

Sommario / Contents

- 3 Presentazione / *Introduction*
- 6 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 7 In ricordo di Jonathan Dennis
The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 8 Collegium 2008
- 10 The 2008 Pordenone Masterclasses
- 13 Eventi speciali / *Special Events*
Sparrows
A colpi di note / *Striking a New Note*
Mary Pickford: The Muse of the Movies
Michael Nyman Solo
Les Nouveaux Messieurs
Serenading the Silents
- 29 In ricordo di / *Tribute to Vittorio Martinelli*
- 35 Alexander Shiryayev (1867-1941)
- 45 Il tocco francese / *The French Touch*
- 61 Hollywood sull'Hudson / *Hollywood on the Hudson*
- 73 W.C. Fields muto / *Silent W.C. Fields*
- 79 The Griffith Project, 12
- 103 Cinema delle origini / *Early Cinema*
- 155 Film e storia / *Films and History*
- 165 Riscoperte e restauri
Rediscoveries and Restorations
- 205 Ritratti / *Portraits*
- 209 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
- 213 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

John Barnes	Antonio Coppola	Joyce Jesionowski	Tony Saffrey
Dave Berry	Stella Dagna	J.B. Kaufman	Barry Salt
Camille Blot-Wellens	Monica Dall'Asta	Charlie Keil	David Shepard
Viktor Bocharov	Tjitte de Vries	Richard Koszarski	Scott Simmon
Lenny Borger	William M. Drew	Eric Lange	Roger Smither
Eileen Bowser	Lucio Fabi	David Levy	Maria Luisa Sogaro
Serge Bromberg	David Francis	Leslie Anne Lewis	Martin Sopocy
Geoff Brown	Dan Fuller	Ron Magliozzi	Paul Spehr
Kevin Brownlow	Jon Gartenberg	Tony Maietta	Tatjana Rezec Stibilj
Sergio Bruno	André Gaudreault	Steve Massa	Deborah Stoiber
Elaine Burrows	Philippe Gauthier	David Mayer	Alojzij Teršan
Josep Calle	Sergio Grmek Germani	Russell Merritt	Kristin Thompson
Rosa Cardona	Claudia Gianetto	Daisuke Miyao	Fulvio Toffoli
Diana Serra Cary	Valerio Greco	Charles Musser	Blazena Urgosikova
Michael Chanan	Tom Gunning	Erin Naillon	Jeffrey Vance
Paolo Cherchi Usai	Steven Higgins	Hugh Munro Neely	Nikolaus Wostry
Thomas Christensen	Vera Iwrebor	Bruce Posner	Caroline Yeager
Horst Claus	Livio Jacob	Davide Pozzi	
Mark Garret Cooper	Kjell Runar Jensen	David Robinson	

Redazione / Edited by Catherine A. Surowiec

Traduzioni / Translations by Lenny Borger, Paolo Cherchi Usai, Daniela Currò, Aurora De Leonibus, Sonia Dose, Andrea Filippi, Alenka Hren, Piera Patat, David Robinson, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste.

Copertina/Cover: Mary Pickford ritratta da Nelson Evans / *Mary Pickford portrait by Nelson Evans, c. 1917.*
Dal documentario *I From the Earthlight/White Castle production, Mary Pickford: The Muse of the Movies, 2008.*

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; *supv:* supervisione/supervisor; *supv. tecn:* supