed by possibly the

animal's trainer or a showman, who appears to the left of the pugilists. Boxing kangaroos were a popular music-hall act and fairground attraction at this time, and were also filmed at a later date by other cinematographers. No actual conclusion to the contest is shown, but in line with the Edison Kinetoscope, Paul and Acres appear to be filming already prominent or recognized variety acts as part of their repertoire.

VANESSA TOULMIN

[PERFORMING ANIMALS] / [SKIPPING DOGS (?)]

(Paul/Acres, GB, May/June 1895)
35mm, 37 ft., 37"-42" (14-16 fps), National Fairground Archive, Sheffield. Senza didascalie / No intertitles.

Questo titolo, in precedenza sconosciuto, consiste di due numeri con animali filmati sullo stesso palco delle pellicole precedenti. La prima sequenza mostra un cane che salta attraverso un cerchio tenuto da un addestratore di animali o showman. La seconda presenta probabilmente uno dei primissimi omaggi cinematografici alla Danza della gonna, con uno scimpanzé o comunque una scimmia che la esegue con l'aiuto del suo addestratore. – VANESSA TOULMIN

This previously unknown title consists of two animal acts filmed on the same stage as the previous titles. The first sequence shows a dog jumping through a hoop held by an animal trainer or showman. The second sequence shows possibly one of the earliest tributes to the Skirt Dance on film, with a chimpanzee or monkey performing the dance with the aid of its trainer. – VANESSA TOULMIN

Tre degli ultimi quattro film britannici nella Williams Family Collection hanno soltanto titoli provvisori, in quanto non sono stati totalmente identificati. Di due rimangono solo frammenti, [Family Group] e *The Launch of the HMS Albion*, at Blackwell, identificato di recente. Gli altri due film sono completi, probabilmente risalenti al 1896, e hanno ricevuto titoli provvisori e date legate al lavoro di Acres. / *Three of the last four British films in the Williams Family Collection have only provisional titles, as they have not yet been fully identified. Only fragments survive of two, [Family Group] and the recently identified The Launch of the HMS Albion, at Blackwell. The other two films are complete, probably date from 1896, and have been assigned provisional titles and dates associated with Acres. – VANESSA TOULMIN*

[FAMILY GROUP] (Birt Acres, GB, July 1895?)
35mm, 5 ft., 5"-6" (14-16 fps), National Fairground Archive, Sheffield.
Senza didascalie / No intertitles.

Di questo film su un gruppo di famiglia si sono conservati solo frammenti. Si ritiene che la pellicola, che mostra alcuni fotogrammi di un gruppo familiare, forse membri della famiglia di Birt Acres o di Melbourne Cooper, risalga al luglio 1895. / *Only fragments of this film of a family group have survived. The film is believed to date from July 1895, and shows a few frames of a family group, possibly members of Birt Acres' or Melbourne Cooper's family. – VANESSA TOULMIN*

[BOXING MATCH] (Birt Acres, GB, 1895/96?)

35mm, 58 ft., 31" (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Possibly Acres' Boxing Match (August 1896) or Boxing Match/Boxing Contest (1895).

Potrebbe trattarsi di *Boxing Match* (gosto 1896) o *Boxing Match/Boxing Contest* (1895), sempre di Acres.

Acres girò due film sulla boxe, nel 1895 e nel 1896. Il primo è un titolo del tardo 1895, descritto in *Amateur Photographer* (24 gennaio 1896) come un "paio di round tra pugili scientifici" e "un vivace incontro di boxe in cui ogni contendente andava al tappeto." Un programma del 1895 descrive anche il film, con "un intervallo durante il quale i lottatori si siedono per un breve riposo e sono vigorosamente sventagliati da due assistenti. La conclusione, nell'ultimo round, è che uno dei due pugili va al tappeto." Il secondo titolo sulla boxe, che presentava il sergente istruttore F. Barratt ed il sergente Pope, fu ripreso al torneo militare di Cardiff nell'agosto 1896. Il film consiste di scene in esterni che mostrano i pugili in azione, con un arbitro, gli assistenti nell'angolo e gli spettatori attorno al ring. Potrebbe trattarsi di uno dei due film sulla boxe di Acres. – VANESSA TOULMIN

Two boxing titles were filmed by Acres in 1895 and 1896. The first is an Acres title dating from late 1895, described in Amateur Photographer (24 January 1896) as a "couple of rounds between scientific boxers" and "a spirited boxing bout, in which each competitor was floored". A Kinetoscope programme from 1895 also describes the film as "having an interval introduced during which the combatants sit down for a brief rest and are vigorously fanned by two attendants. Concluding in the last round with one of the boxers being floored". The second boxing title featured Sergeant Instructor F. Barratt and Sergeant Pope, and was filmed at the Military Tournament in Cardiff in August 1896. This film consists of outdoor scenes showing the boxers in action, with a referee, corner men, and ringside onlookers. It could be either of the two Acres boxing titles. – VANESSA TOULMIN

[LANDING AT LOW TIDE] (Birt Acres, GB, August 1896?) / **[THE LADY AND THE BOAT]** (Haydon & Urry, GB 1899?)

35mm, 69 ft., 1'09" (16 fps), National Fairground Archive, Sheffield.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Identificazione da confermare / *Identification to be confirmed.*

L'azione del film consiste di una coppia in una barca, durante un'animata discussione. Una terza persona (il barcaiolo) entra in acqua per aiutare la donna, che però cade, e ne segue una comica zuffa. / *The film's action consists of two individuals in a boat involved in a heated discussion. A third person (the boatsman) wades into the water to help the woman occupant from the boat. She falls into the water, and a comic tussle ensues. – VANESSA TOULMIN*



Landing at Low Tide? The Lady and the Boat? .
(National Fairground Archive)

THE LAUNCH OF THE HMS ALBION, AT BLACKWELL

(Robert Paul, GB, 21 July 1898)

35mm, 5 ft., 5"-6" (14-16 fps), National Fairground Archive, Sheffield.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Brevi frammenti di un film che è conservato nella sua interezza al National Film and Television Archive di Londra. Le riprese furono effettuate da una piccola barca, ma l'effettivo varo della *Albion* manca da questa sezione della copia. / *Brief fragments of a film which survives in its entirety in the National Film and Television Archive, London. The shots were filmed from a small boat, but the actual launch of the Albion is missing from this section of the print. – VANESSA TOULMIN*

Stati Uniti / United States

Film Edison nella George Williams Family Collection

Tutti e sei i film Edison conservati dagli eredi di George Williams sono stati girati nello studio Black Maria di Orange, New Jersey e risalgono all'era del kinetoscopio. Il primo, *Sandow [No. 2]*, fu girato nel marzo 1894, mentre il più recente, *New Bar Room*, nel gennaio 1895. Furono poi portati in Inghilterra e venduti sul mercato dalla Continental Commerce Company, alias Maguire & Baucus, che all'epoca controllava i diritti per i film al kinetoscopio della Edison ed i film al di fuori degli Stati Uniti e del Canada.

Quattro di questi film sono "nuovi", benché solo uno fosse, in un certo senso, interamente "perduto". Queste pellicole evidenziano la

complessità nello stabilire una filmografia definitiva dei primi film Edison. Il team di produzione, capitanato in questo periodo da W.K.L. Dickson, a volte da un soggetto ricavava un singolo negativo. Quando quest'ultimo era danneggiato o consumato, allora capitava che riconvocassero l'artista (per esempio Annabelle Whitford) o reinscenassero un momento popolare (da cui titoli come *New Blacksmith Scene* e *New Bar Room*). A volte, peraltro, si sa che il team di produzione aveva girato riprese multiple di un artista in particolare. Spesso è difficile decidere quando venissero girate riprese multiple o, se questo veniva fatto, quanti film separati ne fossero stati ricavati. Inoltre, è praticamente impossibile accertare quanti di questi negativi impressionati fossero stati poi sviluppati ed usati per ricavarne copie positive. *Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography* in genere non assegnava numeri separati a possibili varianti di un singolo soggetto, a meno che l'effettiva documentazione lo giustificasse e richiedesse. Poi alcuni titoli – in particolare i film su combattimenti e le scene legate a questi – comportavano diversi round, che la filmografia considera come una singola voce. Possiamo avere un film completo con quel titolo, ma potrebbero mancare ancora quattro o cinque round/film. Tutto ciò dovrebbe essere tenuto presente con riferimento ai film Edison di questo programma. Anche quando esistono già le copie dallo stesso negativo, come nel caso di *Annabelle Butterfly Dance* e *Annie Oakley*, le variazioni di lunghezza, organizzazione e qualità fotografica non sono prive di interesse. I numeri EMP dati per questi film si riferiscono ai numeri di catalogo in *Edison Motion Pictures*, pubblicato dalle Giornate nel 1997; è in quel volume che si possono trovare ulteriori informazioni sui film e gli artisti. – CHARLES MUSSER

Edison Films in the George Williams Family Collection

All six Edison films in the George Williams Family Collection were shot in the Black Maria motion picture studio in Orange, New Jersey, and are from the Kinetoscope era. The earliest, Sandow [No. 2], was shot in March 1894, while the most recent, New Bar Room, was filmed in January 1895. These were brought to England and sold on the open market by the Continental Commerce Company, aka Maguire & Baucus, who then controlled the rights to Edison's Kinetoscopes and films outside the United States and Canada.

*Four of these films are “new”, though only one was in some sense entirely “lost”. These films underscore the complexity of establishing a definitive filmography of early Edison films. Edison's production team, headed by W.K.L. Dickson in this period, sometimes made a single negative of a subject. When that negative was damaged, or wore out, they might then bring back the performer (e.g., Annabelle Whitford) or restage a popular scene (thus titles such as *New Blacksmith Scene* and *New Bar Room*). Sometimes, however, the production crew was known to have shot multiple takes of a particular performer. It is often difficult to determine when they shot multiple takes, or, when this was done, how many separate films were taken. Moreover, it is practically impossible to ascertain how many of these exposed negatives were then developed and used to make*

positive prints. Edison Motion Pictures, 1890-1900: An Annotated Filmography generally did not assign separate numbers to possible variants of a single subject unless actual documentation justified and required it. In addition, some titles – notably fight films and related scenes of combat – involved several rounds, which the Filmography treated as single entries. We may have one complete film of that title, but four or five rounds/films could still be missing.

*All this should be kept in mind vis-à-vis the Edison films in this program. Even when prints from the same negative already exist, as with *Annabelle Butterfly Dance* and *Annie Oakley*, variations in length, organization, and photographic quality are not without interest. The EMP numbers given for these films refer to the catalogue numbers in Edison Motion Pictures, published by the Giornate in 1997. More information about the films and performers can be found in that volume. – CHARLES MUSSER*

SANDOW [No. 2] (Edison, US 1894) [EMP 26.1]

Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Eugen Sandow; shot 6 March 1894; 35mm, 39 ft., 20” (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield. Senza didascalie / No intertitles.

Di *Sandow* (EMP 26) si conservano numerose copie, così è una gioia ed una sorpresa vederne una ricavata da uno degli altri negativi presi il giorno in cui il forzuto Eugen Sandow visitò il laboratorio Edison. L'unica testimonianza sull'esistenza di questo film proviene da un gruppo di immagini che illustrano un articolo su *American Photography* (1895). Alcune delle pose in *Sandow* e *Sandow [No. 2]* sono le stesse, ma alla fine l'azione è piuttosto diversa. A questo film è stato ora assegnato un nuovo titolo, *Sandow [No. 2]*, dato che la sua presenza nella Williams Family Collection indica che il film era stato davvero messo sul mercato, senza dubbio con il titolo un po' generico di *Sandow*. – CHARLES MUSSER

*Numerous prints of Sandow (EMP 26) survive, so it is a delight and a surprise to see a print made from one of the other negatives taken on the day that strongman Eugen Sandow visited the Edison Laboratory. The only evidence that this film existed was from a group of frames that illustrate an article in *American Photography* (1895). Some of the poses in *Sandow* and *Sandow [No. 2]* are the same, but in the end the routines in these films are quite different. This film is now assigned a new title – *Sandow [No. 2]* – since its existence in the Williams Family Collection indicates that the film was indeed marketed, undoubtedly under the somewhat generic title of *Sandow*. – CHARLES MUSSER*

CARMENCITA [No. 2] (Edison, US 1894) [EMP 28.1]

Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Carmencita; shot 10-16 March 1894; 35mm, 33 ft., 17.5” (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield. Senza didascalie / No intertitles.

La danzatrice spagnola Carmencita fu la prima star femminile ad apparire davanti alla macchina da presa Kinetograph di Edison. Fino alla scoperta di questo film, non sapevamo che in occasione di questa esibizione erano stati girati più negativi. L'unica versione in precedenza nota di *Carmencita* (EMP 28) si può vedere nel cofanetto



Annabelle Butterfly Dance,
(National Fairground Archive)

DVD *Edison: The Invention of the Movies*. Questo film di Carmencita da poco scoperto è chiaramente diverso. I suoi numeri sono diversi da quelle di EMP 28, e verso la fine lei si interrompe in presenza della macchina da presa, assumendo una posa catturata anche dal ritratto fattole nel 1890 da John Singer Sargent. In breve, non sapevamo nemmeno che si trattasse di un film “perduto” fino a quando l’abbiamo trovato. – CHARLES MUSSER

Spanish dancer Carmencita was the first female star to appear before Edison’s Kinetograph camera. Until the rediscovery of this film, we did not know that multiple negatives were taken of her performance on this occasion. The one previously known version of Carmencita (EMP 28) can be seen in the DVD set Edison: The Invention of the Movies. This newly discovered film of Carmencita is clearly different. Her routine differs from that in EMP 28, and she stops near the end to acknowledge the camera’s presence, assuming a pose that was also captured in John Singer Sargent’s 1890 painting of the dancer. In short, we did not even know this was a “lost” film until we found it. – CHARLES MUSSER

ANNABELLE BUTTERFLY DANCE (Edison, US 1894) [EMP 48]
Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Annabelle Whitford; shot August 1894; 35mm, 37 ft., 19” (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield.
Senza didascalie / No intertitles.

Annabelle Whitford esegue la sua famosa “Danza della farfalla”. Questa copia proviene dallo stesso negativo di un film conservato al Museum of Modern Art (New York), e forse di un altro, della Library of Congress. *Annabelle Whitford performing her famous “Butterfly Dance”. This print is from the same negative as a film at the Museum of Modern Art (New York), and possibly another at the Library of Congress.*

CHARLES MUSSER

HORNBACKER-MURPHY FIGHT (Edison, US 1894) [EMP 68]
Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Eugene Hornbacker, [Dan?] Murphy; shot August 1894; 35mm, 35 ft., 19” (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield.

Senza didascalie / No intertitles.

Di quest’incontro di boxe in cinque round si sapeva che ne era sopravvissuto solo uno. Questo è un round nuovo, probabilmente l’ultimo. La Lathams’ Kinetoscope Exhibiting Company realizzava i più importanti film su combattimenti (per esempio, *The Corbett-Courtney Fight*) da utilizzare nei suoi kinesiografi più grandi della norma. Questi argomenti avevano tanto successo che Raff & Gammon (che controllavano i diritti per i kinesiografi di dimensioni regolari in Nordamerica) e Maguire & Baucus (nel resto del mondo) collaborarono con la Edison Manufacturing Company per realizzare film su combattimenti da poter usare nelle loro macchine, più piccole. La “R” in basso a destra indica che questo film fu finanziato da Raff & Gammon. È significativo che il film fosse stato probabilmente venduto sul mercato britannico da Maguire & Baucus. (Un tale uso dei negativi, con scambi reciproci, era in effetti comune, benché non esente da occasionali attriti.) – CHARLES MUSSER

*Only one round of this five-round boxing contest was known to survive. This is a new round, probably the final one. The Lathams’ Kinetoscope Exhibiting Company produced the most important fight films (e.g., *The Corbett-Courtney Fight*) for use in their over-sized Kinetoscopes. These subjects were so successful that Raff & Gammon (who controlled North American rights to the regular-sized Kinetoscope) and Maguire & Baucus (who controlled rights to the regular-sized Kinetoscope for the rest of the world) worked with the Edison Manufacturing Company to produce fight films that they could use in their smaller machines. The “R” on the lower right indicates that this film was funded by Raff & Gammon. Significantly, the film was probably sold by Maguire & Baucus to the British market. (Such use of each other’s negatives was in fact common, though not without occasional friction.) – CHARLES MUSSER*

ANNIE OAKLEY (Edison, US 1894) [EMP 86]
Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Annie Oakley; shot 1 November 1894; 35mm, 37 ft., 19” (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield.

Senza didascalie / No intertitles.

Questo film sulla famosa tiratrice Annie Oakley sopravvive già in diverse raccolte d’archivio. In genere i film venivano montati ad anello per essere presentati nel kinesiografo Edison, pratica che continuò

anche con le prime proiezioni. In questo caso, l'ultima sezione del film è subito attaccata alla testa, e questo suo essere "fuori posto" potrebbe essere spiegato con tale pratica. – CHARLES MUSSER
This film of the famous sharpshooter Annie Oakley already survives in several different archival collections. Films were generally looped to be shown in Edison's peephole Kinetoscope, and that practice often continued when early films were shown on projectors. In this case, the last section of the film is presently attached to the head, and looping may account for this being "out of order". – CHARLES MUSSER

NEW BAR ROOM [SCENE] (Edison, US 1895) [EMP 110]
Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; shot 17 January 1895; 35mm, 39 ft., 20" (30 fps), National Fairground Archive, Sheffield.
Senza didascalie / No intertitles.

Dickson e Heise rifecero diverse popolari scene giornaliere nel gennaio 1895: alcune presentano un cartello "R" (per Raff & Gammon, come *New Barber's Shop*, EMP 111), ma questo ha un "MB" (che sta per Maguire & Baucus). Alcuni elementi di scena ed almeno uno degli attori (la donna che interpreta la cameriera del bar) erano apparsi già nel primo *A Bar Room Scene* (EMP 37, prodotto entro il maggio del 1894). Questa scena contiene più persone e più elementi, ma per il resto segue la stessa azione di base del tentativo originale. Fino alla scoperta di questa copia, di *New Bar Room* si era conservata solo una descrizione. – CHARLES MUSSER

Dickson and Heise remade several popular quotidian scenes in January 1895: some sport a Raff & Gammon "R" placard (New Barber's Shop, EMP 111), but this one boasts an "MB" (for Maguire & Baucus). Some of the props and at least one of the actors (the woman playing the barmaid) appeared in the earlier A Bar Room Scene (EMP 37, produced by May 1894). This scene has more people and more props, but otherwise follows the same basic action of the original effort. Until the discovery of this print, only a description of New Bar Room had survived. – CHARLES MUSSER

ALTRE RECENTI SCOPERTE EDISON ADDITIONAL RECENT EDISON DISCOVERIES

Dalla retrospettiva sulla Edison presentata alle Giornate del 1997 almeno tre altre pellicole Edison degli esordi sono state localizzate e preservate: / *Since the 1997 Edison retrospective at the Giornate, at least three other early Edison films have been located and preserved:*

RUTH DENNIS (Edison, US 1894) [EMP 43]
Prod.: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Ruth Dennis [Ruth St. Denis]; shot mid-July 1894; 35mm, 42 ft., 22.5" (30 fps), BFI National Film and Television Archive, London.
Senza didascalie / No intertitles.

Si tratta del primo film sulla donna che sarebbe divenuta famosa come la danzatrice moderna Ruth St. Denis. Nel 1894 era un'artista di vaudeville nota come la "Campionessa di calci in alto". Benché

l'iniziale identificazione di Luke McKernan sia credibile, la Dennis non dimostra con la sua esibizione di essere una grande campionessa. – CHARLES MUSSER

This is the earliest film of the woman who would become known as the modern dancer Ruth St. Denis. In 1894 she was a vaudeville performer known as "the Champion High Kicker of the World". Although Luke McKernan's initial identification of this is credible, Dennis' high-kicking performance does seem lacking in championship quality. – CHARLES MUSSER

BATTLE OF SAN JUAN / BATTLE OF SAN JUAN HILL (Edison, US 1899) [EMP 652]

Prod.: James H. White; shot c. January 1899; 35mm, 100 ft., c. 1'30" (20 fps), Yale Film Study Center, New Haven, CT.
Senza didascalie / No intertitles.

Il film apparteneva ad una serie di ricostruzioni di scene di guerra realizzate ai primi del 1899 ed annunciate per la prima volta sul *New York Clipper* dell'11 febbraio 1899 (con il titolo di *Battle of San Juan*). Thomas A. Edison non aveva depositato questi titoli per il copyright, così non appartengono alla Paper Print Collection della Library of Congress e sono a lungo stati considerati "perduti". (Altri titoli simili includono *Sailors Landing Under Fire* [EMP 651], *Defending the Colors* [EMP 653] e *Surrender of General Toral* [EMP 655].) Dopo l'uscita, il rivale Sigmund Lubin filmò velocemente una ricostruzione simile e la mise sul mercato con lo stesso titolo.

Questo film è comparso in una piccola raccolta di pellicole presentate da un ambulante nel Wisconsin. Il donatore ha ricevuto una copia di sicurezza a 35mm per il suo contributo ad un archivio americano, copia che ha poi ceduto allo Yale Film Study Center: ecco come è arrivato alla nostra attenzione. – CHARLES MUSSER

This was one of a series of Edison war re-enactment films made early in 1899 and first advertised in the New York Clipper of 11 February 1899 (as Battle of San Juan). Thomas A. Edison did not copyright these subjects, and so they are not part of the Paper Print Collection at the Library of Congress, and have long been considered "lost". (Other such titles include Sailors Landing Under Fire [EMP 651], Defending the Colors [EMP 653], and Surrender of General Toral [EMP 655].) After its release, rival Sigmund Lubin quickly filmed a similar re-enactment and marketed it with the same title.

This film turned up in a small collection of films exhibited by a travelling showman in Wisconsin. The donor received a 35mm safety print for his contribution to an American archive, and then turned around and sold it to the Yale Film Study Center, which is how it came to our attention.

CHARLES MUSSER

[HOW THE PROFESSOR FOOLED THE BURGLARS] (Vitagraph?, US 1899?/1900?) [EMP 883]

Prod., f./ph: J. Stuart Blackton, Albert E. Smith; 35mm, 115 ft., 2' (12 fps), Newsfilm Library, University of South Carolina, Columbia, SC.
Senza didascalie / No intertitles.

Greg Wilsbacher, Direttore della Newsfilm Library e curatore delle

Fox Movietone News all'Università della South Carolina, ha preservato questo film della raccolta della biblioteca e lo ha identificato provvisoriamente come *How the Professor Fooled the Burglars*. Benché in questa identificazione vi sia molta logica, per essere accurata vorrebbe dire che la persona che ha scritto la descrizione da catalogo non ha fatto molta attenzione al film in concreto. Nessuno sembra essere uno scassinatore, ed anche se l'uomo lo fosse, è uno solo, non più d'uno (*How the Professor Fooled the Burglar?*). Forse si tratta di un altro film realizzato nello stesso periodo, che la Vitagraph non aveva passato alla Edison vendendolo invece per conto proprio? Va notato che lo stesso sfondo è usato in due produzioni Vitagraph elencate e descritte in *Edison Motion Pictures, 1890-1900: The Mysterious Café (1900) [EMP 887]* e *Mesmerist and Country Couple (1899) [EMP 697]*.

Edison Motion Pictures è un catalogo di film Edison. I film di Blackton e Smith non acquistati né distribuiti da Edison non sono inclusi nella filmografia. Ve n'erano molti, e questo film potrebbe essere uno di essi. In effetti, il modo in cui gli uomini nascondono i loro volti in *Mesmerist and Country Couple*, così come la carta da parati dal disegno particolare sullo sfondo, contrassegnano una forte affinità. Si può affermare con una certa sicurezza che si tratta di un film Vitagraph del 1899 o 1900, probabilmente di *How the Professor Fooled the Burglars*. – CHARLES MUSSEY

Greg Wilsbacher, *Director of the Newsfilm Library and Curator of Fox Movietone News at the University of South Carolina*, preserved this film in the library's collection and tentatively identified it as *How the Professor Fooled the Burglars*. Although this identification has considerable logic, to be accurate it would mean that the person who wrote the catalogue description paid little attention to the actual film. No one seems to be a burglar – and even if the man were a burglar, he is only one, not plural (*How the Professor Fooled the Burglar?*). Perhaps it was another film made about the same time, which Vitagraph did not turn over to Edison but sold on its own? One should note that the same backdrop is used in two Vitagraph-produced films that are listed and illustrated in *Edison Motion Pictures, 1890-1900: The Mysterious Café (1900) [EMP 887]*, and *Mesmerist and Country Couple (1899) [EMP 697]*.

Edison Motion Pictures is a catalogue of Edison films. Blackton and Smith films that Edison did not acquire and distribute were not included in the Filmography. There were many of these, and this film may be one of them. In fact, the way the men conceal their faces in Mesmerist and Country Couple, as well as the distinctive patterned wallpaper backdrop, mark a strong affinity. One can confidently say that this is a Vitagraph film from 1899 or 1900, and possibly How the Professor Fooled the Burglars. – CHARLES MUSSEY

Aggiunte BFI dell'ultimo minuto / Stop the Presses – Last-Minute Additions from the BFI:

NB Questi due film sono montati in un unico rullo. Il primo è EMP 902, sugito da EMP 901. / These two films are mounted on the same reel. EMP 902 is first, followed by EMP 901.

CIRCULAR PANORAMIC VIEW OF NIAGARA FALLS

(Edison, US 1900) [EMP 901]

Prod: James H. White; shot [August-early September 1900]; 35mm, 26 ft., 23" (18 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

CIRCULAR PANORAMA OF THE AMERICAN FALLS

(Edison, US 1900) [EMP 902]

Prod: James H. White; shot [August-early September 1900]; 35mm, 26ft., 23" (18 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

IL FRAMMENTO MARCELINE / THE MARCELINE FRAGMENT

MARCELINE, THE WORLD-RENOWNED CLOWN OF THE N.Y. HIPPODROME (Winthrop Moving Picture Company, US 1907)

Regia/dir: ?; cast: Marceline; 35mm, 78 ft., 1'18" (16 fps), Library of Congress.

Senza didascalie / No intertitles.

Può sembrare strano considerare un evento speciale la proiezione di un frammento di 6 secondi di un'immagine nebulosa, trasferita mezzo secolo fa – con il procedimento *Renovare* – da un rullo di carta della Library of Congress su pellicola 16mm e di cui ora è stata fatta una versione 35mm. Eppure, in 99 anni, questa è la prima opportunità che abbiamo di vedere l'immagine vivente di un uomo che, in una certa misura, ha forse influenzato le vite di tutti noi: perché Marceline sembra essere stato l'ispiratore ed il primo mentore di Charles Chaplin nell'arte della comicità.

Chaplin si era esibito nel music hall prima ancora di compiere dieci anni, ma solo per ballare con la compagnia degli "Eight Lancashire Lads" (Gli otto monelli del Lancashire) diretta da William Jackson. Il giorno di Natale del 1900, però, i Lads furono scritturati per fare i cani e i gatti nella scena della cucina di *Cenerentola*, uno spettacolo allestito nel grandioso nuovo Hippodrome di Londra. Nei panni di un comico gatto, Chaplin ebbe la prima inebriante esperienza di come si fa ridere il pubblico; non solo, gli fu anche assegnata una partecina con Marceline, l'attrazione principale dell'Hippodrome. Sessant'anni più tardi, scrivendo le sue memorie, come ogni consumato professionista Chaplin sprecò poche parole a riconoscere i meriti degli altri artisti. Per Marceline, però, fece un'eccezione, dedicando un lungo passaggio alla descrizione della comicità muta del clown e delle sue gag dal netto sapore "chapliniano". La lunghezza ed il tono di queste pagine lasciano pochi dubbi sul fatto che l'undicenne Chaplin fosse rimasto profondamente toccato da questo suo primo incontro con la commedia e con un comico evidentemente eccezionale.

Eppure, oggi il nome stesso di Marceline è stato dimenticato. Il piccolo Chaplin credeva che fosse francese, invece era spagnolo: Marcelino

Orbes, nato a Saragozza nel 1873. Preso come apprendista da un sarto, fuggì per unirsi ad un circo, e nel corso delle sue tournée approdò in Inghilterra nei tardi anni Novanta dell'Ottocento. Ingaggiato come clown, si esibì nei panni del faceto "Marceline the Droll" in occasione dell'apertura a Londra, nel gennaio del 1900, dell'Hippodrome, dove riscosse un immediato successo. "Londra impazziva per lui," ricorderà Chaplin. Marceline rimase all'Hippodrome finché non passò al nuovo Hippodrome di New York, inaugurato nell'aprile del 1905. Qui lavorò per dodici stagioni, rinnovando il successo registrato a Londra. Ma quando l'Hippodrome si trovò in difficoltà, il genio comico di Marceline, lontano dalla grande arena, venne meno (come quello di Calvero in *Luci della ribalta*). Chaplin lo incontrò alcuni anni dopo, depresso ed amareggiato: non era che uno dei tanti pagliacci del circo a tre piste dei Ringling Brothers. Il 5 novembre 1927, Marceline si suicidò in un misero alberghetto per artisti.

Purtroppo, il piccolo ritratto animato conservato alla Library of Congress non può darci un'idea delle doti comiche che, agli albori del XX secolo, entusiasmarono Londra e New York ed ispirarono il giovane Chaplin; ora però possiamo almeno dire, parafrasando Heinrich Schliemann, di aver guardato in volto Marceline.

Le Giornate esprimono la loro più viva gratitudine a Madeline Matz, che ha contribuito a rintracciare "il frammento Marceline" e che ha svolto in proposito ulteriori ricerche, fornendo le informazioni qui di seguito riportate:

"Nel 1907 il film, sotto forma di 'paper print', un piccolo rullo di carta fotografica, venne depositato alla Library of Congress, dove rimase per decenni. A metà anni Cinquanta iniziarono le operazioni di duplicazione dei "paper prints" e Marceline... venne trasferito su celluloido. Per la proiezione a Sacile, la Library ha gonfiato a 35mm una copia 16mm. Poiché il materiale originale è così breve, il soggetto è stato stampato cinque volte, 145 fotogrammi alla volta. La lunghezza complessiva, incluso il nero fra una ripetizione e l'altra del soggetto, è di 78 piedi (1'18" a 16 fps).

Si conoscono – grazie ai depositi fatti alla Library of Congress nel 1907 – solo 5 altre produzioni della Winthrop Moving Picture Company e purtroppo, come per Marceline, anche in tutti questi casi le immagini sono state depositate con grande parsimonia. Tre di queste produzioni (per due sole sopravvivono i frammenti di carta) riguardano la celebre coppia del vaudeville Montgomery and Stone, un'altra ci mostra Christy Mathewson, famoso lanciatore di baseball, e l'ultima la tomba di Grant." – DAVID ROBINSON

It may seem odd to regard as a special event the screening of a 6-second fragment of a hazy image, transferred half a century ago by the Renovare process from a Library of Congress Paper Print to 16mm, and now re-copied to 35mm. Yet this is the first chance for 99 years to see the living image of a man who, in a small way, may have influenced all our lives – for Marceline seems to have been Charles Chaplin's inspiration and first mentor in the art of comedy.

Chaplin had been working on the music hall stage since before his tenth

birthday, but he was only called upon to dance, as one of William Jackson's "Eight Lancashire Lads". At Christmas 1900, however, the Lads were engaged to play cats and dogs in the kitchen scene of Cinderella at the spectacular new London Hippodrome. As a comical cat, Chaplin had the first heady experience of stirring an audience to laughter; and moreover he was called upon to play a momentary scene with Marceline, the comedy star of the Hippodrome. Sixty years later, Chaplin wrote his memoirs, and like any seasoned professional wasted few words in acknowledging other artists. With Marceline, however, he made an exception, devoting a long passage to describing the clown's speechless comedy and individual gags which have a distinctly "Chaplinesque" character. The length and tone of these pages leave little doubt that the 11-year-old Chaplin was profoundly affected by this first encounter with comedy and an evidently exceptional comedian.

Yet today even the name of Marceline is forgotten. The infant Chaplin believed that he was French, but in fact he was Spanish, born Marcelino Orbes in Saragozza in 1873. He was apprenticed to a tailor but ran away to join the circus, and in the course of his tours landed in Britain in the late 1890s. He was engaged as a clown, billed as "Marceline the Droll" for the opening of the London Hippodrome in January 1900, and was an overnight success. "London went wild over him," Chaplin recalled. He stayed at the Hippodrome until he was lured away to the new New York Hippodrome, which opened in April 1905. He remained there for 12 seasons, enjoying the same success as in London; but the Hippodrome hit difficult times, and Marceline's own comic genius (like Calvero's in Limelight) failed him, away from the great arena. Some years later Chaplin saw him, broken and embittered, working in the ordinary clown troupe of the Ringling Brothers' three-ring circus. On 5 November 1927 Marceline shot himself in a shabby theatrical hotel.

Sadly, this little animated portrait can give us no idea of the comic gifts that thrilled early-20th century London and New York, and inspired the boy Chaplin; but we can at least now say, paraphrasing Heinrich Schliemann, that we have looked upon the face of Marceline.

The Giornate is especially grateful for her help in sourcing and researching this fragment to Madeline Matz, who provides this additional information: "In 1907, the film, in the form of a tiny photographic paper roll – a 'paper print' – was deposited at the Library of Congress, where it remained for decades. In the mid-1950s, the paper print duplication project was begun, and Marceline... was transferred to celluloid. In preparation for the Giornate screening, the Library made a 35mm blow-up of a 16mm print. Because the original material is so brief, 5 repetitions were printed, each of 145 frames – 87 (5.5") of title and 58 (4") of Marceline's image. The total length, including black spacer between the repetitions, is 78 feet (1'18" at 16 fps).

"Only five other productions by the Winthrop Moving Picture Company are known from paper print deposits made in 1907 at the Library of Congress – though unfortunately the company parsimoniously deposited only brief samples from each, as in the case of Marceline. Of the others, three (only two with surviving paper fragments) are of the prominent vaudeville duo Montgomery and Stone, and the others of the star baseball pitcher Christy Mathewson and of Grant's Tomb." – DAVID ROBINSON

RTROVAMENTI FRANCESI /DISCOVERIES FROM FRANCE

LA BELLE ET LA BÊTE (Pathé, FR 1908)

Regia/dir: Albert Capellani?; 35mm, 80 m., 4' (18 fps), pochoir/stencil colour, Lobster Films, Paris.

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Attribuita ad Albert Capellani, questa versione della favola della Bella e la Bestia (la seconda prodotta dalla Pathé – la prima era del 1897) è tanto splendida quanto frustrante. La copia, scoperta “troppo tardi”, nel giugno 2006, in fondo ad una cassa di film degli anni '40, era in un tale stato di decomposizione da potersi dire quasi distrutta. Un controllo dell'ultimo minuto, però, ha permesso l'identificazione di questo frammento (in effetti, la prima parte) di un film che si credeva perduto, ma che si rivela essere un'ingenua, meravigliosa interpretazione, ben lontana da Cocteau... o dalla Disney! – SERGE BROMBERG

Attributed to Albert Capellani, this version of the celebrated fairy story of Beauty and the Beast (the second produced by Pathé – the first being in 1897) is as marvellous as it frustrating. The copy, discovered “too late”, in June 2006, at the bottom of a box of 1940s films, was in such a state of decomposition that it was almost destroyed. But a last-minute check permitted the identification of this fragment (in fact, the first part) of a film which was believed to be definitively lost, but which proves to be a naïve, marvellous interpretation, very far from Cocteau... or Disney!

SERGE BROMBERG

FIGARO ET L'AUVERGNAT (Star Films, FR 1897)

Regia/dir: Georges Méliès; 35mm, 20 m., 1' (16 fps), Lobster Films, Paris.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il numero 121 del catalogo Star Film di Méliès, questo film assai primitivo e divertente coglie il pezzo, già noto in altri film, del “barbiere *fin-de-siècle*”. La copia, scoperta nella regione di Parigi più di 10 anni fa, era così appiccicata insieme verso il centro che due tentativi di separazione chimica delle parti sono falliti. Solo nel 2006 la Lobster and PresTech Film Laboratories Limited di Londra ha deciso per un ultimo tentativo di staccare questi 3 metri di immagini e, con un restauro digitale molto determinato (un vero salvataggio dell'ultimo minuto), dopo 110 anni il film può essere visto ancora una volta con la testa sulle spalle. – SERGE BROMBERG

Number 121 in Méliès' Star Film catalogue, this very primitive and very funny film takes up the routine, known in other films, of the “fin-de-siècle barber”. The copy, discovered in the Paris region more than 10 years ago, was so stuck together at the centre that two attempts at chemical separation failed. Not until 2006 did Lobster and PresTech Film Laboratories Limited, London, decide on a final attempt to unstick these 3 metres of images, and following a very determined digital restoration (a true last-minute rescue), after 110 years the film can once again be seen with its head on its shoulders. – SERGE BROMBERG

Nuova luce sulle stelle / Stars - New Lights

Le recenti riscoperte, i restauri e le ricostruzioni ci permettono di vedere nuovi aspetti di quattro grandi star dei giorni del muto. Due delle giovani donne più sventurate della storia di Hollywood, Mary Miles Minter e Olive Thomas, sono colte all'apice del fascino, del glamour, della vitalità e dell'ottimismo, all'età, rispettivamente, di 14 e 19 anni. Un insolito Rodolfo Valentino, nei panni di un furfante e seduttore tinto di scuro e baffuto, appare in *Stolen Moments*, il film da lui girato subito prima di raggiungere una celebrità istantanea con *The Four Horsemen of the Apocalypse*. Il divo maturo si può vedere in un abile assemblaggio di testimonianze rimaste da *The Young Rajah*, film a lungo perduto che ora appare assai più vivace di quanto non lo ritenesse la leggenda. Per completare questo omaggio che coincide con l'80° anniversario della scomparsa di Valentino, ecco il brillante ritratto in miniatura datone da Edoardo Ballerini in *Good Night Valentino*. Lon Chaney e le sue mille facce sono colti in tre momenti della loro evoluzione. Un prezioso frammento da *Poor Jake's Demise* ce lo mostra agli esordi della sua carriera cinematografica, già distinto nel ruolo secondario di un affascinante elegantone. In *Broadway Love*, diretto da Ida May Park (1879-1954), che fece 14 film tra il 1917 ed il 1920, in genere con forti figure di protagoniste femminili, Chaney spicca nel ruolo del rozzo amante di una giovane bellezza sedotta dalla grande città. Infine lo vediamo all'apice della carriera, nei panni di un contadino russo lento di comprendonio nel dramma di Benjamin Christensen ambientato durante la rivoluzione russa, *Mockery*. Ecco nuove ed illuminanti informazioni sulla celebrità. – DAVID ROBINSON

Recent rediscoveries, restorations, and reconstructions permit us to see new aspects of four major stars of silent days. Two of the most ill-fated young women in the Hollywood story, Mary Miles Minter and Olive Thomas, are seen at the zenith of their charm, glamour, vitality, and optimism, at the ages, respectively, of 14 and 19. An unfamiliar Rudolph Valentino, as a dark-dyed, moustachioed scoundrel and seducer, appears in Stolen Moments, the film he made immediately before winning overnight stardom in The Four Horsemen of the Apocalypse. The full-fledged divo is seen in a clever assembly of remaining evidence of the long-lost The Young Rajah, a film which now looks a good deal livelier than legend has generally credited it. Completing this tribute to mark the 80th anniversary of Valentino's death is Edoardo Ballerini's brilliant miniature portrait in Good Night Valentino.

Lon Chaney and his Thousand Faces are seen at three points of their evolution. A precious fragment from Poor Jake's Demise shows Chaney at the very beginning of his film career, already distinctive in a secondary role as a dashing dude. In Broadway Love, directed by Ida May Park (1879-1954), who made 14 films between 1917 and 1920, generally featuring strong female protagonists, he is outstanding as the rustic lover of a young beauty seduced by the big city. Finally we see him at the peak of his career, as a slow-witted Russian peasant in Benjamin Christensen's drama set in the Russian Revolution, Mockery. Here are new and illuminating sidelights on stardom. – DAVID ROBINSON

VALENTINO

STOLEN MOMENTS (American Cinema Corporation, US 1920)
Regia/dir: James Vincent; scen: Richard Hall; sogg./st: H. Thompson Rich;
cast: Marguerite Namara (Vera Blaine), Rudolf [Rudolph] Valentino (José Dalmarez), Albert L. Barrett (Hugh Conway), Henrietta Simpson (Hugh's mother), Arthur Earle (Carlos, the butler), Walter Chapin (Richard Huntley), Aileen Savage [Aileen Pringle] (Inez Salles), Alex Shannon (Campos Salles, her father), Gene Gautier [Jean Gauthier De Drigny] (Alvarez, his son); NTSC Digi-Beta, 35' (24 fps), Flicker Alley, Los Angeles. Digital restoration by Flicker Alley, from a 16mm print of the abbreviated Select Pictures Corporation reissue of 1922, for Turner Classic Movies, 2006.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Stolen Moments, “Una storia d'amore sudamericana”, fu l'ultimo film di Valentino prima di *The Four Horsemen of the Apocalypse* (I quattro cavalieri dell'Apocalisse) che ne avrebbe fatto una superstar e un mito. Questo fu anche l'ultimo dei ruoli ancora atipici dell'attore, che veste infatti i panni di un baffuto cattivo latino. “Rudolf Valentino”, come

recitano i credits, interpreta il brasiliano José Dalmarez, romanziere, avventuriero, seduttore e ricattatore, che finisce col fare un'improvvisa e meritata brutta fine.

Il film era stato concepito per lanciare sullo schermo Marguerite Namara (1888-1974), famosa pianista e cantante dell'epoca, ma i risultanti furono deludenti, così come lo furono quando l'artista, più di dieci anni dopo, si cimentò con il cinema sonoro. Anche la gran parte degli interpreti di contorno era destinata a carriere brevi, così come il regista James Vincent (1882-1957), che aveva iniziato come attore e aveva intrapreso la carriera di regista nel 1915 sotto Ince. Qui la sua regia non dimostra alcuna inventiva e il film fu probabilmente migliorato dal nuovo montaggio che ridusse a metà la lunghezza originale quando, nel 1922, venne ridistribuito per mettere in evidenza il ruolo di Valentino, divenuto nel frattempo una star internazionale. La strategia funzionò: la riedizione fu, sia pur moderatamente, remunerativa per la Select Pictures Corporation, dove uno dei dirigenti era il ventenne David O. Selznick, figlio del fondatore della società. – DAVID ROBINSON

Stolen Moments, "A South American Love Romance", was Valentino's last film before The Four Horsemen of the Apocalypse, which was to launch his career as superstar and myth. This was also the last of the still un-typed actor's roles as a moustachioed Latin villain. Billed as "Rudolf Valentino", he plays José Dalmarez, a Brazilian novelist, adventurer, seducer, and blackmailer, who meets an abrupt and well-deserved bad end.

The film was originally planned to launch a screen career for Marguerite Namara (1888-1974), a celebrity pianist and singer of the day, but it failed, as did her second attempt more than a decade later in sound pictures. Most of the supporting cast were also destined for short careers, as was the director James Vincent (1882-1957), originally an actor, who had begun his directing career under Ince in 1915. His work here is unimaginative; and the film was probably improved by the re-editing which reduced it to half its original length for this 1922 reissue, designed to highlight the role of Valentino, by this time an international star. The strategy worked: the reissue was modestly profitable for Select Pictures Corporation, where one of the managers was 20-year-old David O. Selznick, son of the firm's founder.

DAVID ROBINSON

THE YOUNG RAJAH (Il giovane Rajah) (Famous Players-Lasky, US 1922)

Regia/dir: Philip Rosen; *scen., ad:* June Mathis, *dal romanzo/*from the novel Amos Judd (1895) *di/*by John Ames Mitchell, & *dalla pièce/*from the play Amos Judd (1919) *di/*by Alethea Luce; *f./ph:* James C. Van Trees; *presented by:* Jesse L. Lasky; *cast:* Rudolph Valentino (Amos Judd), Wanda Hawley (Molly Cabot), Pat Moore (Amos da ragazzo/as a boy), Charles Ogle (Joshua Judd), Fanny Midgley (Sarah Judd), Robert Ober (Horace Bennett), Jack Giddings (Slade), Edward Jobson (John Cabot), Josef Swickard (Narada), Bertram Grassby (il maragià/The Maharajah), J. Farrell MacDonald (Tehjunder Roy), George Periolat (General Gadi), George Field (Prince Musnud), Maude Wayne (Miss Van Kovert), William Boyd (Stephen Van Kovert), Joseph Harrington (Dr. Fettiplace), Spottiswoode Aitken (Caleb); *l. or. orig. l.* (35mm): 7705 ft.; NTSC Digi-Beta, 52' (24 fps), Flicker Alley, Los Angeles. *Digital reconstruction by Flicker Alley for Turner Classic Movies, 2006.*

Didascalie in inglese / English intertitles.

Quando il trono del maragià Sidir Singh di Dagmahar viene rovesciato e ucciso, il fido generale Gadi, corre in aiuto dell'unico figlio di Sidir, il giovane Rajah. Assieme al generale Gadi, Morton Judd il più caro amico di Singh, si adopera per far trasferire il giovane Rajah al sicuro negli Stati Uniti, sotto la protezione di suo fratello Joshua. Joshua Judd cresce il ragazzo come fosse suo figlio, con la nuova identità di Amos Judd. Mentre gli anni passano, Amos conduce un'esistenza lontana dalle sue radici culturali indiane ed è in buona misura inconsapevole del suo lignaggio reale. Un giorno l'usurpatore, Ali Kahn, venuto a sapere che il figlio del Maharajah è ancora vivo, esorta il suo comandante militare a metter insieme uomini fidati per trovare Amos ed eliminarlo. I devoti del Maharajah ucciso riescono ad impedire l'attacco e riportano in patria il giovane Rajah affinché possa ridare la pace al suo popolo.

L'intreccio di America moderna ed esotica cultura indù, unito ad inclinazioni mistiche, suggerì la storia alla scrittrice June Mathis, che era stata provvidenziale nel garantire a Valentino il ruolo di protagonista nei *Quattro cavalieri dell'Apocalisse*, grazie a cui era diventato una star. Fidandosi totalmente della Mathis, Valentino decise di interpretare *The Young Rajah*, nonostante le riserve della Famous Players. Il soggetto presentava un'attrattiva in più: la moglie di Valentino, Natacha Rambova, avrebbe potuto disegnare costumi adeguatamente esotici per il marito. Ma di fronte agli scarsi consensi che accolsero il film quando uscì, Valentino smorzò alquanto il suo entusiasmo iniziale scaricando parte delle responsabilità sulla Famous Players, parlando di inadeguatezza delle strutture produttive.

La ricostruzione digitale di quel che rimane di questo lungometraggio del 1922, a lungo considerato perduto, è stata supervisionata dal produttore Jeffery Jon Masino della Flicker Alley, una ditta che realizza nuove edizioni in digitale dei film muti, in associazione con la Turner Classic Movies. Nel 1998 la Library of the Moving Image di Los Angeles ha acquistato da Sotheby's, che aveva messo all'asta la Leslie Flint Collection, quella che si riteneva essere l'unica copia superstite, un totale di 26 minuti di frammenti non in sequenza. Leslie Flint, presidente della Valentino Memorial Guild di Londra e medium professionista, che affermava di avere regolari contatti spiritici con l'attore, era entrato in possesso di una copia 16mm del film, a suo dire ritrovata in Italia negli anni '60 in una gabbia di polli. Ahimè, troppo tempo è passato prima che si ottenessero fondi sufficienti per il trasferimento del film completo e ciò non è stato senza conseguenze per la sua conservazione. Per rendere lo svolgimento narrativo più agevole, la Flicker Alley ha utilizzato due prossimamente e foto di scena provenienti da collezioni private e dalle collezioni speciali della Paramount che si trovano presso la Margaret Herrick Library dell'Academy. Insieme con le didascalie originali, le didascalie di raccordo ricavate da découpage tecnici originali della Paramount aiutano a colmare le lacune della trama. Sono stati anche preparati degli storyboard per vedere come queste sequenze andassero sviluppate. Le didascalie restaurate e le sequenze di "foto di scena" sono state elaborate separatamente e poi montate off-line. La scarsa qualità delle immagini della copia a 16mm è stata considerevolmente migliorata in fase di trasferimento digitale dalla Advanced Digital Services di Hollywood, che ha studiato un procedimento per convertire un'immagine HD da 1080 x 1920 pixel in quattro quadranti PAL da 540 x 960 pixel. Questi ultimi sono poi stati "ripuliti" con un sistema di filtraggio digitale e "ricuciti" in un'immagine HD, a sua volta poi convertita in un file Quicktime NTSC non compresso, la cui velocità è di circa 21 fotogrammi al secondo.

Ora, con le didascalie nuove e quelle già esistenti, le immagini di scena al posto delle riprese mancanti, e la velocità corretta, la versione ricostruita dura 52 minuti: certo non è lunga quanto l'edizione del 1922 (circa 88-100 minuti), ma offre al pubblico d'oggi un'occasione unica per vedere una mitica produzione perduta e trarre le proprie conclusioni sulla qualità del lavoro. – BRANDEE BRANNIGAN COX

When the throne of Maharajah Sidir Singh of Dagmahar is overthrown, and the Maharajah himself is mortally wounded, his trusted military chief General Gadi rushes to the aid of Sidir's only son, the Young Rajah. Through the efforts of General Gadi and Singh's closest friend Morton Judd, Judd makes arrangements to see the Young Rajah safely transported to the United States under the protection and care of his brother Joshua. Joshua Judd raises the boy as his own, adopted under the new identity of Amos Judd. As the years roll on, Amos leads a life far removed from his cultural roots in India, and largely unaware of his royal lineage. One day the usurper, Ali Kahn, is informed that the son of the Maharajah still lives. He exhorts his military leader to assemble trusted men to locate Amos and eliminate him. Those devoted to the slain Maharajah are able to thwart the attack, and bring the Young Rajah home to restore peace to his oppressed citizens. The interweaving of modern Americana with exotic Hindu culture, touched with mystical inclinations, recommended the story to writer June Mathis, who had been instrumental in securing for Valentino the leading role in *The Four Horsemen of the Apocalypse*, which had made him a star. Implicitly trusting Mathis, Valentino determined to make *The Young Rajah*, despite the reservations of *Famous Players*. The subject had the added appeal that Valentino's wife, Natacha Rambova, could design appropriately exotic costumes for her husband. However, once the picture was completed, and released to a lukewarm reception, Valentino retracted much of his initial enthusiasm, and ultimately placed some of the responsibility in the lap of *Famous Players*, citing inadequate production facilities.

The digital reconstruction of what remains of this long-lost 1922 feature was supervised by producer Jeffery Jon Masino of *Flicker Alley*, a company which produces new digital editions of silent films, in association with *Turner Classic Movies*. In 1998 the *Library of the Moving Image* in Los Angeles purchased what is believed to be the only surviving copy, non-sequential fragments totalling 26 minutes, at a Sotheby's auction of the *Leslie Flint Collection*. Leslie Flint, president of the *Valentino Memorial Guild* in London, and a professional medium claiming regular spiritualist contact with Valentino, came into possession of a 16mm print that was allegedly discovered in an Italian chicken coop in the 1960s. Alas, too much time passed before enough funding was acquired to transfer the complete film, ultimately proving detrimental to its survival. To provide a more fluid narrative, *Flicker Alley* has augmented it using two promotional trailers and production stills culled from private collections and the *Paramount Special Collections* at the *Academy's Margaret Herrick Library*. Alongside the original intertitles, continuity titles derived from original *Paramount* editing scripts help bridge the gaps in the plot. Storyboards were also developed to see how these sequences would be laid out. The restored intertitles and "still photo" sequences were worked on separately, and then combined in an off-line edit. The poor image quality of the 16mm print was considerably enhanced during transfer by *Advanced Digital Services of Hollywood*, who devised a process of down-converting a 1080 x 1920 pixel HD image into four 540 x 960 pixel PAL quadrants. The four separate images were then "cleaned" by a digital filtering system and "stitched" back into an HD image, which was in turn down-converted into a final uncompressed NTSC Quicktime file to run at approximately 21 frames per second.

Now, with new and existing intertitles, photographic stills in place of missing live-action segments, and corrected speed, the reconstructed version runs 52 minutes. Not nearly as long as the original 1922 version's c.88-100 minutes, but enough to offer today's audiences a unique opportunity to view a mythical lost production, and reach their own conclusions as to the quality of piece. — BRANDEE BRANNIGAN COX

GOOD NIGHT VALENTINO (Mineralava Productions, US 2003)
Regia/dir: Edoardo Ballerini; *prod:* Edoardo Ballerini, John Rothman, Jean-Philippe Girod, Adam Cohen; *scen:* Edoardo Ballerini, John Rothman; *f./ph:* Igor [Khoroshev]; *mo./ed:* Paul Ohnersorgen; *scg./des:* Jeffrey MacIntyre; *cast:* Edoardo Ballerini (Rudolph Valentino), John Rothman (H.L. Mencken), Blaire Chandler (la cameriera/the maid); 35mm, c.1350 ft., 15' (24 fps), sonoro/sound, Mineralava Productions, Beverly Hills, CA. Versione inglese / *English dialogue.*

Drammatica ricostruzione di un episodio degli ultimi giorni della vita di Valentino, quando concesse un'intervista al grande giornalista americano H.L. Mencken. In quell'occasione Mencken scoprì – riferendone con commozone – un giovane affascinante, intelligente ma tormentato, profondamente ferito dagli ostili commenti della stampa che lo accusava di sovvertire gli ideali americani di virilità.

Edoardo Ballerini ha una carriera più che decennale di attore cinematografico e televisivo ed è di recente apparso nei panni di Corky Caporale nella serie *The Sopranos*. In *Good Night Valentino*, egli fa rivivere miracolosamente le movenze e la personalità di Valentino e ha continuato il suo lavoro sull'idolo cinematografico scrivendo la sceneggiatura di un lungometraggio incentrato sul rapporto tra Valentino e Natacha Rambova. Emily Leider ha scritto in *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003): "Finora, la più convincente rappresentazione cinematografica che io abbia visto è quella di *Good Night Valentino* ... Ballerini, un giovane italo-americano dalla doppia cittadinanza, fa la parte di Valentino ... In un'interpretazione sensibile e partecipata, l'attore pervade il suo personaggio (presentato secondo la descrizione data da Mencken) del giusto mix di orgoglio, eleganza, grazia e tormento. Sullo schermo la somiglianza di Ballerini con Valentino è straordinaria." – DAVID ROBINSON

A dramatic recreation of an incident in the last days of Valentino's life, when he gave an interview to the great American journalist H.L. Mencken. Mencken discovered – and feelingly recorded – a charming, intelligent, but troubled young man, deeply hurt by hostile press comments which charged him with subverting American ideals of virility.

Edoardo Ballerini has been a professional actor in film and television for over a decade, most recently featured as Corky Caporale in The Sopranos. In Good Night Valentino he miraculously embodies Valentino in movement and personality, and in his continuing work on the screen idol, Ballerini has written a feature film about the relationship between Valentino and Natacha Rambova.

Emily Leider wrote in *Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino* (New York: Farrar, Straus & Giroux, 2003): “So far, the most persuasive screen interpretation of Valentino that I’ve seen comes in *Good Night Valentino*... *Ballerini*, a young Italian-American with dual citizenship, plays Valentino... In a sensitive, compassionate performance he suffuses his character (presented as Mencken described him) with exactly the right mix of pride, elegance, grace, and anguish. On-screen, *Ballerini*’s resemblance to Valentino is uncanny.” – DAVID ROBINSON

LON CHANEY

POOR JAKE’S DEMISE (Imp, US 1913)

Regia/dir: Allen Curtis; *cast:* Max Asher, Daisy Small, Lon Chaney (The Dude), Louise Fazenda; 35mm, 150 m., 7’ (18 fps), Lobster Films, Paris. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Jack Shulz minaccia di uccidersi quando scopre che “the Dude” fa la corte a sua moglie. L’irreparabile succede ed hanno inizio i preparativi per il funerale. Ma... sorpresa! E che sorpresa per noi! Quando nel maggio 2006 abbiamo trovato questa pellicola, aveva il promettente titolo di “Charley Bowers – Steamed Up!” Ma all’improvviso una frettolosa giunta doveva farci balzare indietro di quindici anni, perché la parte rimanente è uno dei primi film di Lon Chaney, qui a fianco di Louise Fazenda. La copia, in cattive condizioni, è stata restaurata dalla Lobster e dall’Haghefilm di Amsterdam. È sicuramente il più vecchio dei film sopravvissuti di Chaney, e forse la sua prima apparizione cinematografica. Già ritroviamo il suo caratteristico stile recitativo, probabilmente influenzato da un’infanzia trascorsa con genitori entrambi sordomuti. – SERGE BROMBERG

Jack Shulz threatens to kill himself because he finds his wife is being wooed by The Dude. The irreparable deed is done, and preparations begin for his funeral. But – surprise! And what a surprise for us! When we found this film in May 2006 in England, the promising title said, “Charley Bowers – Steamed Up!”. But an abrupt splice was to transport us suddenly to 15 years before Charley Bowers, for what remains of one of the earliest films with Lon Chaney, here acting with Louise Fazenda. The print, in very poor condition, has now been restored by Lobster and the Haghefilm Laboratory of Amsterdam. It’s certainly the earliest surviving film with Chaney, and perhaps his first screen appearance. But already we find his very distinctive style of acting, probably influenced by his childhood with parents who were both deaf-mutes. – SERGE BROMBERG

BROADWAY LOVE (Bluebird Photoplays, Inc., US 1918)

Regia/dir., scen: Ida May Park; *f./ph:* King D. Gray; *cast:* Dorothy Phillips (Midge O’Hara), Juanita Hansen (Cherry Blow), William Stowell (Henry Rockwell), Harry Von Meter (Jack Chalvey), Lon Chaney (Elmer Watkins), Gladys Tennyson (Mrs. Watkins), Eve Southern (Drina); *data uscita/released:* 21.1.1918; 35mm, 4325 ft., 75’ (18 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / *Desmet colour duplicating original tinting*, George Eastman House, Rochester, NY.

Preserved in 2000 from a tinted 35mm nitrate print with Italian intertitles in the Roberto Pallme Collection. Restored in 2004 with English intertitles. Funded by the American Film Institute and The Film Foundation.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Broadway nei ruggenti anni ’20 era una calamita per le belle ragazze in cerca di divertimento, successo ed emozioni. Louise Brooks, Olive Thomas e Billie Burke cominciarono tutte la loro carriera sul palcoscenico e trovarono la fama nelle *Ziegfeld Follies*. La Brooks e la Thomas furono *Ziegfeld Girls*, circondate da onnipresenti ammiratori sempre in attesa davanti all’ingresso degli artisti: la Brooks raccontava di visite dietro le quinte e feste infinite con Herman Mankiewicz, Walter Wanger e Joseph Schenck. La Burke sposò il suo boss, Flo Ziegfeld, e per la sedicenne Millicent Willson stette in coda davanti al camerino, lo scapolo trentaquattrenne William Randolph Hearst. Così, le sofferenze e le tribolazioni dei personaggi di Midge O’Hara e Cherry Blow in *Broadway Love* hanno un netto accento di sincerità, di certo anche grazie alla partecipata scrittura e regia di Ida May Park.

Nata a Los Angeles nel 1879, alla Park sono attribuite di più di 50 sceneggiature tra il 1914 ed il 1930, e la regia di altri 14 film, perlopiù sotto lo stendardo della *Bluebird*, per conto della Universal. Con il marito Joseph De Grasse formò alla *Bluebird* un team di autori e registi, realizzando film in cui spesso appariva Dorothy Phillips. Lon Chaney, che si stava anch’egli facendo un nome, apparve come non protagonista in cinque film della Park, che prese in mano il megafono da regista quando Lois Weber, una dei maggiori artisti in forze alla *Bluebird*, decise di prodursi da sé i film. La carriera registica della Park iniziò nel 1917 con *The Flashlight*, per la *Bluebird*, e si concluse solo 3 anni più tardi con *Bonnie May*, diretto in tandem con De Grasse. Benché *Moving Picture World* ne avesse lodato nel 1916 “...tutta l’abilità e la noncuranza per gli ostacoli,” la Park sprofondò nell’oblio, e dei 14 film da lei diretti se ne sono conservati due, *Broadway Love* e *Bread* (1918). Il breve necrologio su De Grasse pubblicato in *Variety* (maggio 1940) si chiude ricordando che gli sopravvivevano moglie e figlio. La scomparsa di Ida May Park, nel giugno del 1954, non fu nemmeno riportata su *Variety*. – CAROLINE YEAGER

Broadway in the Roaring Twenties was a magnet for pretty young girls looking for fun, fortune, and excitement. Louise Brooks, Olive Thomas, and Billie Burke all started their careers on the stage and achieved fame with their work in the Ziegfeld Follies. Brooks and Thomas were Ziegfeld Girls, who were always surrounded by ubiquitous stage-door Johnnies: Brooks recounted backstage visits and endless partying with Herman Mankiewicz, Walter Wanger, and Joseph Schenck during her time with the Follies. Burke married her boss, Flo Ziegfeld, and another young performer, 16-year-old Millicent Willson, caught the eye of the biggest stage-door Johnny of them all, 34-year-old bachelor William Randolph Hearst. So the trials and tribulations of the characters Midge O’Hara and Cherry Blow in Broadway Love have a distinct ring of truth, due in no small part to the sympathetic writing and direction of Ida May Park.

Born in Los Angeles in 1879, Park is credited with writing more than 50

scenarios between 1914 and 1930, and with directing another 14, mostly under the Bluebird banner for Universal. She and her husband Joseph De Grasse formed a writing/directing team at Bluebird, producing films that most often featured Dorothy Phillips. Lon Chaney, who was building his own career, also appeared as a supporting player in five of Park's films. Park took over the director's megaphone when Lois Weber, one of the principal Bluebird artists, moved on to produce her own films. Park's directing career began in 1917 with *The Flashlight for Bluebird*, and ended only 3 years later with *Bonnie May*, for which she shared directing credit with De Grasse. Despite the fact that *Moving Picture World* acknowledged her in 1916 for having "...all the facility and disregard for obstructions that any man might demonstrate," Park lapsed into obscurity, and of the 14 films she directed only two are still extant, *Broadway Love and Bread* (1918). De Grasse's brief obituary in *Variety* (May 1940) concludes with the mention that his wife and son survived him. Ida May Park's passing in June 1954 was not noted in *Variety* at all. – CAROLINE YEAGER

MOCKERY (Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, US 1927)

Regia/dir., scen: Benjamin Christensen; *sogg./st*: Stig Esbern; *continuity*: Bradley King; *didascalie/titles*: Joe Farnham; *f./ph*: Merritt B. Gerstad; *scg./des*: Cedric Gibbons, Alexander Toluboff; *mo./ed*: John W. English; *cost*: Gilbert Clark; *cast*: Lon Chaney (Sergei), Ricardo Cortez (Dmitri), Barbara Bedford (Tatiana), Mack Swain (Mr. Gaidaroff), Emily Fitzroy (Mrs. Gaidaroff), Charles Puffy (Ivan), Kai Schmidt (maggiordomoa/butler); *lg. or.orig. l*: 5957 ft.; 35mm, 5828 ft., 74' (21 fps), George Eastman House, Rochester, NY. Restored in 2004 with funding from *The Film Foundation*.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Si tratta del quarto dei cinque film girati dalla star della MGM Lon Chaney (1883-1930) nel 1927. Uno dei più grandi e popolari attori cinematografici degli anni '20 e dell'era del muto in genere, Chaney si costruì una carriera trasformando ruoli da caratterista in parti da star. La sua abilità particolare stava nel fascino che provava per i personaggi bizzarri e spesso grotteschi, a cui dava vita sullo schermo con straordinaria intensità, aiutato da trucco e costumi unici nel loro genere, disegnati da lui stesso. *Mockery*, con una sceneggiatura scritta dal regista Benjamin Christensen, racconta di un ottuso contadino russo (Sergei), che aiuta una nobildonna nella fuga finendo coinvolto nella confusione morale della Rivoluzione russa. Le recensioni dell'epoca su *Variety* e sul *New York Times* bollarono *Mockery* come una pellicola secondaria nella filmografia di Chaney, attribuendone la colpa alla trama barbosa ed alla regia mediocre di Christensen. Paragonato a *Tell It to the Marines*, il primo film girato da Chaney nel 1927, e a *London After Midnight*, uscito alla fine dello stesso anno, *Mockery* lascia meno il segno. Peraltro, Christensen condivideva la stessa sensibilità di Chaney, e certe scene spiccano per realismo e violenza, specie quando un Sergei eccitato insegue la Contessa in fuga attraverso le stanze della sua dacia. Occhio a Mack Swain nel ruolo di contorno di Gaidaroff. – PATRICK LOUGHNEY

This was the fourth of five films made by MGM star Lon Chaney (1883-

*1930) during 1927. One of the greatest and most popular movie actors of the 1920s and indeed the silent era, Chaney made a career out of transforming character parts into starring roles. His particular genius was rooted in his fascination with bizarre and often grotesque characters, which he brought to life onscreen with extraordinary intensity and unique make-up and costumes of his own design. Mockery, with a script written by director Benjamin Christensen, tells of a dull-witted Russian peasant (Sergei) who assists in the escape of a noblewoman and becomes caught up in the moral confusion of the Russian Revolution. Contemporary reviews in *Variety* and the *New York Times* rated *Mockery* as a secondary Chaney production, faulting the stodgy plot and Christensen's indifferent direction. Compared to *Tell It to the Marines*, Chaney's first film of 1927, and *London After Midnight*, released at the end of the same year, *Mockery* isn't quite as impressive. However, Christensen shared Chaney's sensibilities, and certain scenes stand out for their realism and violence, especially when the aroused Sergei stalks the fleeing Countess through the rooms of her dacha. Look for Mack Swain in the supporting role of Gaidaroff. – PATRICK LOUGHNEY*

MARY MILES MINTER

A DREAM OR TWO AGO (Het Straatdanseresje) (American Film Manufacturing Co., US 1916)

Regia/dir.: James Kirkwood; *scen.*: Arthur Henry Gooden; *sogg./st*: Henry Albert Phillips; *f./ph*: Carl Widen; *cast.**: Mary Miles Minter (Millicent Hawthorne [Mary Barclay]), Lizette Thorne (Mrs. Hawthorne [Mrs. Barclay]), Clarence Burton (Mr. Hawthorne [Philippe Barclay]), John Gough (Humpy [Joe Black]), Gertrude Le Brandt, William Carroll, Orral Humphrey (Kraft [Watson]), Dodo Newton (Millicent [Mary]) a sei anni/as a six-year-old; 35mm, 1051 m., 51' (18 fps), imbibito e virato/tinted and toned, Nederlands Filmmuseum. Restaurato nel 2004 con il metodo Desemet. / Restored in 2004 using the Desmet method.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.

Millicent [Mary, nell'edizione olandese] viene rapita a sei anni e dopo un incidente perde la memoria. In mano ai rapitori, lei, un'aristocratica ragazzina, cresce come una ladruncola. La sua più grande passione è il ballo, così viene ingaggiata dal proprietario di un cabaret. Intanto i genitori della fanciulla, non riuscendo a trovarla, si disperano. La madre si pente di averla trascurata e cerca di rimediare facendo opere di carità a favore delle orfanelle, ignara che proprio sua figlia sta affrontando i pericoli di cui avverte le altre ragazze.

Questo film sfrutta l'ambiguo aspetto fisico della Minter, che, benché avesse all'epoca solo 14 anni, impersona in modo convincente sia una bambina sia una giovane donna sessualmente attraente. Peraltro, nella sua carriera, le presunte relazioni sessuali con anziani registi e produttori le si ritorsero contro, ponendosi in diretto contrasto con la sua immagine sullo schermo. Oggi è difficile poter vedere i suoi film, poiché molti di essi sono considerati perduti, o sopravvivono solo in frammenti. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Six-year-old Millicent [Mary, on this Dutch print] is kidnapped, and loses her memory after an accident. The once aristocratic girl grows up to be a burglar in the hands of her kidnappers. Her biggest passion is dancing, and she is engaged by a cabaret owner to perform in his nightclub. In the meantime, Millicent's desperate parents cannot find her. Her mother, who neglected her as a child, repents, and makes up for being a careless mother by devoting herself to charity work with orphan girls, unaware that her own daughter is facing the dangers she warns others about.

This film exploits Minter's ambiguous physical appearance; although actually only 14 years old at the time, she is convincingly portrayed both as a child and a sexually attractive young woman. In her real-life career, however, her purported sexual relations with elderly directors and producers worked against her, since this was in direct contrast with her screen persona. Today it is difficult to see her films, as many of them are considered lost, or exist only in fragments. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

THE INNOCENCE OF LIZETTE (Liesjes onschuld) (American Film Manufacturing Co., US 1916)

Regia/dir: James Kirkwood; scen: Arthur Henry Gooden; sogg./st: Bessie Boniel; cast:* Mary Miles Minter (Lizette [Liesje]), Eugene Forde (Paul), Harvey Clark (Henry Fauer [Henry Ford]), Eugenia Forde (Granny Page [Moeder Nelson?]), Ashton Dearholt (Daniel Nye [Daniel Clark]); 35mm, 1273 m., 60' (18 fps), imbibito e virato/tinted and toned, Nederlands Filmmuseum. Restaurato nel 2004 con il metodo Desemet. / Restored in 2004 using the Desmet method.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Lizette è un'orfana adottata da un ricco uomo d'affari. Nonostante l'aspetto da adulta, è ancora innocente, senza alcuna idea di come nascano i bambini. Dopo aver trascorso un periodo lontano da casa, si trova un bambino lasciato sulla soglia e dice a tutti che è suo, provocando grande stupore e disappunto tra la gente di mondo del suo nuovo ambiente... Il film è totalmente costruito sull'attrice-bambina Mary Miles Minter (1902-1984), una beniamina del pubblico degli anni '10, divenuta negli anni '20 uno dei simboli della decadenza hollywoodiana per via del suo coinvolgimento nello scandalo Taylor. Dopo quest'infelice episodio, la sua carriera di attrice ebbe termine, ed i suoi oltre 50 film furono dimenticati. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Lizette is an orphan girl who is adopted by a wealthy businessman. Despite her grown-up looks, she is very innocent, and has no idea how babies are born. After some time away from home, she finds a baby left on the doorstep, and tells everyone that it is her child, causing great amazement and disappointment to the society people in her new surroundings....

The film is completely built around child-actress Mary Miles Minter (1902-1984), whose combination of near-adult beauty and childish charm made her a great favourite with audiences during the 1910s. Despite her film roles as innocent girls, Minter became known as one of the symbols of Hollywood decadence in the 1920s, mainly because of her involvement in the William Desmond Taylor murder scandal. After this unfortunate event her acting career ended, and her more than 50 films were completely forgotten in the years that followed. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

OLIVE THOMAS

OUT YONDER (De Vuurtoren in den Storm) (Il faro nella tempesta) (Selznick Pictures Corp., US 1919)

Regia/dir: Ralph Ince; scen: Edward J. Montague, dalla pièce/based on the play The Girl from Out Yonder (1914), di/by Pauline Phelps & Marion Short; f./ph: Harold Sintzenich; cast: Olive Thomas (Flotsam), Huntley Gordon (Edward Elmer), John Smiley (Amos Bart), Cyril Chadwick (Reggie Hughes), Edward Ellis (Joey Clark); 35mm, 1166 m., 56' (18 fps), imbibito e virato / tinted and toned, Nederlands Filmmuseum. Restaurato nel 2005 con il metodo Desemet. / Restored in 2005 using the Desmet method.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Flotsam, la figlia del guardiano del faro di una remota isola della Nuova Inghilterra, si innamora di Edward, un ricco scapolo in vacanza. Lui contraccambia, ma la loro storia d'amore prende una piega inaspettata quando si scopre che il padre di lei è in qualche modo implicato nell'assassinio del padre di lui. Il delitto avvenuto anni addietro era rimasto senza colpevoli. Flotsam, disperata, ma convinta che il padre sia ingiustamente accusato, è decisa a riabilitarne il nome...

In questo thriller romantico, Olive Thomas (1894-1920), nota "maschietta" e ballerina delle Ziegfeld Follies, interpreta, a sorpresa, un'innocente, vivace ragazza. Nonostante la fama raggiunta negli anni '10, l'attrice, morta prematuramente nel 1920, venne dimenticata per decenni ed i suoi film uscirono dal circuito fino a sparire del tutto. *Out Yonder*, una delle prime produzioni Selznick, è stata per anni considerata perduta, finché una copia di distribuzione olandese splendidamente imbibita e virata non è riapparsa all'improvviso in un lascito fatto al Nederlands Filmmuseum nel 2003. La versione restaurata è stata presentata per la prima volta in pubblico nella primavera del 2005 durante la Biennale del Nederlands Filmmuseum. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Flotsam is the daughter of a lighthouse keeper on a remote island in New England. She falls in love with Edward, a rich bachelor on a sailing holiday. He returns her love, but their romance takes an unexpected turn when it turns out that Flotsam's father is somehow involved with the unresolved death of Edward's father years before. Flotsam, devastated, is determined to clear her father's name of what she believes are unjust accusations...

Olive Thomas (1894-1920), better known as a notorious flapper and Ziegfeld Follies star, is surprisingly cast as a free-spirited, innocent young girl in this romantic thriller. Despite her fame in the 1910s, Thomas was forgotten for decades after her untimely death in 1920, and her films dropped out of circulation and eventually disappeared altogether. This early Selznick production was considered lost for many years, until a beautifully tinted and toned Dutch release print suddenly appeared among a donation given to the Nederlands Filmmuseum in 2003. The restored film was presented to audiences during the Nederlands Filmmuseum's Biennale in the spring of 2005.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Fuori quadro / *Out of Frame*

DIE BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER (Maya the Bee / [The] Adventures of Maya) (Kultur-Film AG, Berlin, DE 1926)

Regia/dir.: Wolfram Junghans [con la partecipazione speciale di/with the special participation of Waldemar Bonsels]; *prod., scen.*: Curt Thomalla, dal libro per ragazzi di/based on the children's book by Waldemar Bonsels (1912); *f./ph.*: A.O. Weitzenberg; *cast.*: api, conigli, ricci, cavallette, un gufo, un merlo, un tulipano, una libellula, una rosa, formiche, un ranocchio, uno scarabeo, coleotteri, un lombrico, un ragno, una farfalla, elfi, calabroni, una lucciola / bees, rabbits, hedgehogs, grasshoppers, an owl, a blackbird, a tulip, a dragonfly, a rose, a rose beetle, ants, a blowfly, a frog, a rhinoceros beetle, a dung beetle, a dor [= a type of beetle], an earthworm, a spider, a butterfly, a bug, elves, hornets, a glowworm; *premiera.*: 8.4.1926, Capitol, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 1944 m.; 35mm, 1754 m., 76' (20 fps), imbibito/tinted, Suomen elokuva-arkisto, Helsinki. Restauro del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino (in collaborazione con la Waldemar Bonsels-Stiftung) basato sul nitrato imbibito bilingue (finlandese e svedese) conservato dall'archivio di Helsinki. Didascalie in tedesco ricostruite a partire dalla lista depositata per censura. / Restored by the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, in 2004, con il sostegno della/supported by the Waldemar Bonsels-Stiftung, based on the bilingual (Finnish and Swedish) tinted nitrate print at Suomen elokuva-arkisto. German intertitles reconstructed from the censorship cards.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Die Biene Maja, un esperimento unico che fonde il film di favole con il Kulturfilm, è il primo lungometraggio narrativo mai realizzato che abbia per protagonisti insetti vivi. Con una lavorazione durata tre anni, mirava a mescolare la fotografia del documentario naturalistico con il fascino del libro per ragazzi di Waldemar Bonsels (*Le avventure dell'ape Maia*). La popolarità della storia ha attraversato più generazioni, e la serie televisiva austro-giapponese a cartoni animati realizzata negli anni '70, che viene ancora rieditata, le ha portato un nuovo livello di riconoscimento, grazie anche ad una musica contagiosa. Il film del 1926, realizzato dal produttore e sceneggiatore Curt Thomalla e dal regista Wolf Junghans, era superiore al libro, stando al critico contemporaneo Hans Feld, secondo il quale la battaglia tra lo scarabeo rinoceronte Kurt ed il ragno Tekla era degna dell'arte di Emil Jannings ed Asta Nielsen.

Il film raffigura una sequela di attrazioni naturali: la nascita di un'ape, l'aprirsi dei petali di un tulipano, un serpente che esce dall'uovo, un ragno che cattura l'ape nella sua tela, uno scarabeo rinoceronte che ne spezza i fili, la metamorfosi di una farfalla attraverso lo stadio di uovo e di larva ed alla fine la formidabile guerra tra le api e i calabroni. Per fortuna il film non è troppo legato alla storia, ma si basa sull'eccitazione primitiva esercitata dalle immagini stesse. A Luis Buñuel sarebbe piaciuto.

Questo film entusiasmante è caduto per decenni nell'oblio. L'unica copia completa, conservata in Finlandia, è stata restaurata e preservata al Bundesarchiv di Berlino per iniziativa di Juha Kindberg.

ANTTI ALANEN

La trama di *Die Biene Maja* consiste di eventi nella vita di Maia, l'ape protagonista, basati sul fascino delle attrazioni cinematografiche presenti. La produzione riflette un grande sforzo fotografico, mentre la cinematografia, realistica, rende giustizia alle autentiche meraviglie della natura. La storia, antropomorfa, si snoda con passi e svolte umani, ma il movimento della vita sullo schermo si basa sui ritmi e le azioni degli insetti stessi. Laddove gli insetti attori sono spinti dall'istinto piuttosto che dalle qualità interpretative, l'umanizzazione di questa fauna in miniatura si basa necessariamente sulle didascalie e l'accompagnamento musicale. I dialoghi e le narrazioni guidano il pubblico colto ad interpretare dal punto di vista degli animali e delle loro condizioni di vita le immagini, che di per sé potrebbero essere male interpretate o date per scontate per eccesso di familiarità. Le attività ingrandite sullo schermo possono esser afferrate a due livelli, entrambi costantemente compresenti e cooperanti – a volte, con una potenza sorprendente, in direzione parallela, o, a volte, semplicemente opposti. La scena notturna con gli elfi, una sequenza a trucchi, può essere vista come l'ammissione che la vita vera degli insetti può essere meno comprensibile per la nostra esperienza umana di qualunque favola nel paese delle meraviglie. – JUHA KINDBERG

Die Biene Maja is a unique experiment of blending the fairytale film with the Kulturfilm. It is the first narrative feature film ever made starring live insects. Three years in the making, it aimed to mix documentary nature photography with the charm of Waldemar Bonsels' children's book (English title: The Adventures of Maya the Bee). The story's popularity has spanned generations, and the 1970s Austrian-Japanese anime television series, still in re-release, brought it a new level of recognition, thanks also to a catchy theme tune. The 1926 film by producer-screenwriter Curt Thomalla and director Wolf Junghans was superior to the book, in the opinion of the contemporary critic Hans Feld. To Feld, the battle between the dung beetle Kurt and the spider Thekla was worthy of the art of Emil Jannings and Asta Nielsen.

The film depicts a succession of nature's attractions: the birth of a bee, the opening of a tulip's petals, a snake moulting from its egg, a spider catching the bee in its web, the dung beetle breaking the threads of the web, the metamorphosis of a butterfly via egg and larva, and, finally, the formidable war between the bees and the hornets. Fortunately the film is not too story-driven, but is based on the primordial excitement of the cinematic images themselves. Luis Buñuel would have liked it.

This thrilling film fell into oblivion for decades. The only complete print survived in Finland, and on the initiative of Juha Kindberg it was preserved and restored at the Bundesarchiv in Berlin. – ANTTI ALANEN

In *Die Biene Maja*, the plot consists of events in the life of the bee protagonist Maya, relying upon the charm of the cinematic attractions along the way. The production reflects a huge photographic effort, while its matter-of-fact cinematography does justice to the real-life marvels of nature depicted. The story is anthropomorphic, advancing by human steps and turns, but the onscreen momentum of life is based on the rhythm and actions of the insects themselves. While the insect actors are driven by their instincts instead of acting skills, the humanization of the miniature fauna in the film by necessity relies on the intertitles and musical accompaniment. Dialogue and narrative titles guide the literate audience in interpreting the images, which on their own could be misunderstood, or taken for granted through familiarity, from the point of view of the creatures and their terms of life. The magnified activities on the screen can be grasped on two levels, both constantly present and working together – sometimes, with surprising power, in a parallel direction, or sometimes simply operating against each other. The nocturnal scene with the elves – a trick sequence – can be seen as an acknowledgement that the actual life of insects may be less comprehensible to our human experience than any fairytale in wonderland. – JUHA KINDBERG

HAGHEFILM/SELZNICK SCHOOL FELLOWSHIP 2006

La borsa di studio Haghefilm/L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation è stata istituita nel 1998 da Peter Limburg, presidente della Cineco/Haghefilm di Amsterdam. Da allora otto dei migliori diplomati della scuola sono stati ad Amsterdam per lavorare a stretto contatto con gli specialisti dell'Haghefilm al restauro di cortometraggi della collezione della George Eastman House. I risultati così ottenuti vengono poi annualmente presentati al pubblico delle Giornate del Cinema Muto.

Quest'anno la vincitrice della borsa di studio Haghefilm è Pat Doyen, attualmente residente a Richmond, Virginia. Ms. Doyen, laureata in produzione cinematografica alla Tisch School of the Arts della NYU, ha conseguito il Master in Media Study and Theatre presso la State University of New York a Buffalo nel 1998. Negli ultimi sette anni ha tenuto corsi sulla cinematografia a passo ridotto ed animazione negli Stati Uniti ed in Canada. È co-proprietaria della Chop Suey Books di Richmond, VA, specializzata in libri usati e rari di arte, fotografia, design, cinema e architettura. – CAROLINE YEAGER

The Haghefilm Fellowship at The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation was established in 1998 by Peter Limburg, President of Cineco/Haghefilm Laboratory in Amsterdam, The Netherlands. Since its inception, eight outstanding graduates of the school have traveled to Amsterdam to work side by side with the preservation specialists at Haghefilm preserving short films selected from the George Eastman House collection. Each year the Fellow presents the preserved film at Le Giornate del Cinema Muto. This year's recipient of the Haghefilm Fellowship is Pat Doyen, who currently resides in Richmond, Virginia. Ms.

Doyen is a film production graduate of NYU's Tisch School of the Arts, and received her Master of Arts in Media Study and Theatre from the State University of New York at Buffalo in 1998. For the past 7 years she has taught small-gauge filmmaking and animation classes to students in the U.S. and Canada. She is the co-owner of Chop Suey Books in Richmond, VA, which specializes in used and rare books in the fields of art, photography, design, film, and architecture. – CAROLINE YEAGER

BRONCHO BILLY'S ADVENTURE (Essanay Film Mfg. Co., US 1911)

Regia/dir: Gilbert M. "Broncho Billy" Anderson; cast: Gilbert M. "Broncho Billy" Anderson, Edna Fisher, Fred Church; 35mm, 961 ft., 16' (16 fps), George Eastman House, Rochester, NY. Conservazione e stampa/Preserved and printed 2006.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Broncho Billy's Adventure può essere considerato una nuova aggiunta alla lista di titoli conservati su Broncho Billy. Quest'episodio vede il nostro che fa da sensale di matrimoni per la figlia di un locandiere che si dà alla rissa con uno dei molti pretendenti della figlia e si guadagna la rabbia degli altri. *Moving Picture World* definì *Broncho Billy's Adventure* "un film western di prim'ordine", in cui Broncho Billy salva più di una vita giocando a fare Cupido. La fonte per questa copia è stato il negativo originale al nitrato, da poco scoperto nei sotterranei della George Eastman House. – PAT DOYEN

Broncho Billy's Adventure can be considered a new addition to the list of surviving Broncho Billy titles. This installment in the series finds Broncho Billy playing matchmaker to an innkeeper's daughter. The innkeeper gets into a scuffle with one of his daughter's many suitors, and earns the anger of the rest. Moving Picture World called Broncho Billy's Adventure "a first class Western cowboy picture", in which Broncho Billy saves more than one life while playing Cupid. The source material for this print was the original nitrate camera negative, recently discovered in the George Eastman House vaults. – PAT DOYEN

[THE BOTTOM OF THE SEA] (Lubin, US 1914)

Regia/dir: ?; 35mm, 36 ft., 1'30" (16 fps), George Eastman House, Rochester, NY. Conservazione e stampa/Preserved and printed 2006.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Le avventure animate di un sottomarino sono disegnate con linee bianche su sfondo nero, in contrasto con le solite linee nere su sfondo bianco. Si ritiene che questo frammento sia una copia di un film della Lubin a 35mm lungo in origine 600 piedi. Purtroppo questa breve visione è tutto quel che resta della divertente storia di un esotico mondo sottomarino. – PAT DOYEN

The animated adventures of a submarine are drawn with white lines on a black background, as opposed to the usual black lines on a white background. This fragment is believed to be a copy of a 35mm Lubin film which was originally 600 ft. long. Unfortunately, this short glimpse is all that remains of this amusing tale of an exotic undersea world. – PAT DOYEN

THE BUSH CINDERELLA (Rudall Hayward, NZ 1928)

Regia/dir., f./ph: Rudall Hayward; *scen:* Henry Hayward, *ad:* Rudall Hayward; *assistente/general asst:* Lee M. Hill; *cast:* Dale Austen, Walter Gray, Tony Firch, Allan Cornish, Ernest Yandall, Thomas McDermott, May Bain, Cecil Scott, Al Mack, Freda Crosher, Frank Willoughby, J. Scott, Fred Chatwin, Jack de Rose, Arthur Lord, Jack Elmsworth, Tano Fama, Kennington Johnstone, Willie Kyle, A. Vaughn, K. Davies, M. Pearson, Maurice Quinn, Phillippa Hayward; 35mm, 5679 ft., 84' (18 fps), imbibito/tinted, New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington. Conservazione/Preserved 2000. Screening by kind permission of Ramai Hayward. Didascalie in inglese / English intertitles.

“Un trionfo dell'industria nazionale, traboccante di sentimenti familiari, del tipico umorismo e dei meravigliosi scenari del Paese di Dio. Nessun neozelandese dovrebbe perderselo!” Salutato come il primo grande dramma moderno realizzato in Nuova Zelanda, *The Bush Cinderella* ebbe la sua prima mondiale venerdì 24 agosto 1928 allo Strand Theatre di Auckland. Girato ad Auckland e dintorni nel corso del 1928, era il quarto lungometraggio del cineasta pioniere Rudall Hayward e sarebbe stato il suo ultimo film muto. La trama descrive le prove e le tribolazioni di una povera famiglia nell'entroterra rurale della Nuova Zelanda all'alba del secolo scorso.

Hayward ammise tranquillamente di aver approfittato della pubblicità che circondava Dale Austen, appena rientrata in patria dopo aver lavorato a Hollywood con la M-G-M. Per l'attrice, scritturata in quattro e quattr'otto come protagonista del nuovo lavoro di Hayward, il contrasto non avrebbe potuto essere maggiore. Laddove a Hollywood c'erano centinaia di addetti alle varie mansioni connesse alla realizzazione di un film, Rudall Hayward faceva tutto da sé, con un budget di gran lunga inferiore ma con lo stesso risultato! Oltre ad essere produttore, regista e cameraman del film, aveva anche scritto a quattro mani con lo zio Henry Hayward la sceneggiatura; poi sviluppò lui stesso la pellicola in due stanze di un retrobottega di Hobson Street. Come ebbe a dire l'attore Tom McDermott in un'intervista del 1964, “il film finito era un monumento al coraggio e alle competenze tecniche di Hayward.” – DIANE PIVAC

“*A Triumph of Dominion Enterprise, Filled with the Familiar Sentiments, the Typical Humour, and the Glorious Scenery of God's Own Country. No New Zealander Should Miss It!*” *Billed as New Zealand's first big modern drama, The Bush Cinderella had its world premiere at the Strand Theatre, Auckland, on Friday 24 August 1928. Filmed in and around Auckland during 1928, it was pioneer filmmaker Rudall Hayward's fourth feature, and his last silent film. The plot involves the trials and tribulations of a poor family in the rural outback of New Zealand at the turn of the last century. Hayward freely admitted he was cashing in on the publicity surrounding Dale Austen, who had just returned from working with the stock company at M-G-M in Hollywood. For Austen, quickly cast as the lead in Hayward's new project, the contrast couldn't have been greater. Whereas in*

Hollywood there were hundreds of people doing the many jobs involved in film production, Rudall Hayward did everything himself – on a much smaller budget and for the same effect! Hayward was not only the producer, director, and cameraman, he also co-wrote the screenplay with his uncle, Henry Hayward, and even processed the film himself, in two rooms at the back of a shop in Hobson Street. As actor Tom McDermott said in a 1964 interview, “the finished film was a monument to Hayward's courage and expert technical skill.” – DIANE PIVAC

JEAN MITRY

FILM SUR LE MONTAGE (Film Institute / Jugoslovenska Kinoteka, YU 1964)

Narr: Jean Mitry; *mo./ed:* ?; DVD, 92' (24 fps), sonoro/sound, Film Institute, Beograd / Jugoslovenska Kinoteka, Beograd.

Versione francese / French version. (With film clips in their original languages)

Nella sua ricca, prolifica esistenza, sia nel cinema che per il cinema, insieme a molti altri risultati Jean Mitry lasciò una traccia luminosa nel cinema jugoslavo, in particolare su molte generazioni di filmologi e cineasti. Le sue conferenze ed i suoi libri, alcuni dei quali tradotti in seguito in serbo-croato, sono culminati in un documentario eccezionalmente illuminante sul linguaggio filmico e sull'espressione cinematografica, realizzato a Belgrado nel 1964: *Film sur le montage*.

Il moderno cinema jugoslavo cominciò a venir organizzato dallo Stato solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, nel 1945. Siccome la tradizione del professionismo anteguerra era molto modesta, “il nuovo, giovane cinema jugoslavo” del dopoguerra aveva molto da imparare, proprio per superare le sue lacune. Nel 1960, la scuola avanzata di cinema a Belgrado – l'Accademia per il Teatro, il Cinema, la Radio e la Televisione – fu ampliata con la fondazione del Centro per la Qualificazione Professionale dei Cineasti (rinominato Istituto Cinematografico nel 1963). L'Istituto organizzava corsi specializzati, seminari, conferenze ed altre attività formative, frequentate da numerosi tecnici del cinema con diversi livelli di competenze. Anche il corpo docente variava da insegnanti solo un poco più qualificati ad autori e cineasti jugoslavi di grande competenza. Per aumentare la qualità ed ampliare gli scopi dei corsi, la direzione dell'Istituto Cinematografico decise di chiamare alcuni conferenzieri dall'estero, e la scelta ovvia fu quella di rivolgersi a paesi con una ricca tradizione in merito. Ai primi del 1964 furono presi contatti ed accordi con Jean Mitry.

L'8 febbraio del 1964 l'Istituto Cinematografico inviò la seguente lettera circolare a tutte le compagnie di produzione cinematografica della Serbia, ai sindacati di professionisti ed ai singoli lavoratori del cinema:

Desideriamo informarvi che il nostro Istituto (già Centro per la Qualificazione Professionale dei Cineasti), dopo lunghe trattative, ha

organizzato una visita del noto saggista di cinema francese Jean Mitry. Il signor Mitry, da anni professore all'IDHEC, è un autore apprezzato nel campo della filmologia, ed ha da poco pubblicato la sua grande opera *Film Aesthetics* in Paris.

Nato nel 1907, si laureò all'Università di Parigi. Poco dopo la prima guerra mondiale decise di dedicarsi al cinema. Ha pubblicato articoli di cinema su diverse riviste, ed ha collaborato con Abel Gance, Marcel L'Herbier, Pierre Chenal ed altri. Si è anche occupato di montaggio. Nel 1936, insieme con H. Langlois, fondò la *Cinémathèque française*. Ha realizzato molti cortometraggi. Il suo documentario *Images pour Debussy* vinse il primo premio al festival di Heidelberg nel 1952. Dal 1946 insegna estetica del cinema all'IDHEC.

Si prevede che le conferenze di Jean Mitry nel nostro paese avranno luogo tra l'1 marzo ed il 15 aprile.

In primo luogo, secondo il progetto, Mitry dovrebbe tenere diversi corsi sull'*estetica cinematografica* e sui *mezzi di espressione cinematografica*. Questi corsi, che variano per numero di conferenze, sono rivolti a registi e sceneggiatori cinematografici.

Mitry terrà anche alcuni corsi di *montaggio cinematografico*, rivolti soprattutto ai montatori, ma, in base alla disponibilità dei posti, altri cineasti interessati potranno frequentarli.

Mitry dovrebbe anche tenere un corso specifico per gli operatori televisivi.

Vi chiediamo cortesemente di inviare, non più tardi del 20 febbraio, una lista delle persone che segnalate per la frequenza di questi corsi, e di indicare per quale corso segnalate il candidato. Occorre anche che menzioniate la specializzazione di ciascun candidato, e se l'interesse è per il corso breve (3 giorni circa) o per quello lungo (circa 6-7 giorni).

Intendiamo trarre il massimo dalla visita del signor Mitry, con lo scopo di migliorare le conoscenze dei nostri cineasti. Siamo pertanto a vostra disposizione e, se possibile, cercheremo di organizzare, in base alle vostre proposte, incontri specifici, conferenze e corsi nel campo di specializzazione del conferenziere, se non sono già inclusi nel nostro programma.

È nostra intenzione che alcuni di questi corsi si svolgano anche in altri centri delle Repubbliche Federali.

In attesa di un vostro riscontro rimango, cari compagni, il vostro
Vicko Raspor, direttore

Jean Mitry arrivò a Belgrado alla fine del febbraio 1964 ed iniziò le sue conferenze un paio di giorni più tardi. Negli archivi della Jugoslovenska Kinoteka è conservata un'altra circolare:

In relazione alla nostra lettera dell'8 febbraio c.a. vi informiamo che Jean Mitry, noto saggista di cinema francese e da tempo professore all'IDHEC di Parigi, invitato dal nostro Istituto, terrà una conferenza su **ESTETICA DEL CINEMA E MEZZI DI ESPRESSIONE CINEMATOGRAFICA**

Il corso inizierà il 2 marzo e si protrarrà fino al 18 marzo.

Le conferenze avranno luogo ogni giorno, domeniche escluse, nel cinema della Jugoslovenska Kinoteka, Via Kosovska 11; dureranno circa 3 ore ciascuna (dalle 11 alle 13:30) e saranno accompagnate da proiezioni illustrative.

Dato che il numero di posti è limitato, vi chiediamo cortesemente di informarci circa il numero di candidati che vorreste far partecipare. Vi informeremo in tempo utile circa il numero di candidati che potrà frequentare il corso.

In base al programma, prevediamo che Jean Mitry visiterà Sarajevo, Zagabria e Lubiana dal 21 al 23 marzo, tenendovi conferenze sull'estetica del cinema ed i mezzi di espressione cinematografica. Prevediamo anche una discussione con il signor Mitry in merito ai film jugoslavi che sarà in grado di vedere durante il suo soggiorno nel nostro paese.

In attesa di un vostro riscontro...

La sala della Jugoslovenska Kinoteka, con circa 180 posti a sedere, era in media mezza piena. Le conferenze venivano tradotte in simultanea. Il pubblico, composto di professionisti del cinema e giornalisti, era molto interessato agli argomenti affrontati da Mitry. Durante e dopo le conferenze venivano fatte molte domande, non solo sulla teoria del cinema, ma anche sulla situazione del cinema francese, sull'invasione dei film americani ed il suo impatto sul pubblico, ecc. I corsi di Jean Mitry avevano un ampio riscontro sulla stampa jugoslava. (Io ho avuto il piacere di frequentare alcune conferenze di Mitry e di discutere con lui i problemi della *nouvelle vague* francese e le sue imitazioni nel cinema jugoslavo.)

Grande interesse riscossero le proiezioni che illustravano le conferenze di Mitry, come pure i suoi commenti sui principi del montaggio negli esempi proiettati. Questo portò all'idea di produrre un film didattico sulla storia e la funzione del montaggio cinematografico, con un commento a cura di Mitry. L'iniziativa partì dal signor Vicko Raspor, critico e direttore dell'Istituto Cinematografico, e dal signor Vladimir Pogacic, regista, direttore della Jugoslovenska Kinoteka e membro del comitato esecutivo della FIAF (in seguito, suo vicepresidente e poi presidente). Essi proposero che fosse Jean Mitry a realizzare tale film, utilizzando il materiale d'archivio della Jugoslovenska Kinoteka e i supporti tecnici dello studio cinematografico Kosutnjak di Belgrado e del Laboratorio Cinematografico Centrale.

Per la fine del marzo 1964 Mitry, ultimate le sue conferenze a Belgrado, visitò altre città jugoslave. In aprile iniziò a lavorare al film, partendo dalla selezione del materiale, organizzando poi le sequenze ed infine filmando l'introduzione e registrando i suoi commenti. Non ci sono documenti sul suo lavoro; non sappiamo neanche chi fosse il montatore. La pellicola fu montata a 35mm, ed una volta completata ne vennero ricavate copie a 16mm. Tutto ciò che si sa è che l'ultima visita di Jean Mitry all'archivio cinematografico della Jugoslovenska Kinoteka ebbe luogo l'8 aprile 1964. Suppongo che la sua parte del

lavoro sul film fosse all'epoca completata e che la realizzazione tecnica finale fosse stata seguita in un secondo momento dai suoi collaboratori jugoslavi. Non sono riuscito a trovare nessuna documentazione cartacea su questo film nell'archivio: niente editing script, niente diario di lavorazione, niente budget o documentazione di tipo amministrativo! Niente se non tre copie a 16mm (versioni francese, inglese e serbo-croata) ed una copia di lavorazione a 35mm, la colonna sonora magnetica ed alcuni rulli di negativo montato. Le tre versioni del film differiscono in lunghezza – la versione francese a 16mm, che io ritengo essere l'originale, dura 92 minuti; le altre due versioni hanno all'incirca la stessa durata, con un paio di minuti in più o in meno.

Il film, un'eccellente conferenza illustrata sul montaggio cinematografico, tenuta da Jean Mitry, si apre con una sua introduzione, in cui lo vediamo seduto al tavolo di una sala di proiezione, mentre parla in macchina dell'importanza del montaggio nella storia del cinema e di come intende dimostrarlo nel film. Seguono i titoli, e poi ci sono 17 esempi, a partire dai film dei fratelli Lumière e per finire con *La terra trema* di Visconti. Attraverso estratti di varia lunghezza di film di Méliès, Porter, Griffith, Eisenstein, Orson Welles ed altri, Mitry dimostra lo sviluppo storico del montaggio come mezzo di espressione cinematografica. Egli registrò personalmente il commento per ogni sequenza nella versione francese, poi fu doppiato per le versioni serbo-croata ed inglese.

Il film ha solo un titolo, che recita "Istituto Cinematografico e Cineteca Jugoslava Belgrado Presentano FILM SUR LE MONTAGE di JEAN MITRY". Non ci sono altre informazioni, niente anno di produzione, né nomi di altri collaboratori o altri dati tecnici. Il film non fu mai ufficialmente registrato, né è menzionato nella filmografia delle pellicole jugoslave pubblicate dall'Istituto Cinematografico.

Per quanto ne so, il film fu presentato in pubblico una volta sola, 17 anni dopo la sua realizzazione, durante l'ultima visita di Jean Mitry a Belgrado nel maggio del 1981. Nell'affollato cinema della Jugoslovenska Kinoteka, lo stesso auditorium dove si erano tenuti i suoi corsi nel marzo 1964, Mitry tenne ancora una conferenza, spiegando che le sue opinioni di fondo sull'estetica del cinema e la funzione del montaggio non erano cambiate. Dopo la conferenza fu proiettata, per l'unica volta in pubblico, la versione serbo-croata del film. Questa proiezione di *Film sur le montage* alla venticinquesima edizione delle Giornate del Cinema Muto è – per quanto ne so io – solo la seconda volta che questo notevole, sconosciuto lavoro di Jean Mitry viene presentato ed anche, in ogni caso, la prima proiezione della versione francese. Dopo 42 anni è il modo migliore di tributare un omaggio a Jean Mitry, una personalità eminente della cultura cinematografica del ventesimo secolo, brillante teorico e storico del cinema, oltre che primo presidente onorario delle Giornate del Cinema Muto. – DEJAN KOSANOVIC

In his rich and prolific life, both in the cinema and for the cinema, alongside many other achievements Jean Mitry left a radiant trace in Yugoslav cinema,

especially on many generations of Yugoslav filmologists and filmmakers. His lectures and books, some of them later translated into Serbo-Croat, were crowned by an exceptionally enlightening documentary on film language and film expression, realized in Belgrade in 1964: Film sur le montage (Film on Editing).

Modern Yugoslav cinema was organized by the State only after the end of World War II, in 1945. As pre-war professional traditions were very modest, post-war "young and new Yugoslav cinema" had a lot to learn, just to overcome its gaps in film knowledge. In 1960, the advanced film school – the Academy for Theatre, Cinema, Radio, and Television – was augmented in Belgrade by the founding of the Center for Professional Qualification of Film Makers (renamed the Film Institute in 1963). The Film Institute organized specialized courses, seminars, lectures, and other educational activities, attended by numerous film technicians of varying levels of proficiency. The teaching staff also varied, from those only a little more qualified, to experienced Yugoslav authors and filmmakers. To raise the quality and aims of the courses, the Film Institute management decided to recruit some lecturers from abroad. The obvious choice was to turn to some country with a rich film tradition. In early 1964 they contacted and made an agreement with Jean Mitry.

On 8 February 1964, the Film Institute addressed the following circular letter to all Serbian film production companies, professional unions, and individuals working in the cinema:

We wish to inform you that our Institute (formerly the Center for Professional Qualification of Film Makers), after lengthy negotiations, has organized a visit of the well-known French film essayist Jean Mitry.

Mr. Mitry has been a professor at IDHEC for years. He is a renowned author in the field of filmology, and has recently published his great work Film Aesthetics in Paris.

Born in 1907, he graduated from the University of Paris. Shortly after the First World War he devoted his career to the cinema. He has published writings on film in various magazines, and has collaborated with Abel Gance, Marcel L'Herbier, Pierre Chenal, and others. He has also worked as a film editor. In 1936, with H. Langlois, he was a founder of the Cinémathèque française. He has made a number of short films. His documentary Images pour Debussy won First Prize at the festival in Heidelberg in 1952. Since 1946 he has taught Cinema Aesthetics at IDHEC.

Jean Mitry is scheduled to lecture in our country between March 1st and April 15th.

In the first instance, the plan is that Mitry should teach several courses about film aesthetics and the means of film expression. These courses, varying in the number of lectures, are designed for film directors and scriptwriters.

Mitry will also teach a few courses on film editing. These courses are primarily designed for film editors, but depending on free places, other interested filmmakers may also be able to attend.

We also plan that Mitry will teach one course specifically for those working in television.

You are kindly asked to send, not later than February 20th, a list of persons whom you recommend to attend these courses, and to indicate for which of the courses you recommend the candidate. It is also necessary that you mention each candidate's specialty, and whether they are interested in the shorter course (lasting ca. 3 days) or the longer one (lasting ca. 6-7 days). We intend to make the most of Mr. Mitry's visit, with the aim of improving the knowledge of our filmmakers. We are hereby at your disposal, and if possible shall try to organize, based on your proposals, specific meetings, lectures, and courses from the lecturer's field, if they are not already included in our programme.

We also intend that some of these courses will take place in other centres of the Federal Republics.

Looking forward to your answer,

I am, dear comrades, sincerely yours

Vicko Raspor, Director

Jean Mitry arrived in Belgrade at the end of February 1964, and began his lectures a couple of days later. Another circular letter is preserved in the archives of the Jugoslovenska Kinoteka:

... In connection with our letter sent on 8th February this year we inform you that Jean Mitry, renowned French film essayist and longtime professor at IDHEC in Paris, invited by our Institute, will lecture about **FILM AESTHETICS AND THE MEANS OF FILM EXPRESSION**.

The course will begin on March 2nd, and will last until March 18th.

The lectures will take place every day except Sundays, in the cinema of the Jugoslovenska Kinoteka, Kosovska Street 11. They will last about 3 hours (from 11 to 13:30) each, and will be illustrated with screenings.

As the number of attendees is limited, we kindly ask you to inform us of the number of candidates that you would like to send. We will inform you in good time as to how many of your candidates can attend the course.

Based on Jean Mitry's schedule, we foresee that he will visit Sarajevo, Zagreb, and Ljubljana from March 21st to March 23rd, and lecture about film aesthetics and the means of film expression. We also foresee a discussion with Mr. Mitry about the Yugoslav films that he will be able to see during his stay in our country.

Looking forward to your prompt answer...

The Jugoslovenska Kinoteka's theatre, numbering about 180 seats, was on average half full. The lectures were translated simultaneously. The audience, composed of film professionals and journalists, was very interested in the matters expounded by Mitry. During and after the lectures they posed many questions, concerning not only film theory, but also the current situation in French cinema, the invasion of American film and its impact on general audiences, etc. Jean Mitry's courses were widely commented upon in the Yugoslav press. (I had the pleasure of attending some of Mitry's lectures, and discussing with him the problems of the French nouvelle vague and the tendencies of its imitation in Yugoslav cinema.)

Great interest was aroused by the screening of film illustrations in Mitry's lectures, and his comments on the principles of editing in the screened

examples. This led to the idea to produce an educational film about the history and function of film editing, with commentary by Mitry. The basic initiative came from Mr. Vicko Raspor, film critic and Director of the Film Institute, and Mr. Vladimir Pogacic, film director, Director of the Jugoslovenska Kinoteka, and member of the Executive Committee of FIAF (later its Vice-President and President). They proposed that Jean Mitry should realize such a film, using archive material from the Jugoslovenska Kinoteka's film archive, and the technical facilities of the Kosutnjak film studio in Belgrade and the Central Film Laboratory.

By the end of March 1964 Mitry finished his lectures in Belgrade, and visited some other Yugoslav cities. In April he started working on the film, beginning with the selection of the material, then arranging the sequences, and finally filming the introduction and recording his comments. There are no records of his work; we do not even know who the editor was. The film was edited in 35mm, and upon completion 16mm prints were made. All that is recorded is that Jean Mitry's last stay at the Jugoslovenska Kinoteka's film archive was on 8 April 1964. I suppose that his part of the work on the film was then completed, and that the final technical realization was done later by his Yugoslav collaborators. I could not find any paper documentation about this film in the archive: there is no editing script, no working diary, no budget or administrative documentation! Nothing but three 16mm prints (French, English, and Serbo-Croat versions), and a 35mm work print, magnetic soundtrack, and a few reels of cut negative. The three versions of the film differ in length – the 16mm French version, which I believe is the original, lasts 92 minutes; the other two versions are about the same duration, a couple of minutes more or less.

The film is an excellent illustrated lecture on film editing by Jean Mitry. It begins with an introduction by Mitry, seated at a table in a screening room, talking to the camera about the importance of editing through the history of the cinema, which he intends to demonstrate in this film. The main title follows, and then there are 17 examples, starting with films by the Lumière Brothers and finishing with Visconti's *La terra trema*. Through excerpts of varying length from films by Méliès, Porter, Griffith, Eisenstein, Orson Welles, and others, Mitry demonstrates the historical development of editing as a means of film expression. Mitry personally recorded the commentary for each sequence for the French version, and then his text was dubbed for the Serbo-Croat and English versions.

The film has only a main title, saying "Institut de film et Cinémathèque Yugoslave Belgrade Présentent FILM SUR LE MONTAGE Réalisé par JEAN MITRY". There is no more information, no year of production, no names of other collaborators, or any technical data. The film was never officially registered, nor does it exist in the filmography of Yugoslav films published by the Film Institute.

To my knowledge the film was presented publicly only once, 17 years after being produced, during Jean Mitry's last visit to Belgrade in May 1981. In the crowded cinema of the Jugoslovenska Kinoteka, the very auditorium where his courses took place in March 1964, Mitry lectured again, explaining that his basic opinions on film aesthetics and the function of film editing had not changed. After the lecture the Serbo-Croat version of the film was screened, marking its only public screening.

This showing of Film sur le montage at the 25th edition of the Giornate del Cinema Muto is – as far as I know – only the second presentation of this valuable and unknown work by Jean Mitry, and, in any case, the first screening of the French version. After 42 years, this is the best way to pay tribute to Jean Mitry, a prominent personality in 20th century film culture, a brilliant film theorist and film historian, and the first Honorary President of the Giornate del Cinema Muto. – DEJAN KOSANOVI?

DIE FLAMME (Montmartre) (Ernst Lubitsch-Film GmbH, per/for Europäische Film-Allianz [Efa] GmbH, DE 1922)

Regia/dir: Ernst Lubitsch; *scen:* Hanns Kräly, *da una pièce dilbased on a play by* Hans Müller; *f./ph:* Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen; *scg./des:* Ernst Stern, Kurt Richter; *cost:* Ali Hubert; *cast:* Pola Negri, Alfred Abel, Hermann Thimig, Hilde Wörner, Frida Richard, Jakob Tiedtke; *premiere:* 2.2.1923 (Wien), 11.9.1923 (Berlino); *lg. or./orig. l:* 2,555 m.; Beta SP, 44', Filmmuseum München.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Su *Die Flamme*, l'ultimo film diretto da Ernst Lubitsch in Germania, si sa poco. Fu girato nel giugno-agosto del 1922, dopo che il regista era ritornato dal suo primo viaggio negli USA con l'epico *Das Weib des Pharao*, senza aver concretizzato la speranza di un contratto a Hollywood. Aveva capito che il successo americano dei suoi film dipendeva moltissimo dalla presenza di Pola Negri, che non aveva potuto avere in *Pharao*. Guardando i film di Chaplin, Stroheim e Griffith, Lubitsch si era convinto che l'epoca delle superproduzioni monumentali fosse finita, e che fosse giunta l'ora di volgersi a drammi più intimi. Era rimasto molto colpito dalla recitazione, dalle luci e dal montaggio dei film americani, molto più avanti di quelli tedeschi, con la loro recitazione eccessiva e stilizzata, le luci piatte e la cattiva continuità.

Dopo diversi tentativi infruttuosi di portare avanti un progetto che gli stava a cuore, un adattamento del *Faust*, ed aver scritto con Hanns Kräly una sceneggiatura incompiuta, *Karneval in Toledo* (che sarebbe poi stata alla base di *Rosita*), Lubitsch se ne uscì con l'adattamento di un lavoro teatrale dell'autore viennese Hans Müller. Nel maggio del 1922 il regista aveva visitato Vienna per accordarsi con gli autori austriaci sui diritti delle loro opere ai fini di un adattamento per il cinema. Non si sa quanto di questo viaggio fosse collegato a *Die Flamme*, la cui produzione iniziò diverse settimane dopo. Il testo di Müller racconta di una prostituta della vecchia Parigi che sposa un ingenuo giovane compositore per sfuggire al proprio ambiente. Ernst Stern costruì un grande set parigino negli studi Efa di Berlino, con una strada di Parigi, un caffè e gli appartamenti della prostituta e del giovane musicista. Lubitsch si concentrò sulle scene intime del *Kammerspiel* ed utilizzò la disposizione "americana" delle luci allo studio Efa (che aveva già dato un aspetto molto moderno al suo *Das Weib des Pharao*) per illuminare i volti ed i piccoli ambienti.

Al termine delle riprese, il 22 agosto 1922, Lubitsch celebrò le sue nozze con Helene Kraus proprio sul set parigino di *Die Flamme*. Pola

Negri partì immediatamente per l'America. Lubitsch e Kräly presero a lavorare ad un nuovo progetto, basato sull'operetta *Walzertraum* (Il sogno di un valzer) di Oscar Straus, che sarebbe dovuto venir girato in ottobre. L'Efa, però, si ritirò dagli affari, e il progetto di Lubitsch venne cancellato. Alla fine accettò l'offerta fattagli da Mary Pickford di dirigerla in una produzione di Hollywood: i due concordarono di portare avanti il progetto del *Faust*. Lubitsch lasciò la Germania il 3 dicembre 1922, prima di qualunque proiezione in pubblico di *Die Flamme*. L'ufficio distribuzione della Ufa combatté a lungo per i diritti delle ultime produzioni Efa, il che ritardò l'uscita in Germania di *Die Flamme* fino all'11 settembre 1923, un anno dopo che era stato completato. Nel frattempo, il film era uscito in altri paesi europei; la primissima proiezione ebbe luogo a Vienna il 2 febbraio 1923.

Dopo l'infelice esperienza di vedere *Das Weib des Pharao* mostrato in America solo in versione tagliata, con un finale lieto posticcio, stavolta Lubitsch cercò di prevenire i gusti degli americani. Per *Die Flamme* girò un finale lieto alternativo, che però non fu d'aiuto. Quando il film, ribattezzato *Montmartre*, fu presentato al cinema Loew's di New York l'1 aprile 1924, era stato rimontato da Hector Turnbull e ridotto a 2047 metri (da 2555 che erano). Tre mesi più tardi (il 9 luglio 1924), *Variety* osservava: "Montmartre è partito male, con critiche modeste, e la Paramount da allora ha fatto poco. Non è una cannonata, ma né la reputazione di Miss Negri né quella di Lubitsch ne usciranno danneggiate."

Oggi *Die Flamme* è andato perduto, tranne per un rullo che mostra una scena centrale difficile da apprezzare senza conoscerne il contesto. Per anni il Filmmuseum München ha raccolto documenti, immagini e schizzi di produzione, nella speranza di ricostruire la sinossi in modo da dare un'idea reale del film di Lubitsch. Questo lavoro viene tutto assemblato su Digital Beta, poiché c'è ancora la speranza che possano saltar fuori altre immagini. Anche in questa forma frammentaria il film è un documento interessante, che segna il passaggio dai film tedeschi di Lubitsch alle sue più sofisticate commedie sociali americane. – STEFAN DRÖSSLER

Little is known about Die Flamme, the last film Ernst Lubitsch directed in Germany. It was shot in June-August 1922, after Lubitsch had returned from his first trip to USA with his epic Das Weib des Pharao, and with his hope to get a Hollywood contract unfulfilled. He realized that the American success of his films very much depended on the presence of Pola Negri, whom he could not get for Pharao. Viewing films by Chaplin, Stroheim, and Griffith, Lubitsch was convinced that the time of the monumental super-production was past, and that the way forward was to turn to more intimate dramas. He was very impressed by the acting, lighting, and editing of American films, which were much more advanced than German movies, with their stylized overacting, flat lighting, and bad continuity.

After several fruitless attempts to make a favourite project, a Faust adaptation, and writing an unfinished screenplay with Hanns Kräly entitled Karneval in Toledo (which later became the basis for Rosita), Lubitsch came up with an adaptation of a play by Viennese author Hans Müller. In May 1922 Lubitsch had visited Vienna to make a deal with Austrian authors

to get the rights to their plays for film adaptations. It is not known how much this trip was related to *Die Flamme*, whose production began several weeks later. Müller's play deals with a prostitute in old Paris who marries a naïve young composer to escape from her milieu. Ernst Stern built a great Paris set in Berlin's Efa studios, with a Parisian street, a café, and the flats of the prostitute and the young composer. Lubitsch concentrated on the intimate scenes of the *Kammerspiel*, and used the "American lighting" set-up at the Efa studio (which had already given his *Das Weib des Pharao* a very modern look) to light faces and small rooms.

When the shooting was finished, on 22 August 1922, Lubitsch celebrated his marriage with Helene Kraus on the Paris set of *Die Flamme*. Pola Negri left immediately for America. Lubitsch and Kräly began work on a new project, based on Oscar Straus' operetta *Ein Walzertraum* (A Waltz Dream), which was to be filmed in October 1922. But Efa went out of business, and Lubitsch's project was cancelled. Finally he accepted Mary Pickford's offer to direct her in a Hollywood production; they agreed to make the *Faust* project. Lubitsch left Germany on 3 December 1922, before any public screening of *Die Flamme*. Ufa's distribution department fought a long battle over the rights of the last Efa productions, which delayed *Die Flamme*'s German release until 11 September 1923, one year after its completion. In the meantime, the film was released in several other European countries; the very first screening took place in Vienna on 2 February 1923.

After the unhappy experience of seeing *Das Weib des Pharao* shown in America only in a cut-down version, with a newly invented happy ending, this time Lubitsch tried to anticipate American taste. He filmed an alternative happy ending for *Die Flamme*, but it didn't help. When the film, now rechristened *Montmartre*, was finally shown at Loew's theatre in New York, on 1 April 1924, it had been re-edited by Hector Turnbull and cut down to 2047 metres (from 2555 metres). Three months later (9 July 1924), Variety observed: "Montmartre got off to a bad start with poor notices, and Paramount has done little for it since. It is no knockout, but neither Miss Negri's nor Lubitsch's reputation will be damaged by it."

Today *Die Flamme* is lost, except for one reel showing a central scene which is difficult to appreciate without knowing the context and subtexts. For years *Filmmuseum München* has been collecting surviving documents, stills, and production drawings, hoping to reconstruct the storyline so that one can get a real idea of Lubitsch's film. This work is being assembled on *Digital Beta*, because there is still some hope that more stills will surface. Even in this fragmentary form, the film is an interesting document, marking the transition from Lubitsch's German films to his more sophisticated American society comedies. — STEFAN DRÖSSLER

THE STEINHOFF PROJECT

INGE LARSEN (Henny Porten-Film, DE 1923)

Regia/dir.: Hans Steinhoff; *scen.*: Karl Vollmöller, Hans Steinhoff; *f./ph.*: Helmar Lerski; *scg./des.*: Ludwig Kainer, Franz Lück, Alfred Junge; *dir. prod./prod. mgr.*: Wilhelm von Kaufmann; *cast.*: Henny Porten (Inge Larsen), Paul Otto (Baron Kerr), Ressel Orla (Evelyne), Wassilij

Wronsky (domestico/Kerr's servant), Paul Hansen (Jan Olsen), Hans Albers (diplomatico annoiato/bored diplomat), Ludwig Rex; *premiere.*: 16.10.1923, Kammer-Lichtspiele, Berlin; *lg. or.orig. l.*: 1832 m.; 35mm, 1746 m., 85' (18 fps), Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Agli inizi del 1921, il produttore berlinese Hanns Lippmann persuase Henny Porten a lasciare l'Ufa per formare una propria società di produzione, in cui lui sarebbe stato il direttore generale. Oltre agli interessi finanziari, entrambi avevano l'ambizione di produrre film di gran qualità. Lo scopo di Lippmann era di realizzare film che potessero rivaleggiare con le principali produzioni teatrali della capitale tedesca ed ottenere la stessa attenzione da parte della critica, mentre la Porten voleva (a) allontanarsi dalla sua immagine di "Frau tedesca ideale" e (b) raggiungere la libertà creativa ed il controllo sui suoi film. Peraltro, le ambizioni di entrambi furono frustrate sia dai critici che dal pubblico, impreparati a seguire le imprese della Porten in nuovi territori artistici. Con una possibile eccezione, tutto quanto fecero insieme nel periodo 1921/22 (*Die Hintertreppe*, di Leopold Jessner; *Frauenopfer*, di Karl Grune, ispirato al teatro espressionista di Georg Kaiser; *Sie und die Drei*, ironica, autoriflessiva presentazione dell'immagine divistica della Porten, diretta da E.A. Dupont) si rivelò finanziariamente un disastro. Per compensare le perdite economiche personali, l'attrice prese a girare i teatri con esibizioni di mimo dal vivo. Anche *Die Geier-Wally* (E.A. Dupont), che veniva considerato una miniera d'oro, sembra esser stato un successo finanziario solo perché era stato già venduto all'estero prima dell'inizio delle riprese, a prezzi calcolati su una percentuale dei costi di produzione. Benché l'inflazione galoppante sia citata di solito come un fattore cruciale, sembra che le notevoli divergenze artistiche tra Lippmann e la Porten durante la lavorazione di *Inge Larsen* abbiano anch'esse contribuito allo scioglimento del loro breve partenariato.

Nel film Henny Porten interpreta Inge Larsen, la figlia di un pescatore, che si innamora di un diplomatico aristocratico (e lascia il fidanzato e la comunità rurale dei suoi genitori per sposarlo). Dopo la nascita di un bebè ed il divorzio, provocato in parte dalla sua riluttanza ed incapacità ad adattarsi alla vita sofisticata ed agli intrighi dell'elitaria società della capitale, se ne torna mestamente alle sue radici, come fece nella vita reale Henny Porten che, decidendo di interpretare il ruolo di Inge Larsen, ritornava alla sua consolidata immagine cinematografica, quella che ne aveva fatto la prima star dello schermo in Germania. In un articolo che ne definiva la figura cinematografica e che fu pubblicato a Mosca nel 1926, Ismail Urasov affermava: "Non è difficile scrivere un copione per Henny Porten. In quasi tutti i suoi film tiene in braccio un bambino e, come madre, ci tocca il cuore. Nei suoi film è sempre infelicamente sposata, intrappolata in un'unione male assortita con un barone, un conte, un duca, persino un re. Se gli sceneggiatori tedeschi avessero voluto ampliare un po' la materia, le avrebbero fatto sposare perfino un dio. L'aristocratico marito insiste per farle frequentare i balli, perché si comporti come una dama di mondo, ma lei preferisce sedere vicino alla culla del bambino o

lasciarsi assorbire dalle faccende di casa. È tedesca al cento per cento, ecco il cuore del problema. Se il marito non è a casa, la baronessa/contessa/duchessa pranza in cucina. Non si sente a casa sua nei grandi, scomodi saloni addobbati a festa ... In ogni suo film, lacrime di glicerina scorrono su viso di Henny Porten e lei sorride in modo commovente, piena d'amore e sensi di colpa. Henny Porten sa davvero sorridere."

Sembra che Steinhoff fosse stato assegnato a *Inge Larsen* su due piedi e che si fosse trovato in mezzo fra Lippmann e la Porten, poiché il film porta i segni delle controversie che avrebbero accelerato la fine della loro collaborazione. Originariamente girato nell'autunno del 1922, *Inge Larsen* era pronto per l'uscita nel dicembre di quell'anno. Quattro mesi più tardi, ai primi di aprile del 1923 (poco dopo la rottura), un annuncio sulla stampa specializzata ne salutava l'imminente completamento. Nella prima metà di maggio apparvero descrizioni di ulteriori riprese in esterni, ma ci vollero altri cinque mesi perché il film uscisse, nella seconda metà di ottobre. Il ritardo fu causato in parte dal sistema distributivo tedesco intasato dalla sovrapproduzione speculativa di lungometraggi. È però provato che vi contribuirono anche le interferenze della Porten. Dopo la prima berlinese un critico, notando la brevità del film, rivelò che l'attrice aveva decisamente accorciato o eliminato del tutto ogni scena in cui lei non appariva, trasformando quel che era nato come un film corale con intrecci secondari abilmente sviluppati in una banale banale pellicola ad uso dell'attrice. Dopo la rottura tra la Porten e Lippmann, il nome di quest'ultimo come co-autore della sceneggiatura (che pare fosse originariamente più interessante e complessa) scomparve dai credits. Il restauro si basa su una copia di preservazione di buona qualità con *flash-titles* in parte scritti a mano, copia posseduta dalla Deutsche Kinemathek di Berlino, che a sua volta si basa su una copia positiva del Gosfilmofond russo. Alcune delle didascalie scritte a mano contengono solo parole chiave. Tranne una risultata illeggibile e impossibile da identificare (tra le didascalie 18 e 19 del secondo rullo), tutte le didascalie contenenti solo parole chiave sono state confrontate con i testi sottoposti alla commissione di censura tedesca. Nei casi in cui vi erano differenze, è stata adottata – vista la maggiore consonanza stilistica – la formulazione presente nel foglio di censura. Il testo delle didascalie scartate rivela un tentativo di maggior stringatezza e tende ad essere troppo informale rispetto al linguaggio un po' *démodé* di quasi tutte le altre. – HORST CLAUß

In early 1921, Berlin-based producer Hanns Lippmann persuaded Henny Porten to leave Ufa and form a production company of her own, with himself as general manager. Besides financial interests, both of them shared the ambition of producing high-quality films. Lippmann's aim was to make pictures that would rival and gain the same critical attention as the German capital's leading theatre productions, while Porten wanted to (a) move away from her image as the "ideal German Frau", and (b) achieve creative freedom and control over her films. However, both their ambitions were thwarted by critics and audiences alike, who were not prepared to follow Porten's ventures into new artistic territories. With one possible exception,

all their joint undertakings of 1921/22 (Die Hintertreppe, by Leopold Jessner; Frauenopfer, by Karl Grune, after Georg Kaiser's Expressionist drama; and Sie und die Drei, an ironic, self-reflexive presentation of Porten's own star image, by E.A. Dupont) were major financial disasters. To make up for her personal financial losses, the actress went on theatre tours with live mime performances. Even Die Geier-Wally (E.A. Dupont), which supposedly was a money-spinner, seems to have been a financial success only because it had already been sold abroad prior to the start of production at prices based on a percentage of the film's production costs. Though galloping inflation is generally cited as a major factor, it appears that serious artistic differences between Lippmann and Porten over Inge Larsen also contributed to the dissolution of their short-lived partnership. In the film, Henny Porten plays Inge Larsen, a fisherman's daughter who falls in love with (and leaves her fiancé and the rural community of her parents in order to marry) an aristocratic diplomat. Following the birth of her child, and a divorce, caused in part by her unwillingness and inability to adjust to the sophisticated life and intrigues of the capital's social élite, she ruefully returns to her roots – in the same way that Henny Porten in real-life returned to the well-proven screen image that had made her the first female German star of the silver screen by deciding to play the part of Inge Larsen. In the words of Ismail Urasow, who summed up her film persona in an article published in Moscow in 1926: "It is not difficult to write a script for Henny Porten. In almost all her films she holds a child in her arms. As a mother she touches our hearts. In her films, she is always unhappily married, caught in a misalliance with a baron, a count, a duke – even with a king. If German scriptwriters cared to slightly broaden their subject matter, she would even marry a god. Her aristocratic husband insists that she attend balls. That she carry herself like a lady of the world. But she prefers to sit by her child's cradle, or keeps herself busy with household chores. She is one hundred percent German. That is the root of her quarrels. If her husband is not at home, the baroness/countess/duchess eats her lunch in the kitchen. She does not feel at home in the big, uncomfortable, festive halls.... In each of her films glycerine tears roll down Henny Porten's face. And she smiles movingly, full of love, and feelings of guilt. Henny Porten can really smile."

Steinhoff appears to have been assigned to Inge Larsen at short notice. He also seems to have gotten stuck in the middle between Lippmann and Porten, for Inge Larsen bears some of the marks of the controversies that contributed to the end of the Lippmann-Porten partnership. Originally shot in autumn 1922, the film was ready for release by December of that year. Four months later, in early April 1923 (and shortly after the split), an advertisement in the trade press announced the impending completion of Inge Larsen. During the first half of May, reports of further location work appeared, and it took another 5 months before the film opened, during the second half of October. The delay was partly caused by the German film distribution system being clogged up at the time by the speculative overproduction of feature films. But there is evidence that Henny Porten's interference also contributed to the picture's delayed release. After its Berlin premiere one critic noted the film's short length, and revealed that retrospectively the actress had severely shortened or entirely cut every scene

in which she did not appear, turning what had been an ensemble film with finely developed secondary plotlines into a run-of-the-mill star vehicle. Her action did not just affect Steinhoff's work as director. Following the split between Porten and Lippmann, his name as co-author of the (apparently more interesting and complex original) script disappeared from the credits. The restoration is based on a good quality preservation print with partly set, partly handwritten flash-titles held by the Deutsche Kinemathek, Berlin, which in turn is based on a positive print at Gosfilmofond of Russia. Some of the handwritten titles contained keywords only. Except for one illegible handwritten title (between titles 18 and 19 in Reel 2, which could not be identified because there was no printed equivalent), all titles containing just keywords were able to be verified by comparing the film material with the texts recorded on the German censorship card. In cases of differences, the wording of the censorship card was used, as stylistically the texts were in closer harmony with those titles in the film material that matched those on the censorship card. The phrasing of the rejected titles indicated an attempt to tighten the wording, and tended to be too casual when compared with the slightly old-fashioned language of the majority of the titles. – HORST CLAUS

FRED PAUL, UN MAESTRO DELLA SHORT STORY CINEMATOGRAFICA / FRED PAUL AND THE ART OF THE SHORT STORY FILM

THE LAST APPEAL (Screen Plays, GB 1921)

(serie/series: Grand Guignol)

Regia/dir: Fred Paul; scen: George Saxon [Saxton?]; cast: Jack Raymond (John Martin), Jeanne di Ramo (Lillian), Henry [Harry] Doughty (il giudice/the Judge); lg. or./orig. l: 920 ft.; 35mm, 935 ft., 13' (20 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

THE JEST (Screen Plays, GB 1921)

(serie/series: Grand Guignol)

Regia/dir: Fred Paul; scen: Norman Ramsay; lg. or./orig. l: 950 ft.; 35mm, 851 ft., 12' (20 fps), BFI National Film and Television Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Fred Paul (1880-1967) è una delle figure immeritatamente dimenticate del cinema muto britannico. Nato a Losanna, iniziò ad apparire nei film britannici, come attore, nel 1910, per passare presto a ruoli da protagonista. Nel 1916 abbandonò la recitazione per darsi alla regia, specializzandosi nello stile dell'epoca, "famosi attori in famosi lavori", in cui celebrità del palcoscenico erano le star di soggetti letterari come *The Vicar of Wakefield*, *The Second Mrs. Tanqueray* e *Lady Windermere's Fan* (tutti del 1916). Il culmine di questa fase della sua carriera fu *Masks and Faces* (1917), organizzato per raccogliere fondi a favore della Royal Academy of Dramatic Art, in cui apparvero tutti i grandi del teatro britannico dell'epoca, compresi George Bernard Shaw e J.M. Barrie.

Dopo *Masks and Faces*, Paul sembra aver temporaneamente abbandonato i film per ragioni ancora inspiegate. La sua carriera sia di regista che di attore riprese nel 1920, e nel 1921 interpretò il ruolo del titolo in *How Kitchener Was Betrayed* di Percy Nash. Nel 1923-1924 interpretò Nayland Smith, la nemesi del malvagio dottor Fu Manchu (Harry Agar Lyons), in più di una ventina di cortometraggi basati sui thriller di Sax Rohmer. Nel 1926 Paul e Lyons apparvero come due antagonisti, il tenente John Byrne e il dottor Sin Fang, in una serie di corti evidentemente ricavati dai film precedenti.

Come regista, il suo lavoro fu da allora in poi limitato a soggetti brevi, e sopravvisse a stento all'avvento del sonoro, anche se riuscì a realizzare una manciata di cortometraggi musicali tra il 1929 ed il 1931. La sua serie "Grand Guignol" è appena menzionata dagli storici del cinema britannico, eppure lo rivela come un vero maestro nell'arte del cortometraggio. Nonostante il nome, la serie ha poco a che vedere con il teatro parigino degli orrori; Michael Eaton ritiene che il titolo generico sia stato suggerito dal repertorio di commedie presentato come "Grand Guignol" al Little Theatre di Londra nel 1920, con Sybil Thorndike come interprete fissa. La descrizione data da Paul dei suoi film, in un articolo sul *Kinematograph Weekly* (24 marzo 1921) intitolato significativamente "Concentrated Production", suona meno simile al Grand Guignol che al manifesto di Feuillade per *La Vie telle qu'elle est*: "lo cerco di mostrare la vita com'è veramente, la sua sordidezza e crudeltà; l'umorismo diabolico del destino che chiamiamo fato, che gioca con noi a suo piacimento, ci porta in alto o ci trascina in basso; permette a un uomo di derubare le vedove e gli orfani di tutti i loro averi e trasforma il derelitto che muore di fame e che nella sua disperazione ha rubato un tozzo di pane in un criminale."

Le cinque serie di film "Grand Guignol", in totale 28, uscirono tra il marzo e l'ottobre del 1921. Paul stesso diresse tutti i film, benché l'attore e futuro regista Jack Raymond (1886-1953) sia citato come co-regista negli ultimi otto titoli. Paul stesso è menzionato come autore di tre sceneggiature; degli altri nove scrittori coinvolti, solo un nome è ricordato ancor oggi, la nota scrittrice ebrea G.B. Stern (1890-1973; dal suo omonimo romanzo è stato tratto il film di Disney del 1966 *The Ugly Dachshund* [Quattro bassotti per un danese]). Dei 28 film originali, finora si sa che 14 sono al National Film and Television Archive, mentre la Archive Film Agency ha di recente riscoperto altri due titoli. I film ora disponibili (la riscoperta ha avuto inizio nel 2006 al British Silent Cinema Festival di Nottingham, grazie alla tenace ricerca di Paul Marygold) mostrano una certa coerenza nel metodo narrativo. Le storie sono costruite bene, concentrate senza mai sembrare affrettate; i personaggi sono delineati con rapidità e sicurezza. Sorprendentemente, le vicende narrate tendono ad abbracciare ampi periodi di tempo, con una certa preferenza per un modello basato su causa (in un passato remoto) ed effetto (nel drammatico presente). Paul, spalleggiato dai suoi autori e dai suoi attori, egualmente mai celebrati, sapeva come catturare e mantenere l'attenzione. – DAVID ROBINSON

Fred Paul (1880-1967) is one of the undeservedly forgotten figures of British silent cinema. Born in Lausanne, he first appeared as an actor in British films in 1910, and was soon playing leading roles. In 1916 he abandoned acting to turn director, making a speciality of the “famous players in famous plays” style of the time, starring stage luminaries in such literary subjects as *The Vicar of Wakefield*, *The Second Mrs. Tanqueray*, and *Lady Windermere’s Fan* (all 1916). The culmination of this period of his career was *Masks and Faces* (1917), designed to raise money for the Royal Academy of Dramatic Art, and featuring every major figure of the British theatre of the day, including George Bernard Shaw and J.M. Barrie. After *Masks and Faces*, Paul seems temporarily to have left films, for reasons that have not yet been explained. His career as both director and actor resumed in 1920, and in 1921 he played the title role in Percy Nash’s *How Kitchener Was Betrayed*. In 1923-1924 he played Nayland Smith, the nemesis of the villainous Dr. Fu Manchu (Harry Agar Lyons), in more than a score of short films based on the Sax Rohmer thrillers. In 1926 Paul and Lyons appeared as the antagonists Lt. John Byrne and Dr. Sin Fang in a series of shorts evidently derived from the earlier films.

As a director his work was henceforth limited to short subjects, and barely survived the coming of sound, though he managed to make a handful of musical shorts between 1929 and 1931. His “Grand Guignol” series is barely mentioned by historians of the British cinema, yet reveals him as a true master of the art of the short story film. Despite the name, the series has little connection with the Parisian theatre of horrors, and Michael Eaton considers that the generic title was suggested by the repertory of playlets presented as “Grand Guignol” at the Little Theatre, London, in 1920, with Sybil Thorndike as one of the regular cast. Paul’s description of his films, in an article in *Kinematograph Weekly* (24 March 1921), significantly titled “Concentrated Production”, sounds less like *Grand Guignol* than Feuillade’s manifesto for *La Vie telle qu’elle est*: “I attempt to show life as it really is, its sordidness and cruelty; the diabolical humour of the destiny we call fate, which plays with us as it will, raises us to high places or drags us to the gutter; allows one man to rob the widows and orphans of their all and makes a criminal of the starving wretch who in his misery has stolen a mouthful of bread.”

The five series of “Grand Guignol” films, numbering 28 in all, were issued between March and October 1921. Paul himself directed all the films, though the actor and future director Jack Raymond (1886-1953) has a co-direction credit on the last eight. Paul himself was credited with three of the scripts; of the other nine writers individually involved, only one is now remembered, the distinguished Jewish novelist G.B. Stern (1890-1973; her story “The Ugly Dachshund” was filmed by Disney in 1966).

From the original 28 films, 14 are so far known to exist in the National Film and Television Archive, while the Archive Film Agency has recently discovered two titles. The films (whose rediscovery began at the 2006 Nottingham British Silent Cinema Festival, thanks to some dogged research by Paul Marygold) show a consistency in the story-telling method. The narratives are well constructed, concentrated without ever seeming rushed; and characters are established fast and confidently. Surprisingly, the stories tend to embrace wide time periods, with a

preference for a pattern of cause (in a distant past) and effect (in the dramatic present). Paul, abetted by his writers and equally unsung actors, knew how to capture and hold the attention. – DAVID ROBINSON

UN FILM MISTERIOSO / THE MYSTERY FILM A LIVELY AFFAIR (US, c.1912?)

Regia/dir: ?; cast: ?; 35mm, 490 ft., 7' (18 fps), Library of Congress.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Questa vivace commedia sulle suffragette è proprio un mistero: su di essa non sembrano esistere infatti documenti o informazioni di sorta. I suoi divertenti rovesciamenti di genere vedono le donne sgattaiolare fuori per andare a giocare a poker e a spassarsela, mentre i mariti se ne stanno a casa a prendersi malamente cura di quei bambini che non sono ancora stati abbandonati per strada. Quando, in seguito ad un alterco, le donne vengono portate in prigione, sono gli uomini a ridersela. Il film è privo dei titoli di testa, ma per il resto appare sostanzialmente completo. Dalle didascalie sappiamo che s’intitola *A Lively Affair*; per andare alla “riunione del Club delle Suffragette”, le donne percorrono le vie di quella che pare essere una città dell’Est degli Stati Uniti, ma il resto è un mistero. Contribuisce a confondere le cose la presenza di un altro cortometraggio con lo stesso titolo, sempre del 1912, che dovrebbe ragionevolmente essere anche l’anno del nostro film. (Quest’altro *Lively Affair*, che pare sia andato perduto, è un Vitagraph con Leo Delaney nei panni di un ricco “uomo d’affari” che ha una realzione con la domestica interpretata da Clara Kimball Young.) La National Film Preservation Foundation intende includere questa commediola sulle suffragette nel suo prossimo set di DVD, *Treasures from American Film Archives 3*, dedicato ai primi film sulle problematiche sociali, perciò confidiamo nell’esperto pubblico delle Giornate per una qualche identificazione. Forse lo stile delle didascalie risulta familiare? (Selig Polyscope?) Qualche interprete è riconoscibile? (Mabel Van Buren?) Eventuali fondate ipotesi possono essere inviate all’indirizzo e-mail info@filmpreservation.org. Grazie anticipate!

SCOTT SIMMON

Here’s a puzzle: There seems to be no record or information of any sort about this high-spirited suffragette comedy. Its amusing gender role reversals find women rushing off to play poker and carouse while their husbands are left home to tend incompetently to those children who aren’t just abandoned on the sidewalk. When the squabbling women are hauled to jail by the police, the men get the last laugh. The film lacks its head title but appears otherwise essentially complete. From its intertitles, we know it is called *A Lively Affair*, and the women travel for their “Suffragette Club meeting” down the streets of what appears to be an eastern U.S. city – but beyond that it’s a mystery. One confusion arises from there being another short film of the same name in 1912 – which is a reasonable guess for the year of this film as well. (The other *Lively Affair*, apparently lost, is a Vitagraph production with Leo Delaney as a rich “man of affairs” involved

with housemaid Clara Kimball Young.) *The National Film Preservation Foundation plans to include this little suffragette comedy in its forthcoming DVD set, Treasures from American Film Archives 3, devoted to early social-issue films, so we would particularly appreciate any identifications from the Giornate's expert audience. Perhaps the intertitle style is familiar? (Selig Polyscope?) Or an actor recognizable? (Mabel Van Buren?) Educated guesses should be e-mailed to info@filmpreservation.org. In advance, thanks!* – SCOTT SIMMON

LOST AND FOUND ON A SOUTH SEA ISLAND / LOST AND FOUND (Il supplizio del tam-tam) (Goldwyn Pictures, US 1923)

Regia/dir: Raoul Walsh; *sogg./story:* Carey Wilson; *scen:* Paul Bern; *f./ph:* Clyde De Vinna, Paul Kerschmer; *cast:* House Peters (Captain Blackbird), Pauline Starke (Lorna), Antonio Moreno (Lloyd Warren), Mary Jane Irving (Baby Madge), Rosemary Theby (Madge), George Siegmann (Faulke), William V. Mong (Skinner), Carl Harbaugh (Waki), David Wing (Kerito); *lg. or. orig. l:* 6333 ft.; 35mm, frammento / fragment, 145 m., 6' (22 fps), Cineteca del Friuli. Preservazione e stampa / preserved and printed 2006, L'Immagine Ritrovata, Bologna.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

La visione dei fotogrammi del frammento di quello che dovrebbe essere il primo film di Walsh distribuito in Italia (nel 1925 dalla S.A. Moretto di Brescia) ritrovato in un fondo di nitrati donato alla Cineteca del Friuli nel 2006 da Clara Gallini, studiosa di antropologia, conferma quanto Kevin Brownlow, aveva immaginato una volta saputo del ritrovamento: “Che bella notizia! Su *Lost and Found* ho solo informazioni derivate da fonti secondarie. Non mi risulta che di questo film sia sopravvissuto altro materiale su pellicola. Con la fotografia di Clyde De Vinna (*White Shadows in the South Seas* [Ombre bianche]), dev'essere meraviglioso.”

La *Rivista Cinematografica* (n. 20, 1925) scriveva “Un'infinità di manifestini volanti, *planches* e fotografie distribuite o affisse parecchie settimane prima ha fatto accorrere, come del resto si prevedeva, una gran massa di gente a tutte le rappresentazioni, producendo pure un grande successo di cassetta. Lo sfondo su cui si svolge il lavoro desta grande interesse, perché riproduce usi e costumi di popoli a noi sconosciuti; alcune scene, come quelle delle piroghe, sono veramente belle” (Vittorio Martinelli, *L'eterna invasione: il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana*, La Cineteca del Friuli, 2002).

Meno entusiasmo da parte degli *Harrison's Reports* (31 marzo 1923), il periodico che assisteva gli esercenti americani nella scelta dei film da programmare: “Ciò che materialmente si vede in questa pellicola è di estrema bellezza – gli scenari delle isole dei Mari del Sud, filmati sul posto, sono incantevoli. Ma moralmente il film è spiacevole, data la sgradevolezza della storia narrata. Ad esempio, nessuno spettatore può apprezzare un soggetto in cui l'eroe dà la caccia, intenzionato ad ucciderlo, all'uomo che sua moglie ha seguito portandosi dietro la figlioletta. Non ci si può neanche sentire compiaciuti davanti a un

padre che non dà ascolto alle suppliche della figlia quando questa lo implora di salvarla dalle mani di un bruto, solo perché un tale genitore non ritiene che lei sia una brava ragazza. Il fatto che l'uomo non sappia che la giovane donna è sua figlia non lo giustifica; gli eroi non possono rifiutare il loro aiuto alle persone in difficoltà, specie quando si tratta di una giovinetta indifesa. Anche la vista del capo indigeno che, infatuato della ragazza, trama per possederla contro la sua volontà, è sgradevole, come il fatto che il bruto, solo per soddisfare le proprie primitive passioni, abbia allontanato con l'inganno una donna dal marito. Nelle scene di massa, in cui una tribù combatte contro un'altra, gli indigeni impegnati sono forse migliaia. Alcune scene sono davvero sensazionali. Il che dovrebbe appagare gli spettatori non troppo critici.” – LIVIO JACOB

*This fragment of what was most likely the first film by Walsh to be distributed in Italy (in 1925 by the Moretto Company of Brescia) was discovered in a collection of nitrate films presented to the Cineteca del Friuli in 2006 by the anthropologist Clara Gallini. Viewing the images confirms what Kevin Brownlow, learning of the rediscovery, imagined: “That's good news about Lost and Found. I have only background information – I have not heard of any more footage in existence. Photographed by Clyde De Vinna (*White Shadows in the South Seas*), it should look marvellous.”*

La *Rivista Cinematografica* (No. 20, 1925) wrote: “An infinity of handbills, posters, and photographs distributed or pasted up several weeks in advance predictably resulted in a big crowd at every performance and a consequent box-office success. The background of the film excites great interest, because it presents the customs and costumes of people unknown to us; some scenes, such as those of the canoes, are truly beautiful.” (Cited in Vittorio Martinelli, *L'eterna invasione: il cinema americano degli anni Venti e la critica italiana / The Eternal Invasion: American Cinema of the Twenties and Italian Criticism*, La Cineteca del Friuli, 2002)

Rather less enthusiasm was shown by Harrison's Reports (31 March 1923), the periodical which advised American exhibitors on the choice of films to programme: “The material end of this picture is extremely beautiful – the South Sea Islands scenery, taken on the spot, is enchanting. But its spiritual end is unpleasant, the story being of the disagreeable sort. No picture-goer, for instance, can be pleased with a theme which consists of a hero's hunting to slay the man, whom his wife, having taken their little daughter along, had followed. Nor can one feel pleased with the sight of a father's turning a deaf ear to the pleas of his own daughter, who begs him to save her from the hands of a brute, just because such father thought that the young woman was bad. The fact that he does not know that the young woman is his own daughter does not excuse him; heroes are not supposed to refuse help to people in distress, particularly when the one in distress is a helpless little girl. The sight of the native chief, who, being infatuated with the little girl, plots to possess her, even against her own will, too, is disagreeable. So is the fact that the brute had tricked a woman away from her husband, just to gratify his primitive passions. In the mob scenes, in which one tribe of natives wars against another, thousands perhaps of natives are used. Some of the scenes are thrilling. This fact should make the picture satisfactory to non-critical patrons.” – LIVIO JACOB

A MOVIE TRIP THROUGH FILMLAND (DeFrenes & Co., US 1921)
Regia/dir., anim: Paul Felton; prod: C.R. Bosworth; f./ph: Joseph DeFrenes; 35mm, 1914 ft., 23' (22 fps), imbibizione originale ricreata con il metodo Desmet / *Desmet colour duplicating original tinting*, George Eastman House, Rochester, NY. Restored in 2005 with funding from the Eastman Kodak Company.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Kodak Park, il principale centro di produzione di pellicola vergine, oltre che quartier generale, della Eastman Kodak Company, è lo sfondo di questo documentario che, combinando animazione ed azione dal vivo, descrive la produzione di film da parte della compagnia. La sequenza animata iniziale ribadisce subito che i film muti erano in grado di superare tutte le barriere linguistiche. Nel 1921 il Kodak Park produsse 147.000 miglia di film. Iniziando con l'arrivo delle balle di cotone, la pellicola documenta passo a passo il processo di produzione di un film. Ci vollero 4 milioni di libbre di cotone grezzo, 3 tonnellate di lingotti d'argento puro e 12 milioni di galloni d'acqua. Il restauro di *A Movie Trip Through Filmland*, risultato di uno sforzo di collaborazione tra la George Eastman House e la Eastman Kodak Company, con la supervisione di Edward Stratmann e l'assistenza di Mike Champlin, Jim Hart e dei tecnici del laboratorio Kodak, deriva da due copie in diacetato originali a 35mm della raccolta GEH, ognuna imbibita e virata ma con diversi schemi di imbibizione e di diversa lunghezza. – CAROLINE YEAGER

Kodak Park, the main manufacturing center for film stock and the Eastman Kodak Company's headquarters in Rochester, New York, is the setting for this combined animation and live-action documentary about the company's production of motion picture film. The opening animated sequence makes the point that silent films were able to cross all language barriers. In 1921, Kodak Park produced 147,000 miles of motion picture film. Beginning with the arrival of cotton bales, the film documents the step-by-step process of film production. It required 4,000,000 pounds of raw cotton, 3 tons of pure silver bullion, and 12,000,000 gallons of water. The restoration of A Movie Trip Through Filmland was a collaborative effort between George Eastman House and the Eastman Kodak Company, supervised by Edward Stratmann with the assistance of Mike Champlin, Jim Hart, and the technicians at the Kodak laboratory. The restoration was derived from two original 35mm diacetate prints in the GEH collection, each with tinting and toning, but with different tinting schemes and of varying lengths. – CAROLINE YEAGER

ACCADDE NEL 1906 / IT HAPPENED IN 1906

THE STORY OF THE KELLY GANG (John and Nevin Tait / Johnson and Gibson, AU 1906)

Regia/dir: Charles Tait; scen: Charles Tait; f./ph: Millard Johnson, Orrie Perry, Reg Perry; aiuto regia/asst. dir: Sam Crewes; cast: Elizabeth Tait, John Tait, E.J. Tait, Frank Tait; 35mm, frammenti/fragments, 578 ft., 9' (18 fps), National Film and Sound Archive, Canberra.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

L'Australia celebra quest'anno il centenario di un'icona dei primordi del suo cinema, forse il primo lungometraggio mai realizzato, oltre che la prima versione di una storia che sarebbe stata portata diverse volte sullo schermo (compreso il film del 1970 *Ned Kelly [I fratelli Kelly]* di Tony Richardson, con Mick Jagger nel ruolo eponimo). La lunghezza originale della pellicola era di 4000 piedi; purtroppo, risultano conservati solo pochi e sparpagliati frammenti. Il National Film and Sound Archive sta ultimando il restauro digitale del materiale esistente. Il progetto ha visto il fortunato ritrovamento al National Film and Television Archive di Londra di un altro lungo frammento, parti del quale saranno inserite in una nuova, più ampia versione che sarà presentata a fine anno a Canberra.

Le vere gesta della banda capeggiata da Ned (con la sua famosa armatura) e Dan Kelly – morti entrambi di morte violenta nel 1880 – furono oggetto di grande attenzione da parte della stampa; non sorprende pertanto che analoga attenzione sia stata riservata alla drammatizzazione dei fatti da parte dei fratelli Tait. Scrivono Andrew Pike e Ross Cooper in *Australian Film 1900-1977* (Oxford University Press/Australian Film Institute, 1980, pp. 8-9): “La capacità del film di appassionare il pubblico si rifletté nella straordinaria affluenza registrata. Dopo aver riempito la sala dell'Athenaeum Hall per cinque settimane ... il film passò ad altri cinema di Melbourne ... I Tait affrontarono la distribuzione della pellicola con la stessa efficienza che ne aveva contraddistinto la produzione. Prima dell'uscita all'Athenaeum si erano tenute delle anteprime in diverse città di provincia e forse il film era stato rimontato in base alle reazioni degli spettatori. I Tait incaricarono un'impresa ambulante di accompagnare *The Story of the Kelly Gang* in giro per l'Australia, controllandone la pubblicità, la contabilità e la complessa presentazione scenica che accompagnava ogni spettacolo. Durante la proiezione, un'orchestra suonava, un attore (a volte due) dava voce ai personaggi e descriveva le azioni, e dei ragazzi venivano ingaggiati per fare gli effetti sonori da dietro lo schermo ... Il film veniva sempre proposto con un programma d'apertura – vedute, numeri comici, attualità – mentre le attese durante il cambio rulli venivano riempite da canzoni eseguite sul palco da uno degli attori.” – PAOLO CHERCHI USAI

Australia celebrates this year the centennial of its iconic early silent film, possibly the first feature film ever made, and the earliest version of a story brought to the screen several times over the years (including the 1970 Ned Kelly by Tony Richardson, with Mick Jagger in the title role). The original length of the film was 4000 ft.; unfortunately, only a number of scattered fragments are known to survive. The National Film and Sound Archive is in the process of completing a digital restoration of the extant material. The project was blessed by the discovery of another long fragment at the National Film and Television Archive in London, parts of which will be included in a new extended version to be premiered by the end of the year in Canberra.

The real-life exploits of the gang led by Ned (with his famous suit of armour) and Dan Kelly until their violent death in 1880 were the object of

widespread attention in the press; not surprisingly, the same degree of attention was given to the Tait Brothers' dramatization of the actual events. According to Andrew Pike and Ross Cooper (Australian Film 1900-1977, Oxford University Press/Australian Film Institute, 1980, pp. 8-9), "The film's capacity to stir its audience was reflected in its extraordinary attendance records. For five weeks it ran to full houses at the Athenaeum Hall ... and then moved to other Melbourne theatres.... The Tait's approached the marketing of the film with the same efficiency that marked the production. Before its Athenaeum release it was tried out in several country towns and probably re-edited according to audience reaction. A biograph company was employed by the Tait's to tour with the film around Australia, controlling publicity, accounts and the elaborate stage presentation that accompanied each screening. As the film unwound, an orchestra provided music, an actor (sometimes two) provided voices and a description of the actions, and young boys were employed to provide sound effects behind the screen.... In all of its screenings the film was presented with a programme of curtain-raisers – scenics, comedy items and news topics – while intervals during the screening of the feature, as reels were being changed, were filled with songs by one of the actors on stage." – PAOLO CHERCHI USAI

DUE FILM SERBI / TWO SERBIAN FILMS

ULRIH CELJSKI I VLADISLAV HUNJADI [Ulrico Cilley e Ladislao Hunjadi / Ulrich of Cilli and Ladislaus Hunyadi] (Svetozar Botoric, SE 1911)

Regia/dir: Cica Ilija Stanojevic, *scen:* Cica Ilija Stanojevic? Louis de Beery?, *dalla pièce/based on the play* Hunyadi Ladislaus *di/by* Lorintz Toth, & *the opera* Hunyadi Ladislaus *di/by* Ferentz Erkel; *f./ph:* Louis de Beery; *cast:* Dobrica Milutinovic, Aleksandar Milojevic, Dragoljub Sotirovic, Cica Ilija Stanojevic, Teodora Arsenovic, Vukosava Jurkovic, Sava Todorovic; 35mm, 398 m., c.21' (16 fps), imbitito/tinted (sepia), Jugoslovenska Kinoteka, Beograd / Filmarchiv Austria, Wien. Nuovo 35mm ricavato dal negativo nitrato originale e dal positivo nitrato della collezione Reinthaler del Filmarchiv Austria, Viraggio seppia, metodo Desmet. / New 35mm safety copy made by combining the original nitrate negative and nitrate positive from the Reinthaler Collection, Filmarchiv Austria. Copied in sepia, using the Desmet method. Didascalie in serbo / Serbian intertitles.

Dramma storico ambientato nel XV secolo, questo film è un tipico prodotto del suo tempo, ma anche una fonte di controversie. Narra di un fatto vero accaduto nella fortezza di Belgrado nel novembre 1456. Durante le dispute per la supremazia politica nel regno d'Ungheria, lo zio e guardiano di re Ladislao V, il conte Ulrico Cilley fu assassinato dagli uomini del comandante della città, Ladislao Hunjadi, che fu poi condannato a morte. Sorprendentemente, questo evento divenne il soggetto del primo lungometraggio serbo. Le ricerche hanno di recente dimostrato che il film fu effettivamente girato pochi giorni prima di un lavoro più noto ed ambizioso realizzato dagli stessi cineasti, *Karadjordje; Ili Zivot i dela Besmrtnog Vozda Karadjordja* (La vita

e le gesta dell'immortaleduca Karadjordje), ma proiettato dopo. Ecco perché è considerato il secondo lungometraggio in termini di cinematografia della Serbia, benché fosse stato il primo ad esser girato. Un'altra controversia è legata alla fonte letteraria utilizzata per la sceneggiatura, che è rimasta sconosciuta fino a pochi mesi fa. Dopo una ricerca esaustiva, è stato stabilito che il film si basa su *Hunyadi Ladislaus*, un'opera teatrale scritta da Lorintz Toth nel 1839, oltre che sull'opera omonima di Ferentz Erkel (1844). Il libretto dell'opera, scritto da Beni Egressy, si basava sul lavoro di Toth, ma con l'aggiunta di nuove scene. Entrambi i lavori, che attingevano da leggende nazionali idealizzate e romantiche sul giovane aristocratico Ladislao Hunjadi, ingiustamente accusato di tradimento e condannato a morte, erano all'epoca assai popolari. Un'altra recente scoperta riguarda il fatto che il direttore della fotografia, Louis de Beery, che girò gran parte dei film serbi dei primordi, era ungherese, il che spiega perché un antico episodio della storia d'Ungheria fosse stato scelto come argomento del primo lungometraggio serbo.

La storia insolitamente cupa, sanguinosa e complessa di Ulrico Cilley e Ladislao Hunjadi ha una struttura frequente all'epoca, consistente di tableaux/frammenti drammatici. Per quanto attiene alla sceneggiatura ed alla recitazione, il film rivela a tratti un approccio ingenuo, da principianti, che dà un'impressione "di rigidità", di teatro filmato. Nondimeno, presenta il talento, benché ancora inesperto, del team composto da Stanojevic e de Beery, che presto avrebbero creato i primi capolavori del cinema serbo, come *Karadjordje*. Il loro senso della messinscena e della composizione, oltre agli affascinanti trucchi visivi in "stile Pathé", rendono probabilmente *Ulrih Celjski i Vladislav Hunjadi* anche più interessante da vedere oggi rispetto alla sua prima proiezione, nel dicembre del 1911.

ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

A historical drama from the 15th century, the film Ulrich of Cilli and Ladislaus Hunyadi is a typical product of its time, but also a source of some controversy. It depicts an actual event that took place in the Belgrade fortress in November 1456. During the quarrels over political supremacy in the kingdom of Hungary, the uncle and guardian of King Ladislaus V, Count Ulrich of Cilli [Celje], was murdered by the people of the city's commander, Ladislaus Hunyadi, who was then condemned to death. Surprisingly enough, this event became the subject of the first Serbian feature film. Research has recently proved that this film was actually shot a few days before a better-known and more ambitious work by the same filmmakers, Karadjordje; Ili Zivot i dela Besmrtnog Vozda Karadjordja (The Life and Deeds of the Immortal Duke Karadjordje), but it was screened later. That is why it is considered the second Serbian feature film in terms of Serbian cinematography, although it was the first to be shot.

Another controversy is connected with the literary source used for the script, which remained unknown until a few months ago. After thorough research, it has been established that the film is based on Hunyadi Ladislaus, a play written by Lorintz Toth in 1839, as well as on Ferentz Erkel's 1844 opera of the same title. The opera's libretto, written by Beni Egressy, was based on Toth's play, with some new scenes added. Both works, drawing from

idealized, national-romantic legends about the young nobleman Ladislaus Hunyadi, who was wrongly accused of betrayal and condemned to death, were very popular at the time. Another recently discovered fact is that cinematographer Louis de Beery, who shot most of the earliest Serbian films, was Hungarian, which explains why an ancient episode from Hungarian history was chosen for the topic of the first Serbian feature film. The unusually dark, bloody, and complex story of Ulrich of Cilli and Ladislaus Hunyadi has a structure which was common at the time, consisting of dramatic fragments/tableaux. As far as screenwriting and acting are concerned, the film occasionally reveals a naïve, beginner's approach, which gives a "stiff" impression of filmed theatre. Nevertheless, it heralds the talented, although still inexperienced, team of Stanojević–De Beery, which was soon to create the first Serbian film masterpieces, Karadjordje and A Gypsy Wedding. Their sense of mise-en-scène and composition, as well as charming "Pathé-like" visual tricks, probably make Ulrich of Cilli and Ladislaus Hunyadi even more interesting to watch today than at the film's first screening, in December 1911. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIC

TRKE NA BANJICI [Le corse di Banjica / Races at Banjica] (Svetozar Botic, SE 1912)

Regia/dir.: ?; f./ph: Louis de Beery; 35mm, 228 m., c.12' (16 fps), Jugoslovenska Kinoteka, Beograd / Filmarchiv Austria, Wien. New 35mm safety copy made by combining the original nitrate negative and nitrate positive from the Reinthaler Collection, Filmarchiv Austria. Didascalie in serbo / Serbian intertitles.

Il misterioso Louis de Beery, direttore della fotografia, il cui nome di battesimo – Lajos Zoltan Arpad Pitrolf – che ne indica l'origine ungherese è stato scoperto solo recentemente, filmò il quarto turno delle corse di cavalli organizzate dalla società dei cavalieri "Duca Michele" nell'agosto del 1911. L'occasione fu la visita a Belgrado del gran principe Giovanni Konstantinovich Romanov, fidanzato e promesso sposo della principessa Elena Karageorgevich, figlia del re Pietro I. Alle corse parteciparono "il re Pietro, il principe Alessandro, il principe Giorgio e la principessa Elena, accompagnata dal fidanzato Giovanni Romanov, oltre a dignitari di corte, ministri, legati stranieri, molti visitatori da Belgrado ed anche da fuori, membri di tutti i corpi dell'esercito". La prima del film ebbe luogo al Grand Cinema di Botic all'hotel "Paris", il 20 marzo/2 aprile 1912.

Laddove il primo film etnologico serbo (proiettato l'anno scorso a Sacile), *Jedna seoska srpska svadba* (Nozze rurali in Serbia), è stato presentato come un affresco dettagliato di tutti gli eventi importanti di un tipico matrimonio locale, "Le corse di Banjica", girato circa 20 giorni prima, dev'essere considerato un affascinante esempio di *film reportage* nel significato attuale del termine. Almeno un altro cameraman sembra aver ripreso le corse, ma Louis de Beery, con la sua macchina da presa, è ben più di uno spettatore passivo – ci presenta gli eventi a tutto campo, allo stesso tempo definendo il suo postulato creativo secondo cui "le corse di cavalli rappresentano un divertimento sia per gli occhi che per l'anima", e paragonando Belgrado e la relativa élite a Parigi.

Questo film splendidamente composto cattura l'eccitante atmosfera di un caldo giorno estivo alle corse, con tanto di arrivi e partenze di ospiti di riguardo, vedute del palco reale, tre corse di cavalli (su cinque), signore elegantemente vestite, amanti delle corse, scommettitori, personalità pubbliche e della cultura – tutti sbalorditi dall'occhio della macchina da presa, il più grande miracolo tecnologico dell'epoca. Solo ora, circa novant'anni dopo la sua temporanea scomparsa, *Races at Banjica*, illuminante e pieno di scene indimenticabili, può trovare un degno posto nella storia dei documentari cinematografici serbi.

ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

The mysterious Louis de Beery, a cinematographer whose given name – Lajos Zoltan Arpad Pitrolf – was only recently discovered, indicating his Hungarian origin, filmed the fourth round of the horse races organized by the "Duke Michael" horsemen's society in August 1911. The races were held to honour the visit to Belgrade of the Great Prince John Konstantinovich Romanov, who was the fiancé and future husband of Princess Helen Karageorgevich, the daughter of King Peter I. The races were attended "by King Peter I, Prince Alexander, Prince George, Princess Helen accompanied by her fiancé John Romanov, court officials, ministers, foreign envoys, a great number of visitors both from and outside of Belgrade, as well as members of all the army branches". The film's premiere took place in Botic's Grand Cinema in the hotel "Paris", on 20 March/2 April 1912.

While the first Serbian ethnological film (screened last year in Sacile), *A Serbian Country Wedding*, was described as a detailed fresco of all the important events at a typical Serbian wedding, *Races at Banjica*, which was shot some 20 days earlier, must be considered a fascinating example of film reportage in today's meaning of the word. At least one more cameraman appears to have filmed the races, but Louis de Beery with his camera is far more than just a passive spectator – he gives us the whole scope of events, at the same time defining his creative postulate that "horse races represent enjoyment both for the eye and for the soul", and comparing Belgrade and its élite with Paris. This splendidly composed film captures the exciting atmosphere of a hot summer day at the races, including the arrivals and departures of esteemed guests, views of the royal loge, three horse races (out of five), ladies in beautiful dresses, race lovers, bookmakers, cultural and public personalities – all dazed by the eye of camera, the greatest technological miracle of the time. Only now, nine decades after its temporary disappearance, can *Races at Banjica*, inspiring and full of unforgettable scenes, find its worthy place in the history of Serbian documentary films. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIC

IV. KÁROLY KIRÁLY ÉS ZITA KIRÁLYNÉ ÖFELSÉGEIK MEGKORONÁZÁSA BUDAPESTEN 1916. ÉVI DECEMBER 30-ÁN. / IV. KÁROLY MAGYAR KIRÁLYYÁ KORONÁZÁSA [L'incoronazione del re Carlo IV e della regina Zita / The Coronation of King Charles IV and Queen Zita] (Kino-Riport filmgyár, Uherfilmgyár, HU 1917)

Regia/dir.: ?; f./ph: Ödön Uher Jr, Aladár Fodor, Jenő Illés, Árpád Virágh,

József Bécsi, Sándor Kovács, Dezső Pólik; 35mm, 920m., 50' (16 fps), imbibito/*tinted*, Hungarian National Film Archive / Magyar Nemzeti Filmarchivum, Budapest. Restored by the Hungarian National Film Archive at Hungarian Film Laboratory Ltd. in 2005.

Didascalie in ungherese / Hungarian intertitles.

L'ultimo sovrano della dinastia austro-ungarica, Carlo d'Asburgo, successe, con il nome di Carlo I d'Austria e Karoly IV d'Ungheria, a Francesco Giuseppe, il cui regno era durato 68 anni. La sua incoronazione ungherese ebbe luogo il 30 dicembre 1916 nella Chiesa della Beata Vergine, al castello di Buda; il re, sua moglie, la regina Zita ed il figlio Otto (nato nel 1912, e tuttora in vita) trascorsero quattro giorni nella capitale. Il film documenta gli eventi di quei quattro giorni, organizzandoli cronologicamente e concentrandosi sulla cerimonia dell'incoronazione.

Il film è ora un documento storico unico: l'ultima occasione in cui la nobiltà ed il clero ungherese possono esser visti in pompa magna. Il rito dell'incoronazione di un re d'Ungheria è mostrato con tutti i dettagli importanti, i rappresentanti dell'aristocrazia ungherese e dell'alto clero, i nobili in costumi tradizionali da cerimonia (*diszmagyar*). I costumi spesso sembrano usciti da una favola di Méliès. Re Karoly fu l'ultimo ad indossare la corona bizantina detta di Sant'Istvan, usata per incoronare i sovrani d'Ungheria sin dal XIII secolo, che richiedeva, grande com'era, una buona imbottitura per restare salda sulla testa. Si dice che il re fosse quasi caduto da cavallo quando la corona gli piombò sugli occhi.

Il film fu in distribuzione solo per poco tempo. Due anni dopo l'incoronazione, le rivoluzioni misero fine al regno di re Carlo, e nei 25 anni dell'era Horthy la monarchia non fu restaurata. Re Carlo morì sull'isola di Madeira nel 1922, a 35 anni di età.

Il restauro

Il negativo originale del film è andato perduto. Delle cinque versioni positive conservatesi, quattro sono in bianco e nero, e l'ultima era una copia imbibita in giallo-marrone. Benché all'apparenza prodotte in luoghi e tempi diversi, molto probabilmente provengono tutte dal negativo originale; differiscono però in lunghezza, mancano tutte di alcuni elementi e sono in un ordine inesatto. Il processo di restauro ha comportato il difficile compito di salvare la pellicola invecchiata e ristretta senza perdere le immagini. Un altro problema è stato trovare i colori corretti per i diversi materiali.

Si è reso anche necessario determinare l'ordine esatto dei contenuti. Le caratteristiche in comune tra gli elementi suggerivano, come c'era da aspettarsi, che il film era organizzato in ordine cronologico, cosicché è stato necessario ricercare la cronologia originale dei quattro giorni di cerimonie. Il software per il montaggio

digitale ha permesso l'assemblaggio della sequenza più completa possibile di immagini, con l'inclusione di tutto il materiale conservatosi. - ZSUZSA PERJÉSI

The last monarch of the Austro-Hungarian dynasty, Charles Habsburg succeeded Franz Joseph, whose reign had lasted 68 years, as Charles I of Austria and Karoly IV of Hungary. His Hungarian coronation took place on 30 December 1916 in the Church of the Blessed Virgin in Buda Castle; and the King, his wife Queen Zita, and their son Otto (born in 1912, and still living) spent four days in the Hungarian capital. The film records the events of these four days, organizing them chronologically and focussing on the coronation ceremony.

The film is now a unique record of our history, the last time the Hungarian nobility and clergy could be seen in their full pomp. The ritual of the coronation of a Hungarian king is shown with every important detail of the ceremony, representatives of the Hungarian aristocracy and high clergy, noblemen wearing traditional, ceremonial clothes (diszmagyar). The costumes often have the decorative fantasy of a Méliès fairytale. King Karoly was the last to wear the Byzantine so-called Crown of St. Istvan, which had been used to crown Hungarian monarchs since the 13th century. The large crown required a great deal of padding to keep it firmly in place on the head, and the King is said to have come near to falling from his horse when the crown shot forward over his eyes.

The film was distributed for a short time only. Two years after the coronation, revolutions put an end to King Charles' reign, and the monarchy was not restored during the 25 years of the Horthy era. King Charles died on the island of Madeira in 1922, at the age of 35.

The restoration

The original negative of the film is lost. Of the surviving five positive versions, four are in black-and-white, and one was a tinted, yellowish-brown print. Although apparently produced at various places and various times, they most likely all come from the original negative. The versions differ in length, and all lack elements and are incorrectly ordered. The restoration process involved the difficult task of saving the aged and shrunken film, without losing images. A further problem was to find the correct colours for the different film materials.

It was also necessary to determine the correct order of the content. Common characteristics between the elements suggested, as might be expected, that the film was organized chronologically, so that it was necessary to research the chronology of the original four-day ceremony. Digital editing software made it possible to assemble the most complete sequence of images, and all surviving material has been included. -ZSUZSA PERJÉSI

Muti del XXI secolo / 21st Century Silents

DADDY DON'T (Wisconsin Bioscope, US 2005)

Regia/dir: Ryan Dembroski; *prod., scen:* Dan Fuller; *f./ph:* Zach Cuellar; *cast:* Casem Abulughod, Jenni Staley, Max Fuller, Chris Dorsano; 35mm, 240 ft., 4' (16 fps), Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Ogni autunno gli studenti dell'Università del Wisconsin realizzano film muti sotto l'egida della Wisconsin Bioscope Company, uno studio cinematografico fittizio risalente a prima della Grande Guerra, le cui precedenti produzioni sono state presentate alle Giornate nel 2000, 2004 e 2005. Ambientato nell'appartamento di un caseggiato tipico dei set griffithiani di *The Sunbeam* e *The Musketeers of Pig Alley*, *Daddy Don't* è esattamente il tipo di melodramma cupo che il pubblico moderno non ama. Perfino il pianista che accompagna *Daddy Don't* lo odia e, come il proiezionista di Buster Keaton in *Sherlock, Jr.*, decide di intervenire nel film.

Daddy Don't esiste anche in una versione alternativa, con il pianista di Chicago David Drazin, che la usa per le esibizioni dal vivo in cui interagisce con i personaggi sullo schermo ed il pubblico in sala. – DAN FULLER

Each autumn students at the University of Wisconsin make silent films as the Wisconsin Bioscope Company, a fictitious film studio from before the First World War, whose previous productions have been screened at the Giornate in 2000, 2004, and 2005. Set in a tenement apartment modeled on sets used by D.W. Griffith in The Sunbeam and The Musketeers of Pig Alley, Daddy Don't is exactly the sort of dreary melodrama that modern audiences do not like. Even the pianist who accompanies Daddy Don't hates it. Like Buster Keaton's projectionist in Sherlock, Jr., the pianist decides to intervene in the film.

Daddy Don't also exists in an alternate version starring Chicago pianist David Drazin, who uses it for live performances in which he interacts with the characters on the screen and the audience in the theatre. – DAN FULLER

THE RIVALS (Wisconsin Bioscope, US 2005)

Regia/dir., scen: Aaron Ensweiler; *prod.:* Dan Fuller; *f./ph:* Zach Cuellar; *cast:* Mike Graham, Casem Abulughod, Aaron Ensweiler, Chris Dorsano, Melissa Mueller; 35mm, 120 ft., 2' (16 fps), Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

The Rivals è iniziato come compito studentesco: creare un film per accompagnare gli ultimi 60 secondi della registrazione di *The Charleston* effettuata nel 1925 dalla Golden Gate Orchestra. Aaron Ensweiler ha ideato i personaggi e coreografato l'azione per adattarla alla musica. La versione più lunga è stata girata in esterni a una

temperatura di -12°, con l'accompagnamento di un nastro audio che riproduceva sia la musica che le indicazioni del regista. – DAN FULLER
The Rivals began as a student assignment to create a film to accompany the last 60 seconds of the Golden Gate Orchestra's 1925 recording of The Charleston. Aaron Ensweiler invented the characters and choreographed the action to fit the music. The longer film version was shot outdoors at -12°C to the accompaniment of an audio tape playing both the music and the director's cues. – DAN FULLER

A VISIT WITH GRANDMOTHER (Wisconsin Bioscope, US 2005)

Regia/dir: Zach Cuellar; *prod:* Dan Fuller; *scen:* Zach Cuellar, Jenni Staley, Dan Fuller; *f./ph:* Melissa Mueller; *cast:* Heather Vitale, Ryan Dembroski, Aaron Ensweiler, Jenni Staley, Casem Abulughod, Colleen Kerns, Mike Jozwik, Mike Graham; 35mm, 300 ft., 5' (16 fps), Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Utilizzando macchine da presa a manovella e gestendo un proprio laboratorio cinematografico, la Wisconsin Bioscope cerca di fare film nel modo in cui li realizzavano tanti piccoli studi nei primi decenni del ventesimo secolo. Quando non si può disporre di materiali autentici, o se questi sono troppo costosi – per esempio pellicola ortocromatica o colletti per camicie di celluloidi – la società deve trovare dei surrogati. Le uniformi da carcerati a grandi strisce bianche e nere, così comuni nei film muti, erano decisamente fuori moda e difficili da reperire già negli anni '90. Peraltro, di recente rappresentanti della legge hanno riportato in vita negli Stati Uniti molte vecchie usanze, fra cui le divise carcerarie, rendendo possibile alla Wisconsin Bioscope Company il loro l'acquisto tramite il sito web di un produttore texano.

A Visit with Grandmother è il primo film della Wisconsin Bioscope ad usare questi costumi, oltre ad essere il primo film della società in cui una scena è stata girata a 12 fotogrammi al secondo per accelerare l'azione quando la si proietta a 16 fotogrammi. Potete trovare ulteriori informazioni sulla Wisconsin Bioscope Company all'indirizzo <http://www.wisconsinbioscope.com>. – DAN FULLER

Using hand-cranked cameras and operating its own film laboratory, the Wisconsin Bioscope strives to make films the way scores of small studios did in the first decades of the 20th Century. When authentic materials are unobtainable or expensive – orthochromatic motion picture film and celluloid shirt collars are good examples – the company must settle for substitutes. Prison uniforms with broad black and white stripes so common in silent films were definitely out of fashion and unobtainable by the 1990s. Recently, however, some law enforcement officials in the United States have

revived many old practices, including this prison fashion, making it possible for the Wisconsin Bioscope Company to buy striped uniforms from the website of a manufacturer in Texas.

A Visit with Grandmother is the company's first film using these costumes, and the first Wisconsin Bioscope film in which a scene was undercranked at 12 fps to quicken the action when projected at 16 fps. Further information about the Wisconsin Bioscope Company can be found at <http://www.wisconsinbioscope.com>. – DAN FULLER

AGE OLD STORY (David Kramer, US 2006)

Regia/dir., prod., scen., f./ph: David Kramer; *mo./ed:* Bethany Izard; *mus:* Donald Sosin; *cast:* David Kramer, Donald Rauf, Samantha Phillips, Chris Kaenstein, Michael Buckland; DVD, 15' (24 fps), Raffik, New York City. Film originariamente girato in Super8; montaggio digitale. / *Originally shot on Super-8 film; digital edit.*
Didascalie in inglese / English intertitles.

David Kramer (nato a New York nel 1963) è un pittore, scultore e videoartista i cui lavori sono stati esposti sia in Nordamerica che in Europa – ultimamente, in particolare, al Whitney Museum of American Art, al Brooklyn Museum, al Feigen Contemporary di New York, alla Birch/Librato di Toronto ed alla Aeroplastics Contemporary di Bruxelles. La sua opera artistica si basa su una visione di sé ironica e autocritica in rapporto al sogno americano ed alle aspirazioni borghesi ad una vita brillante e di successo.

Kramer descrive *Age Old Story* come “un film sulla difficoltà di essere artista. Due amici abbandonano la scuola per cercare di realizzare una carriera e i propri sogni. La sorte, però (sia buona che cattiva), interviene... Si tratta di una satira sui privilegi ed il mondo dell'arte e su come le carriere nascono e muoiono in base ai capricci dei critici e dei collezionisti.” – DAVID ROBINSON

David Kramer (born New York City, 1963) is a painter, sculptor, and video artist whose work has been exhibited in North America and Europe, most recently at the Whitney Museum of American Art, The Brooklyn Museum, Feigen Contemporary, NYC, Birch/Librato, Toronto, and Aeroplastics Contemporary, Brussels. His art work is characteristically centred on a wry, self-deprecatory view of himself, in his relation to the American Dream, and the American middle-class quest for success and splendour.

He describes Age Old Story as “a film about the struggles of being an artist. Two friends leave school to pursue their careers and dreams. But luck (both good and bad) intervenes ... It is a satire about privilege and the art world, and how careers are made and broken by the whims of the critics and collectors”. – DAVID ROBINSON

BORED GAMES (Dafna Kory, US 2006)

Regia/dir., prod., scen., mo./ed: Dafna Kory; *f./ph:* Monique Miller; *mus:* Donald Sosin; *grafica/graphic des:* Michael Chan; *cast:* Malinda Hackett,

Ben Martin; DVD, 5' (24 fps), Dafna Kory, San Francisco, CA.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Sono una cineasta indipendente e montatrice professionista di San Francisco, in California. *Bored Games* è il mio primo film a soggetto – prima avevo realizzato solo documentari. Adesso sono completamente presa dal film di fiction – niente è paragonabile all'esperienza di avere un'idea in testa e vederla nascere sul set e poi sullo schermo. Ho fatto *Bored Games* in dieci ore, come parte di un concorso di cinematografia chiamato Cinemasports. Siamo arrivati primi! Mi sono sentita ispirata a fare un film muto per due ragioni: (1) avevo appena partecipato al San Francisco Silent Film Festival, e mi ero innamorata dell'estetica dei film muti, desiderando realizzarne uno tutto mio; (2) non avevo nessuna attrezzatura per il sonoro.

DAFNA KORY

I am an independent filmmaker and professional editor living in San Francisco, California. Bored Games is my first narrative piece – before that I worked exclusively in documentary. Since Bored Games I've become completely hooked on narrative filmmaking – nothing can compare to the experience of having an idea inside your head and then watching it come to life on the set and then on the screen.

I made Bored Games in ten hours, as part of a filmmaking competition called Cinemasports. We won first place! I was inspired to make a silent film for two reasons: (1) I had just attended the San Francisco Silent Film Festival, and absolutely fell in love with the aesthetic of silent films and wanted to make one of my own; (2) I didn't have any sound equipment.

DAFNA KORY

THE CALL OF CTHULHU (HPLHS Motion Pictures, US 2006)

Regia/dir: Andrew Leman; *prod:* Sean Branney, Andrew Leman; *scen., ad:* Sean Branney, *dal racconto di/from the story by* H.P. Lovecraft; *f./ph, mo./ed:* David Robertson; *mus:* Troy Sterling Nies, Ben Holbrook, Nicholas Pavkovic, Chad Fifer; *cost:* Laura Brody; *effetti speciali visivi/special visual effects:* Dan Novy; *cast:* Matt Foyer, Barry Lynch, David Mersault, Noah Wagner; DVD, 47', sonoro/sound, HPLHS Motion Pictures, Glendale, CA.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Fondata la H.P. Lovecraft Historical Society nel 1985, l'attore Andrew Leman e lo scrittore-regista Sean Branney hanno da allora esplorato diversi modi di trasposizione drammatica dell'opera “non filmabile” di questo autore di fantascienza morto nel 1937, a 47 anni, decidendo di portare sullo schermo uno dei suoi racconti più famosi, “Il richiamo di Cthulhu”, pubblicato nel 1926, “come avrebbe potuto essere girato negli anni '20, quando lo scrisse Lovecraft, dunque come un film muto. I film muti si affidano totalmente all'azione, alle immagini e alla musica, tutti elementi che puntano direttamente alle emozioni ... Nel racconto di Lovecraft ci sono tante parole – non ultimo il nome del personaggio del titolo – molto difficili da pronunciare correttamente.

Essendo il nostro un film muto, nessuno degli attori deve cercare di pronunciarle e ogni spettatore sente quelle parole nella propria testa esattamente come pensa che dovrebbero suonare. Proprio perché un film muto lascia più spazio all'immaginazione di chi guarda, può essere un'esperienza molto coinvolgente, forte e gratificante."

Il film (girato digitalmente su mini-DVD con mdp Canon XLI) narra di come il lascito di un professore morente al nipote impegni quest'ultimo in una ricerca attorno al mondo, per svelare un nodo contorto di paura, follia, culti innominati ed orrori che sarebbe meglio restassero ignoti. – DAVID ROBINSON

Actor Andrew Leman and writer-director Sean Branney established the H.P. Lovecraft Historical Society in 1985, and have subsequently explored various ways of dramatizing the "unfilmable" work of this science-fiction author, who died in 1937 at the age of 47. They determined to put one

of his most famous stories, "The Call of Cthulhu", published in 1926, on screen "the way it might have been made in the 1920s – when Lovecraft wrote it – as a silent movie. These films rely completely on action and visuals and music, all of which appeal directly to the emotions ... Lovecraft's story features numerous words – not least of which is the name of the title character – which are very difficult to pronounce correctly. But by shooting a silent film, none of our actors have to try to pronounce them, and every member of the audience hears those words in their head exactly the way they think they should sound. Because a silent film leaves more to the viewer's imagination, it can be a very engaging and powerful and satisfying experience."

The story of the film (shot digitally on mini-DVD with a Canon XLI camera) tells how a dying professor's bequest to his nephew leads him on a globe-spanning quest to unravel a twisted knot of fear, madness, nameless cults, and horrors best left unknown. – DAVID ROBINSON



The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation

An International Program in Motion Picture Archival Training

In 2004 The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House expanded its program to include an optional two-year MA program in Film and Media Preservation in collaboration with the University of Rochester.

The hands-on training of the one-year Certificate program, led by a team of specialists in moving image preservation and curatorship, provides students with comprehensive knowledge of the theories, methods, and practices of film conservation. The curriculum covers all aspects of motion picture archiving, from laboratory techniques to curatorial management and access.

The two-year MA program builds on this foundation and offers courses in cinema studies (film history, analysis and theory) with the faculty of the Department of English and the Film and Media Studies Program at the University of Rochester. MA students work directly with UR faculty and have access to all University resources for their research. In each of the four semesters of the program, students participate in workshops and seminars with faculty from both the Eastman House and the University.

Enrollment is now open for the 2007-2008 academic year. Applicants may choose either option:

- **Certificate Program** – an intensive one-year, archive based training program (beginning September 5, 2007, ending June 20, 2008). Tuition for one year is \$8,500 (US). *Application deadline: February 15, 2007.*
- **MA Graduate Program** – a two year degree program offered in collaboration with the Department of English at the University of Rochester (beginning September 1, 2007). The current UR graduate tuition rate is \$1,020 per credit hour or approximately \$32,000 (US). However, students admitted into the program will be considered for a scholarship of up to half the graduate tuition. *Application deadline is February 1, 2007.*

For applications and information, contact: Jeffrey L. Stoiber, George Eastman House, 900 East Avenue, Rochester, New York 14607, USA; Phone: (585) 271-3361 ext. 333; Fax (585) 271-3970; E-mail: selznickschool@geh.org or Tom Hahn, Director of Graduate Studies in English, Morey Hall, University of Rochester, Rochester, NY 14627. Phone: (585) 275-5664; E-mail: selznick.english@mail.rochester.edu; Director, Film and Media Studies Program, University of Rochester (585)-275-5757.



UNIVERSITY OF
ROCHESTER



Goodnight Silents

La collezione della “polvere d’oro” I “Goodnight Silents” di quest’anno provengono tutti dalla collezione Karl Juhasz del Filmarchiv Austria. Il senior curator dell’Archivio, Nikolaus Wostry, scrive: “Nel 1985 un tesoro di positivi originali degli albori del cinema è saltato fuori in una cittadina di provincia austriaca. Siccome la collezione era stata riposta in una fabbrica che produce fogli di carta coperti d’oro, di quelli che si usano per comporre i messaggi per i cari estinti sulle ghirlande funebri, i contenitori sono spuntati da sotto uno strato luccicante di polvere d’oro. Pertanto abbiamo battezzato la collezione *Goldstaub-Fund* (“La scoperta della polvere d’oro”). Il nome si è rivelato adatto, dato che i film provenivano da uno showman itinerante, Karl Juhasz, che portava in giro programmi dedicati per lo più ai film Pathé, compreso un buon numero di gemme ‘d’oro’ dei primordi.

“Il pubblico dell’epoca godeva di una ricca varietà di divertimenti con immagini in movimento, tutti in un solo programma: commedie, favole, storie di viaggi, storie poliziesche, attualità, ecc. Le storie di viaggi stimolavano il desiderio di luoghi esotici e lontani, che probabilmente non sarebbero mai stati visitati. Le immagini erotiche venivano mostrate in proiezioni speciali, le cosiddette *Herrnsabend* (“Serate per signori”), da cui erano esclusi donne e bambini. Film come *Lèvres collées*, dove un giovane Max Linder appare in un piccolo ruolo, o *La Course à la perruque* possono esser stati considerati di cattivo gusto all’epoca, ma oggigiorno esprimono, in definitiva, la freschezza e la purezza del cinema degli esordi, non legato alle aspettative borghesi sulle pratiche culturali.”

Films from the “Gold-Dust Find” *This year’s “Goodnight Silents” all come from a single collection, the Karl Juhasz Collection of Filmarchiv Austria. The Archive’s senior curator, Nikolaus Wostry, writes: “In 1985 a treasure trove of original prints dating from the early days of cinema surfaced in a small provincial town in Austria. As the collection had been stored in a factory producing gold-coated sheets of paper used to create the lettering for messages about the dearly departed on the ribbons for memorial wreaths for funerals, the cans emerged from beneath a glittering layer of golden dust. We therefore christened the collection the Goldstaub-Fund (‘Gold-Dust Find’). The name turned out to be an apt one, as the films came from a travelling showman, Karl Juhasz, who toured with programmes devoted mainly to Pathé films, which included a considerable number of early ‘golden’ gems. “Audiences of the time enjoyed a rich variety of moving-picture amusements in a single programme: comedies, fairy tales, travelogues, criminal stories, actualities, etc. Travelogues stimulated their longing for exotic, faraway countries, which they probably would never visit in their lifetime. Erotic images would be shown at special screenings, the so-called Herrnsabend (‘Gentlemen’s Evening’), which excluded women and children. Films like Lèvres collées, where young Max Linder appears in a bit part, or La Course à la perruque, may have been considered tasteless at the time, but nowadays they definitely express the freshness and purity of early cinema, which wasn’t bound to bourgeois expectations of cultural practices.”*

Tutte le schede sono di / All film notes by NIKOLAUS WOSTRY.

BAINNADE INTERDITE (Baden verboten) (Pathé, FR, 1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 24 m., 1' (18 fps), Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / No intertitles.

Il catalogo Pathé dell’epoca descriveva graziosamente questo film: “Tre signorine che si bagnano in un laghetto vengono sorprese da un poliziotto che, per punirle, si prende le loro cose, lasciate a riva. Le sfortunate colpevoli non vedono altro modo di tirarsi fuori da questa goffa situazione che andare a gettarsi ai piedi del poliziotto, che ha così l’opportunità di ammirare il loro fascino virginalo.”

This film was charmingly described by the Pathé catalogue of the period: “Three young ladies bathing in a pond are surprised by the rural policeman, who, to punish them, takes their things which they have left on the bank. The unfortunate delinquents see no other means to extricate themselves from this awkward situation but to go and throw themselves at the feet of the policeman, who thus has the opportunity to admire the maidens’ charms.”

BADEN VERBOTEN (Saturn, AT 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 29 m., 2' (18 fps), Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / No intertitles.

La compagnia austriaca Saturn, ispirandosi al film Pathé del 1903 *Baignade interdite*, presentò la sua variazione sul tema in modo più esplicito, con meno raffinatezza e più pelle nuda.

The Austrian Saturn company, inspired by the 1903 Pathé film Baignade interdite, presented their variation on the film in a more explicit way, showing less refinement and more naked flesh.

LA COURSE À LA PERRUQUE (Die Jagd nach der Perücke) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: Georges Hatot; 35mm, 117 m., 5'30" (18 fps), Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / No intertitles.

Un film su un inseguimento, in cui una dama derubata della parrucca si

imbatte in una sequela di situazioni comiche, per scoprire infine che *mors tua vita mea*. / *A chase film, in which a lady robbed of her wig meets with a succession of comic situations, to learn in the end that one person's suffering is another's joy.*

LA FÉE AUX PIGEONS (Die Taubenfee) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 45 m., 2' (18 fps), pochoir/stencil-colour, Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Questo è un film bello da vedere, non da spiegare. Godetevi le qualità astratte delle prime *féeries*. / *This film is nice to see, not to explain. Please enjoy the abstract qualities of early féeries.*

LA FÉE PRINTEMPS (Die Frühlingsfee) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 78 m., 4' (18 fps), pochoir/stencil-colour, Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Un'anziana donna trova riparo nella capanna di una coppia povera durante una violenta tempesta invernale. Si tratta in realtà della fata della primavera, così la sua ricompensa per loro sarà magica – e raffigurata in modo affascinante tramite colorazione a *pochoir* e bellissimi trucchi.

An old woman finds shelter in the hut of a poor couple during a heavy winter storm. She is actually the Fairy of Spring, so her reward to them is magical – and depicted charmingly via stencil-colour and wonderful cinema tricks.

LA FÊTE À JOSÉPHINE (Josephines Geburtstag) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: Georges Hatot ; 35mm, 91 m., 4'30" (18 fps), Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Carico di regali per il compleanno della consorte, un marito sulla via di casa si riempie anche di liquore. Quando finalmente rientra, la moglie non gli dimostra la gratitudine prevista. Pur essendo una farsa, il film ci dà una vivida impressione della vita del tempo nei sobborghi di Parigi.

Loaded with presents for his wife's birthday, a husband also gets

increasingly loaded with liquor on his way home. When he finally gets home, his wife doesn't show the gratitude he expected. Although this film is a burlesque, it gives us a vivid impression of life in the Paris suburbs of the period.

LES FLEURS ANIMÉES (Lebende Blumen) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 99 m., 5' (18 fps), colorato a mano/hand-coloured, Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / *No intertitles.*

I soggetti esotici erano temi popolari per le *féeries* della Pathé. Qui i costumi e gli arredi cinesi sono una splendida ambientazione per la trasformazione di alcune belle ragazze in fiori.

Exotic subjects were popular themes for Pathé féeries. Here, Chinese costumes and décor provide a lovely setting for the transformation of beautiful girls into living flowers.

LÈVRES COLLÉES (Verbundene Lippen) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; *cast:* Max Linder; 35mm, 46 m., 2' (18 fps), Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Una delle cose affascinanti del cinema dei primordi è il suo amore genuino per il movimento e la trasformazione, senza tenere in conto le aspettative borghesi. In questo film, l'eccessivo leccare (dei francobolli!) e baciare finisce con la trasformazione di una donna in uomo.

One of the charms of early cinema is its pure love of movement and transformation, with little regard for bourgeois expectations. In this film, excessive licking (of stamps!) and kissing ends in the transformation of a woman into a man.

DAS SANDBAD (Saturn, AT 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 20 m., 1' (18 fps), imbibito/tinted, Filmarchiv Austria, Wien.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Gli inizi del cinema austriaco furono dominati, per anni, dai film erotici; questo è uno dei più antichi film austriaci sopravvissuti.

The early days of Austrian cinema were dominated by erotic films, with little else for years to come. This is one of the earliest surviving Austrian films.

Video Shows

LOUISE BROOKS 100

LOUISE BROOKS: LOOKING FOR LULU (Timeline Films, US 1998)

Regia/dir., mo./ed: Hugh Munro Neely; *scen:* Barry Paris; *narr:* Shirley MacLaine; DVD, 60', sonoro/sound, Timeline Films, Culver City, CA. *Produced in association with Turner Classic Movies.*

Versione inglese / *English dialogue and narration.*

Si veda la scheda completa del programme nella sezione "Eventi speciali: Louise Brooks 100", p. 33-36. / *For full credits and programme notes, see the main entry for this documentary in the "Special Presentations" section of this catalogue, p. 33-36.*

WILLIAM DESMOND TAYLOR & MARY MILES MINTER

(Striana Productions, FR 2001)

Regia/dir., scen: Laurent Prévale; *aiuto regia/asst. dir., mo./ed., grafica/graphic des:* Guillaume Laigle; *mus:* Maximilien Mathevon; *prod:* Antoine Disle; *voci f.c. in inglese/English voiceovers:* Patrick Floersheim, Peter Hudson, Hester Wilcox; DVD, 26', colore, con sequenze in b&n/colour, with b/w sequences, sonoro/sound, Striana Productions, Paris. *Versione inglese / English version.*

William Desmond Taylor, nato a Carlow, Irlanda, nel 1872, emigrò negli Stati Uniti nel 1901 e, dopo aver lavorato come attore ed antiquario, approdò a Hollywood nel 1913. Rapidamente passò poi da attore a regista, tanto che all'epoca della morte, nel 1922, aveva diretto circa 70 film.

Mary Miles Minter, al secolo Juliette Reilly, apparteneva a un'agiata famiglia della Louisiana. Separatasi dal marito, la madre, Charlotte Shelby, la cui carriera teatrale era stata frustrata dalle responsabilità familiari, mise Juliette, che aveva solo cinque anni, sul palcoscenico. Il primo ruolo della bambina fu in *Cameo Kirby*, ma ebbe il maggior successo con William e Dustin Farnum in *The Littlest Rebel*. Apparve anche nella produzione teatrale di *A Fool There Was*, realizzata da Charles Frohman. Quando la Gerry Society fece causa perché Juliette era minorenne, la tirannica madre ne scambiò l'identità con quella di una cugina più grande, Mary Miles Minter, morta qualche anno prima. Un giornale di New York descrisse Mary, che aveva nove anni, come "una piccola cenciosa, dai capelli dritti e il volto di adulta".

La Minter cominciò ad apparire al cinema nel 1912, in *The Nurse* di Pat Powers, l'ultimo film realizzato a New York da Carl Laemmle prima del trasferimento in California. La carriera cinematografica dell'attrice fu più propriamente lanciata nel 1915 da una produzione di Frohman, *The Fairy and the Waif*, diretta da Hubert Frohman e George Irving. A quel tempo Mary era una della maggiori artiste della Metro, della Mutual e di altre importanti compagnie, inevitabilmente destinata a rivaleggiare con Mary Pickford, che aveva dieci anni più di lei e che pare esser stata molto generosa con la rivale, al punto da raccomandarla a Zukor

perché subentrasse in uno dei suoi ruoli. Tra coloro che diressero la Minter vi furono Lloyd Ingraham, Henry King, James Kirkwood e William Desmond Taylor, con cui lavorò per la prima volta nel 1919, in *Anne of Green Gables (Fata di bambole)*. Nei tre anni successivi, durante i quali realizzarono altri tre film insieme, la Minter sembra essere diventata totalmente dipendente da Taylor che, avendo 30 anni più di lei, era come una figura paterna.

Il 1° febbraio 1922 Taylor fu ucciso in casa sua. Dopo la morte emersero molti dettagli sconvenienti sulla sua vita privata, comprese accuse di relazioni con Mabel Normand, Mary Miles Minter e la madre di quest'ultima, Charlotte Shelby, su cui si appuntarono i sospetti popolari riguardo l'assassinio. Questo fu il terzo scandalo che colpì le star della Paramount in pochi mesi, dopo il processo a Roscoe Arbuckle per omicidio colposo e il suicidio della giovane moglie di Jack Pickford, Olive Thomas. Il contratto di Mary Miles Minter venne rescisso, con un indennizzo di 350.000 dollari; poco dopo per sorvegliare la condotta morale di Hollywood sarebbe stato istituito l'Ufficio Hays. La Minter andò a vivere in Francia, per poi però tornare a Hollywood, dove si spese nel 1984.

William Desmond Taylor & Mary Miles Minter appartiene ad una serie di documentari televisivi della durata di 26 minuti, "Couples and Duos", dedicati alle partnership del cinema americano, scritti e diretti da Laurent Prévale. La serie ha già raggiunto i 50 titoli, suddivisi in cinque serie, di dieci ciascuna. – DAVID ROBINSON

William Desmond Taylor, born in Carlow, Ireland, in 1872, emigrated to the US in 1901, and worked as an actor and antique dealer before arriving in Hollywood in 1913. He quickly progressed from actor to director, and by the time of his death in 1922 had directed around 70 films.

Mary Miles Minter was born Juliette Reilly to a well-to-do family in Louisiana. When her parents separated, her mother, Charlotte Shelby, whose own stage career had been frustrated by family responsibilities, put the 5-year-old Juliette on the stage. Her first role was in Cameo Kirby, and her biggest success was with William and Dustin Farnum in The Littlest Rebel. She also appeared in Charles Frohman's stage production of A Fool There Was. When the Gerry Society pursued them, since Juliette was underage, her tyrannical stage mother switched her identity with that of an older cousin, Mary Miles Minter, who had died some years before. A New York paper described the nine-year-old Mary as "a ragged, straight-haired, woman-faced little one".

Minter first appeared in films in 1912, in Pat Powers' The Nurse, Carl Laemmle's final New York-made film before parting for California. Her film career proper was launched in 1915 by a Frohman production, The Fairy and the Waif, directed by Marie Hubert Frohman and George Irving. From this time she was a leading cinema actress for Metro, Mutual, and other major companies, evidently destined to rival her senior by ten years, Mary

Pickford – who for her part seems to have been very generous, actually recommending Minter to Zukor to take over one of her own roles. Among Minter's directors were Lloyd Ingraham, Henry King, James Kirkwood, and William Desmond Taylor, with whom she first worked in 1919, on Anne of Green Gables. Through the next three years, during which they made three further films together, Minter seems to have become totally dependent on Taylor – 30 years her senior – as a father figure.

On 1 February 1922 Taylor was shot dead in his home. After his death many unseemly details of his private life emerged, including allegations of relationships with Mabel Normand, Mary Miles Minter, and Minter's mother, Charlotte Shelby, upon whom popular suspicion for the murder focused.

This was the third scandal to hit Paramount stars in a matter of months, following the manslaughter trial of Roscoe Arbuckle and the suicide of Jack Pickford's young wife Olive Thomas. Mary Miles Minter's contract was terminated, with compensation of \$350,000, and soon after Hollywood's morals would be guarded by the establishment of the Hays Office. Minter went to live in France, but eventually returned to Hollywood, where she died in 1984.

William Desmond Taylor & Mary Miles Minter is one of a series of 26-minute television documentaries, "Couples and Duos", dedicated to American cinema partnerships, and written and directed by Laurent Prévale. The series has already achieved 50 films, in five series of ten. – DAVID ROBINSON

WILLY SOMMERFELD – DER STUMMFILMPIANIST (The Sounds of Silents) (CV Films/NDR/Matti Film/Vera Vista, DE/CZ 2005)

Regia/dir., scen: Ilona Ziok; prod: Ilona Ziok, Manuel Goettsching; f./ph: Sergey Jurisditskiy, Wojciech Szepel, Erik Krambeck, Peter Domsch; mo./ed: Dietmar Kraus, Ludmilla Korb-Mann, Peter Domsch; mus: Willy Sommerfeld; cast: Willy Sommerfeld, Doris Sommerfeld, Sebastian Sommerfeld, Walter Raffeiner; DVD, 80', colore, con sequenze in b&n/ colour, with b&w sequences, sonoro/ sound, CV Films, Berlin.

Versione tedesca con sottotitoli in inglese / German version, with English subtitles.

A 102 anni di età Willy Sommerfeld è ancora pronto ad accompagnare i film muti al pianoforte, come già faceva 85 anni fa. Nato a Danzica nel 1904, arrivò a Berlino nel '20 per studiare composizione allo Sternsches Konservatorium e guadagnare un po' suonando il violino ed il piano nei teatri e nei cinema. Nel 1926 prese a lavorare per l'editore musicale Litolf a Braunschweig, dove diresse anche l'orchestra a 12 elementi del cinema UFA, per poi divenire il direttore musicale del locale teatro. L'avvento del nazismo nel 1933 ed il rifiuto di Sommerfeld di adeguarsi limitarono in seguito la sua carriera: nel 1935 il gruppo "The Four Newsmen", in cui lavorava anche Helmut Kautner, fu messo al bando, e per il resto del periodo nazista Sommerfeld lavorò alla radio.

Dopo la guerra la sua carriera riprese: fu direttore d'orchestra nei teatri, nelle sale da concerto e nei circhi. Con la guerra fredda si trasferì a Berlino Ovest e divenne direttore musicale del Theater des Westens. Nel 1972 venne riscoperto il suo talento come accompagnatore di film muti: divenne così il pianista fisso della Freunde der Deutschen Kinemathek presso il Cinema Arsenal, dove aveva suonato per l'ultima volta 70 anni prima, quando si chiamava Bayreuther Lichtspiele. Da allora le sue esibizioni in Germania gli sono valse la Medaglia Nazionale al Merito, un professorato onorario dal Senato di Berlino, il Bundesfilmpreis e il Camera Award della Berlinale 2004.

L'unica domanda che si pone prima di un'esibizione è, "È un film felice o triste?" Ha spiegato il suo segreto: "Le immagini che vedo sullo schermo mi vanno dritte in testa, e da lì subito alle mani. E siccome sono così basso, succede molto in fretta."

Nata a Gliwice, in Polonia, la regista Ilona Ziok emigrò in Inghilterra nel 1968, per poi studiare a New York, Mosca e Francoforte. Scrive, dirige e produce documentari dal 1989. – DAVID ROBINSON

At 102 years of age, Willy Sommerfeld is still ready to accompany silent films on the piano, as he was already doing 85 years ago. Born in Danzig in 1904, he arrived in Berlin in 1920 to study composition at the Sternsches Konservatorium, while earning a little money playing violin and piano in theatres and cinemas. In 1926 he went to work for the music publisher Litolf in Braunschweig, where he also conducted the 12-piece orchestra at the UFA cinema, and eventually became musical director at the Braunschweig theatre. The coming of Nazism in 1933, and Sommerfeld's refusal to conform, subsequently restricted his career: in 1935 the group "The Four Newsmen" in which he appeared with Helmut Kautner, was banned, and for the rest of the Nazi era he worked in radio. After the war his career resumed as conductor in theatres, the concert hall, and circus. With the Cold War he moved to West Berlin to become musical director of the Theater des Westens. In 1972 his gifts as a silent film accompanist were rediscovered, and he became the house pianist for the Freunde der Deutschen Kinemathek at their Cinema Arsenal, where he had last played 70 years before, when it was the Bayreuther Lichtspiele. Since then his performances throughout Germany have earned him the National Medal of Merit, an honorary professorship from the Berlin Senate, the Bundesfilmpreis, and the Camera Award of the 2004 Berlinale.

His only question before a performance is, "Will it be a happy film or a sad one?" He has explained his secret: "The images I see on the screen go straight to my head, and from there straight to my hands. And since I am so short, that happens very fast."

Born in Gliwice, Poland, the director Ilona Ziok emigrated to England in 1968, and later studied in New York, Moscow, and Frankfurt. She has been writing, directing, and producing documentary films since 1989.

DAVID ROBINSON

THE WOMAN WITH THE HUNGRY EYES (Timeline Films, US 2006)

Regia/dir., narr: Hugh Munro Neely; *prod:* Andi Hicks; *prod. esec./exec. prod:* Hugh M. Hefner; *prod. assoc./assoc. prod:* Denise Morse; *scen:* Hugh Munro Neely, Andi Hicks; *voce di/voice of Theda Bara:* Dana Delany; DVD, 100', sonoro/sound, Timeline Films, Culver City, CA. Anteprima europea/European premiere.

Versione inglese / English dialogue and narration.

Theda Bara fu la prima diva della Fox Film Corporation. Dal 1915 al 1919 la fenomenale popolarità dei suoi personaggi di *femme fatale* contribuì a far sì che uno studio da poco costituito si affermasse a livello internazionale. La parola “vamp”, abbreviazione di “vampira”, è legata a doppio filo al suo fascino cinematografico. La sua esotica biografia ufficiale e la sua immagine pubblica furono totalmente inventate dall'ufficio pubblicità della Fox, che dipinse Theda come la figlia di uno scultore italiano e di un'attrice francese, nata nel Sahara ed esperta di misticismo antico-egizio. Il regista americano Frank Powell l'avrebbe scoperta nel 1914, quando era una famosa attrice del Théâtre Antoine di Parigi e, allo scoppio della Grande Guerra, l'avrebbe portata in America

In realtà, Theda era l'americana Theodosia Goodman, un'attrice di Cincinnati che lottava per farsi strada e che per nove anni aveva interpretato piccoli ruoli teatrali a New York, in Inghilterra e forse in Francia (dove aveva incontrato un undicenne Preston Sturges), prima di avere una parte di generica nel film Pathé del 1914 *The Stain*, diretto da Frank Powell, con Edward José e Virginia Pearson. Con il suo primo ruolo di protagonista in *A Fool There Was* (William Fox Vaudeville Company, 1915), divenne famosa nello spazio di una notte. Presentata come la donna con “il volto più perverso del mondo”, Theda esibì la sensualità seducente dei suoi personaggi in pellicole come *The Devil's Daughter* (Fox Film Corp., 1915), ispirato a *La Gioconda* di Gabriele d'Annunzio, e *Carmen* (Fox Film Corp., 1915), diretto da Raoul Walsh. Nel 1916, anno in cui apparve sullo schermo in *East Lynne*, uno dei suoi pochi film conservatisi, la sua fama era al culmine. Il ruolo che però la consacrò fu, nel 1917, la “Theda Bara Super Production” di *Cleopatra*, diretto da J. Gordon Edwards, di cui rimangono centinaia di foto di scena, ma solo pochi stuzzicanti secondi di immagini in movimento.

La spettacolare carriera della Bara fu di breve durata. Nella primavera del 1919, non riuscendo a trovare un accordo con William Fox sul suo nuovo contratto, l'attrice preferì andarsene e riprendere l'attività teatrale. Un'imprudente produzione di Broadway non incontrò il consenso dei critici. La sua rentrée cinematografica fu ritardato da numerose false partenze, cosicché quando riapparve davvero sullo schermo, in *The Unchastened Woman* (Chadwick, 1925), la sua popolarità era ormai tramontata.

Ma secondo un'insolita variante rispetto all'epilogo tradizionale, Theda Bara seppe ritirarsi dallo schermo con grazia e tranquillità economica. Nel 1923 sposò Charles Brabin, uno dei suoi ex-registi,

vivendo felicemente con lui fino alla vecchiaia nella loro casa di Beverly Hills.

Il documentario *The Woman with the Hungry Eyes* segue la storia dell'attrice da bambina a icona leggendaria, avvalendosi di considerevole materiale originale, interviste con i suoi biografi, parenti e storici del cinema, oltre a centinaia di sbalorditive foto di scena e clip di ognuno dei film in cui risulta essere apparsa e che ancora esistono. – HUGH MUNRO NEELY

*Theda Bara was the first female star of the Fox Film Corporation. The phenomenal popularity of her femme fatale characters from 1915 to 1919 helped to make the fledgling studio a worldwide success. The word “vamp”, shortened from “vampire”, is inextricably linked with her cinematic allure. Her exotic official biography and public persona were totally fabricated by the Fox publicity department. They claimed Theda to be the daughter of an Italian sculptor and a French actress, born in the Sahara and schooled in the mysticism of ancient Egypt. American director Frank Powell reportedly discovered her as a famous actress appearing at the Théâtre Antoine in Paris in 1914, and brought her to America at the start of the Great War. In reality, Theda was Theodosia Goodman, a struggling American actress from Cincinnati, Ohio, who had had small roles onstage in New York, England, and perhaps France (where she met 11-year-old Preston Sturges) for 9 years, before a walk-on part in the 1914 Pathé film *The Stain*, directed by Frank Powell, with Edward José and Virginia Pearson. With her first starring role, in *A Fool There Was* (William Fox Vaudeville Company, 1915), however, she became an overnight sensation.*

*Billed as the woman with “the wickedest face in the world”, Theda's characters flaunted their seductive sexuality in films like *The Devil's Daughter* (Fox Film Corp., 1915), based on the 1899 play *La Gioconda* by Gabriele d'Annunzio, and *Carmen* (Fox Film Corp., 1915), directed by Raoul Walsh. By 1916, when she appeared in a screen version of *East Lynne*, one of her few surviving films, her fame rose to fever pitch. But the role that defined her was the 1917 “Theda Bara Super Production” of *Cleopatra*, directed by J. Gordon Edwards, of which hundreds of stills, but only a few tantalizing seconds of moving footage, remain.*

*Bara's spectacular career was short-lived. When she and William Fox failed to agree on the terms of her contract renewal in the spring of 1919, she left the company to return to the stage. An ill-advised Broadway production failed with the critics. Her film comeback was stalled by numerous false starts, and by the time she finally did return to the screen, in *The Unchastened Woman* (Chadwick, 1925), her popularity had waned. In an unlikely switch on the typical *dénouement*, Theda Bara ultimately retired from the screen with grace and financial security. In 1923 she married Charles Brabin, one of her ex-directors, and lived happily into old age at their home in Beverly Hills.*

*The documentary *The Woman with the Hungry Eyes* follows her story from childhood to iconic legend, using considerable original research, interviews with her biographers, relatives, and film historians, and hundreds of stunning film stills and clips from every surviving film in which she is known to appear. – HUGH MUNRO NEELY*

PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [1]: BUSTER KEATON (BBC Bristol, GB 2006)

Regia/dir.: Tom Cholmondeley; *prod. esec./exec. prod.*: Michael Poole; *prod. serie/series prod.*: Kate Broome; *prod. assoc./assoc. prod.*: Chris Daniels; *f./ph.*: Mike Fox, Ted Giffords, Eric Huyton; *mont. imagine /picture ed.*: Pip Heywood; *ricerche filmografiche/film research*: Tim Jordan; *ricerche/research*: Matthew Thomas; *mus.*: Neil Brand; fra gli intervistati/ *interv. include* Marcel Marceau; *presentato da/presented by*: Paul Merton; DVD, 59' (25 fps), sonoro/sound, BBC Bristol.

Versione inglese / *English version.*

Puntata comprendente / *Incorporating*:

THE GOAT (Comique Film Corporation, *dist.*: Metro Pictures, US 1921)

Regia/dir., *scen.*: Buster Keaton, Mal St. Clair; *prod.*: Joseph Schenck; *f./ph.*: Elgin Lessley; *cast.*: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts, Mal St. Clair, Eddie Cline, Kitty Bradbury, Jean Havez.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [2]: CHARLES CHAPLIN (BBC Bristol, GB 2006)

Regia/dir.: Tom Cholmondeley; *prod. esec./exec. prod.*: Michael Poole; *series prod.*: Kate Broome; *prod. assoc./assoc. prod.*: Chris Daniels; *f./ph.*: Ted Giffords, Mike Fox, Colin Clarke, Eric Huyton; *picture ed.*: Pip Heywood; *film research*: Tim Jordan; *research*: Matthew Thomas; *mus.*: Neil Brand; *cast.*: Sam Phillips, Paul Dodgson; *presented by*: Paul Merton; DVD, 59' (25 fps), sonoro/sound, BBC Bristol.

Versione inglese / *English version.*

Incorporating:

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

Regia/dir., *prod.*, *scen.*, *mo./ed.*: Charles Chaplin; *f./ph.*: Roland Totheroh; *scg./des.*: George (Scotty) Cleethorpe; *cast.*: Charles Chaplin (vagabondo poi reclutato a forza 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/*Clergyman*); poliziotto/*Policeman*), Henry Bergman (l'anarchico/*Anarchist*), Loyal Underwood (il padre minuto ma prolifico; *Small but Fecund Father*; poliziotto/*Policeman*), Janet Miller Sully (moglie dell'uomo prolifico/*His Wife*; visitatrice alla Missione/*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/*Mission Visitor*; poliziotto/*Policeman*), William Gillespie (drogato/*Drug Addict*), Erich von Stroheim, Jr. (*Baby*), Leo White (poliziotto/*Policeman*), Lloyd Bacon (drogato/*Drug Addict*), James T. Kelly (poliziotto/*Policeman*; uomo nella sede della Missione/*Man in Mission*).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [3]: LAUREL AND HARDY (BBC Bristol, GB 2006)

Regia/dir., *series prod.*: Kate Broome; *prod. esec./exec. prod.*: Michael Poole; *prod. assoc./assoc. prod.*: Chris Daniels; *f./ph.*: Mike Fox, Colin Clarke, Eric Huyton, Ted Giffords, Giovanni Rizza; *picture ed.*: Stuart Davies; *film research*: Tim Jordan; *research*: Matthew Thomas; *prod. mgr.*: Stuart Hoole; *sound*: Michael Lax; *mus.*: Neil Brand; *presented by*: Paul Merton; DVD, 59' (25 fps), sonoro/sound, BBC Bristol.

Versione inglese / *English version.*

Incorporating:

YOU'RE DARN TOOTIN' (Hal Roach/M-G-M, US 1928)

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

Regia/dir.: E. Livingstone Kennedy [Edgar Kennedy]; *supv.*: Leo McCarey; *prod.*: Hal Roach; *didascalie/intertitles*: H.M. Walker; *f./ph.*: Floyd Jackman; *asst. op./asst. f./ph.*: Earl Stafford, E.Y. White; *mo./ed.*: Richard C. Currier; *aiuto regia/asst. dir.*: Lloyd French; *cast.*: Stan Laurel, Oliver Hardy, Otto Lederer (direttore d'orchestra/*bandleader*), Wilson Bengé, Chet Brandenburg, Christian J. Frank, Dick Gilbert, Charlie Hall, William Irving, Ham Kinsey, Sam Lufkin, George Rowe, Frank Saputo, Rolfe Sedan, Agnes Steel.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [4]: HAROLD LLOYD (BBC Bristol, GB 2006)

Regia/dir., *series prod.*: Kate Broome; *prod. esec./exec. prod.*: Michael Poole; *prod. assoc./assoc. prod.*: Chris Daniels; *f./ph.*: Mike Fox, Colin Clarke, Eric Huyton; *picture ed.*: Stuart Davies, Tim Jordan; *ricerche/research*: Matthew Thomas; *mus.*: Neil Brand; *presented by*: Paul Merton; DVD, 59' (25 fps), sonoro/sound, BBC Bristol.

Versione inglese / *English version.*

Incorporating:

NEVER WEAKEN (Viaggio in paradiso) (Hal Roach, US 1921)

Regia/dir.: Fred C. Newmeyer; *scen.*: Sam Taylor; *mo./ed.*: Thomas J. Crizer; *cast.*: Harold Lloyd (il ragazzo/*The Boy*), Marion Davis (La ragazza/*The Girl*), Roy Brooks (L'altro/*The Other Man*), Mark Jones (L'acrobata/*The Acrobat*), Charles Stevenson (polizia/*The Police Force*); *non accreditati/uncredited cast.*: William Gillespie (il dottore/*Doctor*), Helen Gilmore, Wallace Howe, Gaylord Lloyd, Robert Emmett O'Connor, George Rowe, Molly Thompson, Tiny Ward, Joseph White, Vera White.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questa serie di documentari realizzata dal noto comico televisivo inglese Paul Merton presenta l'opera di cinque grandi clown del cinema muto senza alcuno spirito di condiscendenza e senza alcuna vena nostalgica. Partendo da una profonda stima professionale per questi maestri, il programma riesce a dimostrare ancora una volta la loro intramontabilità artistica, Merton scherza, improvvisa, dialoga

con il suo pubblico, ma allo stesso tempo descrive sapientemente le carriere dei silent clowns, analizza i loro film e fornisce, senza parere, una mole di informazioni. Soprattutto, comunica intenso affetto ed ammirazione per i suoi eroi. La serie, prodotta dalla BBC Bristol, è nata a partire dal coinvolgimento personale di Merton nelle prime due edizioni del Bristol Slapstick Festival, che in parte deve a lui la sua stessa esistenza ed il suo ragguardevole successo. Le scene con il pubblico dal vivo sono state girate perlopiù al Bristol Watershed, ma, in parte, anche alle Giornate del Cinema Muto del 2005, in occasione della presentazione di *You're Darn'Tootin'*; e molte familiari figure delle Giornate appaiono nei programmi, insieme a collaboratori d'eccezione come Marcel Marceau che dichiara la sua adorazione per Chaplin. Fra i materiali d'archivio, un'intervista con Marvin Hatley, il compositore della "Dance of the Cuckoos" di Stanlio ed Ollio. Ogni programma si conclude con la proiezione di uno dei cortometraggi più significativi del comico esaminato. La serie è stata accolta con un eccezionale consenso di critica e di pubblico (l'episodio su Keaton ha avuto il più alto indice d'ascolto mai raggiunto da BBC4 con un documentario). – DAVID ROBINSON

This apparently easy-going and playful television documentary series may well have struck a significant blow for the wider acceptance and understanding of silent cinema in Britain and perhaps further afield. That one of Britain's most popular comedians should present the work of five great silent filmmaker clowns – not in a spirit of condescension or nostalgia,

but out of sheer professional admiration and even reverence – was a massive commendation in the sight of a popular public; and Paul Merton calls on other comedy contemporaries to supplement his own valuation of the surpassing skills of these classic forebears. Merton fools and gags and chats to his live audiences; but at the same time he is a genuine authority on silent comedy, and painlessly imparts a great deal of information, instruction, and analysis of the films. Above all, he communicates an intense affection and admiration for his heroes. As the reaction of the contemporary audiences reveal, he leaves them in no doubt that these films are funnier than anything they can see anywhere else today.

*The series was produced by BBC Bristol, and evolved from Merton's personal involvement with the first two editions of the Bristol Slapstick Festival, which to a great extent owes its existence and outstanding success to his energetic support. The scenes with live audience were shot mainly at Bristol Watershed, but in part at the 2005 Giornate del Cinema Muto, on the occasion of the performance of *You're Darn Tootin'*; and a good many familiar Giornate figures appear throughout the programmes, alongside contributors as distinguished as Marcel Marceau, declaring his worship of Chaplin. Archival film includes an interview with Marvin Hatley, composer of Laurel and Hardy's "Dance of the Cuckoos".*

Each of the programmes concludes with a complete screening of an outstanding short by the subject of the episode. On its first screening this year the series received outstanding press reviews; and the Keaton episode achieved the highest-ever viewing figures for a factual programme on BBC4.

DAVID ROBINSON

Indice dei titoli / Film Title Index

er ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e luogo di proiezione.

References are to page numbers, and, in italics, day and place of screening.

Z = Teatro Zancanaro

R = Cinema Ruffo

ADELE ROWLAND, "STORIES IN SONG", 51; 8Z
ADVENTURES OF MAYA, [THE], = BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER, DIE
AESOP'S FILM FABLES (*serie/series*), 45; 10R, 12R, 13R
AGE OLD STORY, 148; 9R, 12R
AGONIA SUI GHIACCI = WAY DOWN EAST
ALBUM MERVEILLEUX, L', 100; 7R
"AMERICA'S NATIONAL GAME" (*canzone/song*), 30
AMICI DELL'ACCADEMIA DEGLI UFFICIALI, GLI = VENNERNER FRA OFFICERSSKOLEN
AMORE SULLE LABBRA = TRUE HEART SUSIE
ANITROCCOLO EROICO, L' = UGLY DUCKLING, THE (1931)
ANNABELLE BUTTERFLY DANCE, 120; 11Z
ANNIE OAKLEY, 120; 11Z
ARREST OF A PICKPOCKET, [THE], 116; 11Z
ARTIST'S BREAKTHROUGH, AN = KUNSTNERS GENNEMBRUD, EN
"AT THE TEN-CENT MOVIE SHOW" (*canzone/song*), 26
ATLANTIS, 55; 8Z
AUSTERNPRINZESSIN, DIE, 24; 14Z
AVALANCHE, THE = LAVINEN
BADEN VERBOTEN (1903) = BAIGNADE INTERDITE
BADEN VERBOTEN (1906), 151; 11Z
BAIGNADE INTERDITE, 151; 11Z
BARGAIN, THE, 78; 14Z
BARNET SOM VELGØRER, 69; 14Z
BATTLE OF SAN JUAN, 121; 11Z
BATTLE OF SAN JUAN HILL = BATTLE OF SAN JUAN
BATTLE OF THE SOMME, 20; 11Z, 12R
BEDRAGET I DØDEN, 64; 12Z
BELLE ET LA BÊTE, LA, 124; 11Z
BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER, DIE, 131; 12Z
BIG PARADE, THE, 48; 10Z
BIRDS IN THE SPRING, 40; 11Z
BIRDS OF A FEATHER, 38; 9Z
BLADE AF SATANS BOG, 60; 10Z
BORED GAMES, 148; 9R, 12R
BOTTOM OF THE SEA, THE, 132; 10Z
BOXING KANGAROO, 117; 11Z
BOXING MATCH, 118; 11Z
BRANDING BROADWAY, 75; 9Z
BROADWAY LOVE, 128; 8Z
BRONCHO BILLY'S ADVENTURE, 132; 10Z
BUSH CINDERELLA, THE, 133; 11Z
BY THE SEA = VED HAVET
CABBY'S DREAM, THE, 105; 14Z
CABIRIA (1914), 108; 7Z
CABIRIA (1914; 1931) 108; 13Z
CACCIA AL LEONE = LØVEJAGTEN
CALL OF CTHULHU, THE, 148; 9R, 12R
CAMILLE = KAMELIADAMEN

CANDLE AND THE MOTH, THE = EVANGELIEMANDENS LIV
CARMENCITA [NO. 2], 119; 9Z
CHILD AS BENEFACTOR, THE = BARNET SOM VELGØRER
CHRYSANTHÈMES, LES, 101; 7R
"CINEMATOGRAPH, THE" (*canzone/song*), 27
CIRCULAR PANORAMA OF THE AMERICAN FALLS, 122; 11Z
CIRCULAR PANORAMIC VIEW OF NIAGARA FALLS, 122; 11Z
CIVILIZATION (1916; 1931), 77; 13Z
CLOWN, IL = KLOVNE
CLOWN, THE = KLOVNE
"COME OUT OF THE KITCHEN MARY ANN" (*canzone/song*), 27
COMMESSA, LA = EKSPEDITRICEN
CONTRO CORRENTE = HAIL THE WOMAN
CORONATION OF KING CHARLES IV AND QUEEN ZITA, THE = IV. KÁROLY KIRÁLY ÉS ZITA KIRÁLYNÉ ÖFELSÉGEIK MEGKORONÁZÁSA BUDAPESTEN 1916. ÉVI DECEMBER 30-ÁN.
CORSE DI BANJICA, LE = TRKE NA BANJICI
COURSE À LA PERRUQUE, LA, 151; 13Z
COWARD, THE, 74; 8Z
CROSSED SWORDS = VENNERNER FRA OFFICERSSKOLEN
DADDY DON'T, 147; 9R, 12R
DEAD MAN'S CHILD, A = BEDRAGET I DØDEN
DECEIVED IN DEATH = BEDRAGET I DØDEN
DÉS MAGIQUES, LES, 103; 12Z
DESERTER, THE, 74; 8Z
DICK RICH AND HIS SYNCO-SYMPHONISTS, 51; 8Z
DOMESTIC DIFFICULTIES, 43; 10R, 12R, 13R
DON JUANS OVERMAND, 67; 13Z
DON JUAN'S SUPERIOR = DON JUANS OVERMAND
DOS BUSCADORES DE ORO, LOS = TO GULDGRAVERE, DE
DR. GAR EL HAMA I = BEDRAGET I DØDEN
DR. GAR EL HAMA; OR, THE DAREDEVIL CRIMINAL = BEDRAGET I DØDEN
IL DOTTOR GAR EL HAMA, I = BEDRAGET I DØDEN
DREAM CAFÉ = JIMMY CLEMONS IN "DREAM CAFÉ"
DREAM OR TWO AGO, A, 129; 13Z
DREAM, THE, 77; 13Z
DUE CERCATORI D'ORO = TO GULDGRAVERE, DE
DUEL BETWEEN WOMEN, A = RIVALINDER
EARL BURTNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (1927), 50; 8Z
EARL BURTNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (1928), 51; 8Z
EASY STREET, 156; 13 R
EKSPEDITRICEN, 70; 14Z
END OF THE WORLD, THE = VERDENS UNDERGANG
ERIK IL GRANDE = LAST PERFORMANCE, THE
EVANGELIEMANDENS LIV, 63; 12Z
EXCELSIOR = HIMMELSKIBET
FAMILY GROUP, 117; 11Z
FARO NELLA TEMPESTA, IL = OUT YONDER

FÉE AUX PIGEONS, LA, 101, 152; 7R, 14Z
FÉE PRINTEMPS, LA, 152; 7Z
FELIX FLIRTS WITH FATE, 44; 10R, 12R, 13R
FELIX THE CAT (*serie/series*), 44; 10R, 12R, 13R
FELIX THE CAT GETS REVENGE, 44; 10R, 12R, 13R
FELIX THE CAT KEPT ON WALKING, 45; 10R, 12R, 13R
FELIX THE CAT TRIPS THROUGH TOYLAND, 44; 10R, 12R, 13R
FELIX TRIFLES WITH TIME, 45; 10R, 12R, 13R
FEMALE RIVALS = RIVALINDER
FÊTE À JOSÉPHINE, LA, 152; 10Z
FIAMMA, LA = FLAMME, DIE
FIGARO ET L'AUVERGNAT, 124; 11Z
FILM SUR LE MONTAGE, 133; 10R
FINE DEL MONDO, LA = VERDENS UNDERGANG
FIORE DELL'ISOLA, IL = LOVE FLOWER, THE
FISKARELIV I NORDEN = FISKERLIV I NORDEN
FISKERLIV I NORDEN, 67; 14Z
FLAMING SWORD, THE = VERDENS UNDERGANG
FLAMME, DIE, 137; 8R
FLEURS ANIMÉES, LES, 101, 152; 7R, 9Z
FLIGHT FROM THE SERAGLIO, THE = FLUGTEN FRA SERAILLET
FLOWERS AND TREES, 39; 9Z
FLUGTEN FRA SERAILLET, 63; 12Z
FRIENDS FROM THE OFFICERS' ACADEMY, THE = VENNERNER FRA OFFICERSSKOLEN
FRÜHLINGSFEE, DIE = FÉE PRINTEMPS, LA
FUGA DALL'HAREM = FLUGTEN FRA SERAILLET
GEKREUZTE KLINGEN = VENNERNER FRA OFFICERSSKOLEN
GIOVANE RAJAH, IL = YOUNG RAJAH, THE
GIRL WHO STAYED AT HOME, THE, 81; 8Z
GLACES MERVEILLEUSES, LES, 106; 14Z
GOAT, THE, 156; 10R, 12R
GOING PLACES = SHAW & LEE IN "GOING PLACES"
GOLDEN CLOWN, THE = KLOVNE
GOOD NIGHT VALENTINO, 127; 8Z
GRAND GUIGNOL (*serie/series*), 140; 13Z
GRANDE BATTAGLIA ALLA SOMME, LA = BATTLE OF THE SOMME
GRANDE PARATA, LA = BIG PARADE, THE
GRANDE PROBLEMA, IL = GREATEST QUESTION, THE
GREAT FEATURE IN THE MAKING, A, 93; 14Z
GREAT LION HUNT = LØVEJAGTEN
GREATEST QUESTION, THE, 86; 9Z
HAIL THE WOMAN, 76; 12Z
HAM WHAT AM, THE = JAY C. FLIPPEN IN "THE HAM WHAT AM"
HAND OF FATE, THE = PRÆSTEN I VEJLBY
HAUNTED CURIOSITY SHOP, THE, 98; 7R
HAUNTED HOTEL, THE, 101; 7R
HILL PARK MYSTERY, THE = NEDBRUDTE NERVER
HIMMELSKIBET, 61; 11Z
"HIS CUTE MOVING PICTURE MACHINE" (*canzone/song*), 27
HOMER'S ODYSSEY; OR, THE ADVENTURES OF ULYSSES = ODISSEA, L'
HOMME MYSTÉRIEUX, L', 104; 13Z

HORNBACKER-MURPHY FIGHT, 120; 11Z
 HOUDINI STUNTS, 102; 9Z
 HOUDINI, DE BOEIENKONING, 102; 9Z
 HOUDINI, L'ILLUSIONISTA = HOUDINI, DE BOEIENKONING
 HOUDINI, THE ESCAPOLOGIST = HOUDINI, DE BOEIENKONING
 HOW THE PROFESSOR FOOLED THE BURGLARS, 121; 11Z
 HÚSAR DE LA MUERTE, EL, 18; 9Z
 HUSSAR OF DEATH, THE = HÚSAR DE LA MUERTE, EL
 HVIDE SLAVEHANDEL, DEN, 56; 9Z
 HVIDE SLAVEHANDEL I, DEN = HVIDE SLAVEHANDEL, DEN
 HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER, DEN, 56; 9Z
 HVIDE SLAVINDE, DEN, 55; 9Z
 IDOL DANCER, THE, 91; 12Z
 IDOLO DANZANTE, L' = IDOL DANCER, THE
 IMBARCATO A FORZA = SHANGHAI'ET!
 IMMAGINI DI GUERRA = KRIGSBILLEDER
 IN RIVA AL MARE = VED HAVET
 IN THE HANDS OF IMPOSTORS = HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER, DEN
 IN THE HANDS OF SHARKS = SHANGHAI'ET!
 IN THE PRIME OF LIFE = EKSPEDITRICEN
 INCORONAZIONE DEL RE CARLO IV E DELLA REGINA ZITA, L' = IV. KÁROLY KIRÁLY ÉS ZITA KIRÁLYNÉ ÖFELSÉGEIK MEGKORONÁZÁSA BUDAPESTEN 1916. ÉVI DECEMBER 30-ÁN.
 INGANNATO IN PUNTO DI MORTE = BEDRAGET I DØDEN
 INGE LARSEN, 138; 13Z
 INNOCENCE OF LIZETTE, THE, 130; 8Z
 IS SPIRITUALISM A FRAUD? THE MEDIUM EXPOSED = MEDIUM EXPOSED? OR A MODERN SPIRITUALISTIC SÉANCE, THE
 ISOLA DEL JAZZ, L' = MUSIC LAND
 ISOLA DEL TERROR, L' = TERROR ISLAND
 JACK WHITE AND HIS MONTREALERS, 51; 8Z
 JAGD NACH DER PERÜCKE, DIE = COURSE À LA PERRUQUE, LA
 JANS & WHELAN, "TWO GOOD BOYS GONE WRONG", 51; 8Z
 JAPONAISERIE, 100; 7R
 JAY C. FLIPPEN IN "THE HAM WHAT AM", 51; 8Z
 JEST, THE, 140; 13Z
 JIMMY CLEMENS IN "DREAM CAFÉ", 50; 8Z
 JOHN REDMOND, THE EVANGELIST = EVANGELIEMANDENS LIV
 JOSEPHINES GEBURTSTAG = F TE À JOSÉPHINE, LA
 KAMELIADAMEN, 68; 14Z
 KLOVNEN, 19, 60; 10Z
 KRIGSBILLEDER, 62; 11Z
 KUNSTNERS GENNEMBRUD, EN, 63; 12Z
 KVINDEDUEL, EN = RIVALINDER
 LADY AND THE BOAT, THE, 118; 11Z
 LADY WITH THE CAMELLIAS, THE = KAMELIADAMEN
 LAGO INCANTATO, IL = WATER BABIES
 LANDING AT LOW TIDE, 118; 11Z
 LAST APPEAL, THE, 140; 13Z
 LAST OF THE LINE, THE, 75; 10Z
 LAST PERFORMANCE, THE, 106; 14Z
 LAST VICTIM OF THE WHITE SLAVE TRADE, THE = HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE OFFER, DEN
 LAUNCH OF THE HMS ALBION, AT BLACKWELL, THE, 118; 11Z
 LAVINEN, 59; 9R
 LEAVES FROM SATAN'S BOOK = BLADE AF SATANS BOG
 LEBENDE BLUMEN = FLEURS ANIMÉES, LES
 LÈVRES COLLÉES, 152; 12Z
 LIESJES ONSCHULD = INNOCENCE OF LIZETTE, THE
 LIEUTENANT'S LAST FIGHT, THE, 75; 9Z
 LIFE OF THE EVANGELIST = EVANGELIEMANDENS LIV
 LIFE OF THE NORDIC FISHERMAN = FISKERLIV I NORDEN
 LIGHTHOUSE KEEPER, THE, 76; 12Z
 LION HUNT, THE = LØVEJAGTEN
 LION HUNTING = LØVEJAGTEN
 LIVELY AFFAIR, A, 141; 11Z
 LOST AND FOUND = LOST AND FOUND ON A SOUTH SEA ISLAND
 LOST AND FOUND ON A SOUTH SEA ISLAND (fragment/fragment), 142; 11Z
 LOUISE BROOKS: LOOKING FOR LULU, 36; 11R, 11R
 LOVE FLOWER, THE, 90; 11Z
 LOVE POTION, THE = DON JUANS OVERMAND LØVEJAGTEN, 69; 14Z
 MACISTE, 112; 10Z
 MACISTE INNAMORATO, 113; 9Z
 MAGIC EXTINGUISHER, THE, 98; 7R
 MAGIC SWORD; OR, A MEDIAEVAL MYSTERY, THE, 99; 7R
 MAGICIAN, THE, 98; 7R
 MAGIE MODERNE, 106; 14Z
 MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU, 64; 12Z
 MAHARAJAH'S FAVOURITE WIFE, THE = MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU
 MARCELINE, THE WORLD-RENOWNED CLOWN OF THE N.Y. HIPPODROME, 122; 11Z
 MASCHERA DELLA VITA, LA = KLOVNEN
 MASCHERE RUSSE = YOU NEVER KNOW WOMEN
 MASTER MYSTERY, THE (trailer) = HOUDINI, DE BOEIENKONING
 MAYA THE BEE = BIENE MAJA UND IHRE ABENTEUER, DIE
 MEDIUM EXPOSED? OR A MODERN SPIRITUALISTIC SÉANCE, THE, 104; 13Z
 MEISTER DER LIEBE, EIN = DON JUANS OVERMAND MERBABIES, 41; 12Z
 MÉTAMORPHOSES DU PAPILLON, 104; 12Z
 MÉTAMORPHOSES DU ROI DE PIQUE, 100; 7R
 MISS EUROPA = PRIX DE BEAUTÉ
 MISS EUROPE = PRIX DE BEAUTÉ
 MOCKERY, 129; 11Z
 MOGLIE DEL BANDITO, LA = RØVERENS BRUD
 MOGLIE FAVORITA DEL MARAGIÀ, LA = MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU
 MONTMARTRE = FLAMME, DIE
 MORRISSEY AND MILLER NIGHT CLUB REVUE, THE, 51; 8Z
 MOVIE TRIP THROUGH FILMLAND, A, 143; 13Z
 "MOVING PICTURE HERO (OF MY HEART), THE" (canzone/song), 28
 MUSIC LAND, 40; 12Z
 MUTT & JEFF (serie/series), 43; 10R, 12R, 13R
 NAVE DEL CIELO, LA = HIMMELSKIBET
 NEDBRUDTE NERVER, 66; 13Z
 NERVI LOGORI = NEDBRUDTE NERVER
 NEVER WEAKEN, 156; 8R
 NEW BAR ROOM [SCENE], 121; 11Z
 ODISSEA, L', 107; 7Z
 OLD MILL, THE, 40; 14Z
 ORIENTAL LOVE = MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU
 OSWALD THE LUCKY RABBIT (serie/series), 46; 10R, 12R, 13R
 OUT OF THE INKWELL (serie/series), 43; 10R, 12R, 13R
 OUT YONDER, 130; 10Z
 OYSTER PRINCESS, THE = AUSTERNPRINZESSIN, DIE
 PADIGLIONE DELLE MERAVIGLIE, IL = SHOW, THE
 PAGINE DEL LIBRO DI SATANA = BLADE AF SATANS BOG
 PARAPLUIE FANTASTIQUE, LE, 99; 7R
 PARAVENT MYSTÉRIQUE, LE, 100; 7R
 PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [1]: BUSTER KEATON, 156; 10R, 12R
 PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [2]: CHARLES CHAPLIN, 156; 13 R
 PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [3]: LAUREL AND HARDY, 156; 9R
 PAUL MERTON'S SILENT CLOWNS [4]: HAROLD LLOYD, 156; 8R
 PER LA FIGLIA = SCARLET DAYS
 PERFORMING ANIMALS, 117; 11Z
 PICCOLO BENEFATTORE, IL = BARNET SOM VELGØRER
 POOR JAKE'S DEMISE, 128; 11Z
 "POOR PAULINE" (canzone/song), 28
 PORTRAIT SPIRIT, LE, 99; 7R
 POSLEDNÍ PREDSTAVENÍ = LAST PERFORMANCE, THE
 PRÆSTEN I VEJLBY, 67; 13Z
 PREFERISCO L'ASCENSORE = SAFETY LAST!
 PRETE DI VEJLBY, IL = PRÆSTEN I VEJLBY
 PRINCE OF BHARATA, A = MAHARADJAHENS YNDLINGSHUSTRU
 PRINCIPISSA DELLE OSTRICHE, LA = AUSTERNPRINZESSIN, DIE
 PRIX DE BEAUTÉ, 34; 12Z
 RACES AT BANJICA = TRKE NA BANJICI
 REGINA DI MARECHIARO, LA = SOLE REVELERS, THE, 50; 8Z
 RIVALI, LE = RIVALINDER
 RIVALINDER, 58; 9R
 RIVALS, THE, 147; 9R, 12R
 ROBBER'S BRIDE, THE = RØVERENS BRUD
 ROBBER'S SWEETHEART, THE = RØVERENS BRUD
 ROCKS OF LIFE, THE = LAVINEN
 ROI DES DOLLARS, LE, 101; 7R
 RØVERENS BRUD, 68; 14Z
 RUTH DENNIS, 121; 11Z
 SAFETY LAST!, 17; 8Z
 SANDBAD, DAS, 152; 8Z
 SANDOW [NO. 2], 119; 11Z
 SCALING THE ALPS, 46; 10R, 12R, 13R
 SCARLET DAYS, 88; 10Z

SCHIAVA BIANCA, LA = HVIDE SLAVINDE, DEN
SEELE EINES TOTEN, DIE = KUNSTNERS
GENNEMBRUD, EN
SHADOW PLAYS = LAVINEN
SHANGHAIED = SHANGHAI'ET!
SHANGHAI'ET!, 57; 9Z
SHATTERED NERVES = NEDBRUDTE NERVER
SHAW & LEE IN "GOING PLACES", 51; 8Z
SHOPGIRL, THE = EKSPEDITRICEN
SIGNORA DALLE CAMELIE, LA = KAMELIADAMEN
SHOW, THE, 115; 13Z
SIGNING OF UNITED ARTISTS CONTRACT OF
INCORPORATION, 79; 8Z
SILLY SYMPHONIES (serie/series), 37; 7Z, 9Z, 11Z, 12Z,
14Z
SKELETON DANCE, THE, 38; 7Z
SKIPPING DOGS (?) = PERFORMING ANIMALS
SKY SCRAPPERS, 46; 10R, 12R, 13R
SKY-SHIP, THE = HIMMELSKIBET
SOLE, 114; 14Z
SOUL OF THE VIOLIN, THE = KUNSTNERS
GENNEMBRUD, EN
SOUNDS OF SILENTS, THE = WILLY SOMMERFELD –
DER STUMMFILMPIANIST
STOLEN MOMENTS, 125; 8R, 13R
STORIES IN SONG = ADELE ROWLAND, "STORIES IN
SONG"
STORY OF THE KELLY GANG, THE
(fragmenti/fragments), 143; 11Z
STRAATDANSERESJE, HET = DREAM OR TWO AGO, A
SUBSTITUTIONS, 98; 7R
SUPERUOMO DI DON GIOVANNI, IL = DON JUANS
OVERMAND
SUPPLIZIO DEL TAM-TAM, IL = LOST AND FOUND
ON A SOUTH SEA ISLAND
SUCCESSO DELL'ARTISTA, IL = KUNSTNERS
GENNEMBRUD, EN
TAUBENFEE, DIE = FÉE AUX PIGEONS, LA
TEMPTATIONS OF THE GOLD FIELDS = TO
GULDGRAVERE, DE
TERROR ISLAND, 103; 9Z

"THAT'S A REAL MOVING PICTURE FROM LIFE"
(canzone/song), 29
TO GULDGRAVERE, DE, 68; 14Z
TRAPPED, 43; 10R, 12R, 13R
TRATTA DEGLI UOMINI DI MARE, LA =
SHANGHAI'ET!
TRATTA DELLE SCHIAVE BIANCHE, LA = HVIDE
SLAVEHANDEL, DEN
TRIP TO MARS, A = HIMMELSKIBET
TRKE NA BANJICI, 145; 14R
TRUE HEART SUSIE, 16, 83; 7Z
TWO FORTY-NINERS, THE = TO GULDGRAVERE, DE
TWO GOLD DIGGERS, THE = TO GULDGRAVERE, DE
TWO GOOD BOYS GONE WRONG = JANS &
WHELAN, "TWO GOOD BOYS GONE WRONG"
TYPHOON, THE, 76; 10Z
UGLY DUCKLING, THE (1931), 39; 12Z
UGLY DUCKLING, THE (1939), 41; 12Z
ULRICH OF CILLI AND LADISLAUS HUNYADI = ULRIH
CELJSKI I VLADISLAV HUNJADI
ULRICO CILLEY E LADISLAO HUNJADI = ULRIH
CELJSKI I VLADISLAV HUNJADI
ULRIH CELJSKI I VLADISLAV HUNJADI, 144; 14R
ULTIMA VITTIMA DELLA TRATTA DELLE SCHIAVE
BIANCHE, L' = HVIDE SLAVEHANDELS SIDSTE
OFFER, DEN
UNDRESSING EXTRAORDINARY; OR, THE TROUBLES
OF A TIRED TRAVELLER, 98; 7R
UNIDENTIFIED MASSON NO. 8, 100; 7R
UPSIDE DOWN; OR, THE HUMAN FLIES, 98; 7R
USSARO DELLA MORTE, L' = HÚSAR DE LA MUERTE,
EL
VALANGA. LA = LAVINEN
VECCHIO MULINO, IL = OLD MILL, THE
VED HAVET, 67; 14Z
VENNERNE FRA OFFICERSSKOLEN, 58; 9R
VERBUNDENE LIPPEN = LÈVRES COLLÉES
VERDENS UNDERGANG, 62; 11Z
VESTALI DELL'AMORE, LE = GIRL WHO STAYED AT
HOME, THE
VICAR OF VEJLBY, THE = PRÆSTEN I VEJLBY

VID HAFVET = VED HAVET
VIOLINEN-KLAGENLIED, EIN = KUNSTNERS
GENNEMBRUD, EN
VISIT WITH GRANDMOTHER, A, 147; 9R, 12R
VITA DELL'UOMO DEL VANGELO, LA =
EVANGELIEMANDENS LIV
VITA DI UN PESCATORE NORDICO = FISKERLIV I
NORDEN
"VITAGRAPH GIRL, THE" (canzone/song), 29
VITAPHONE VARIETIES (serie/series), 50; 8Z
VUURTOREN IN DEN STORM, DE = OUT YONDER
WAR ON THE PLAINS, 78; 14Z
WAR PICTURES = KRIGSBILLEDER
WATER BABIES, 40; 11Z
WAY DOWN EAST, 15, 93; 6 VERDI, 14Z
WEARY WILLIES, 47; 10R, 12R, 13R
WHITE SLAVE, THE = HVIDE SLAVEHANDEL, DEN
WHITE SLAVE, THE = HVIDE SLAVINDE, DEN
WHITE SLAVE TRADE, THE = HVIDE SLAVEHANDEL,
DEN
WILLIAM DESMOND TAYLOR & MARY MILES MINTER,
153; 10R
WILLIE'S MAGIC WAND, 102; 7R
WILLY SOMMERFELD – DER STUMMFILMPIANIST, 154;
13R
WOMAN WITH THE HUNGRY EYES, THE, 155; 8R, 13R
WOMAN'S DUEL, A = RIVALINDER
YOU NEVER KNOW WOMEN, 104; 12Z
YOU'RE DARN TOOTIN', 156; 9R
YOUNG RAJAH, THE, 126; 8R, 13R
ZAUBERER, DER, 101; 7R
ZAUBERSPIEGEL = GLACES MERVEILLEUSES, LES
ZEITUNGSJUNGE UND BETTLER = BARNET SOM
VELGØRER
IV. KÁROLY KIRÁLY ÉS ZITA KIRÁLYNÉ OFELSÉGEIK
MEGKORONÁZÁSA BUDAPESTEN 1916. ÉVI
DECZEMBER 30-ÁN., 145; 14R
IV. KÁROLY MAGYAR KIRÁLYYÁ KORONÁZÁSA = IV.
KÁROLY KIRÁLY ÉS ZITA KIRÁLYNÉ ÖFELSÉGEIK
MEGKORONÁZÁSA BUDAPESTEN 1916. ÉVI
DECZEMBER 30-ÁN.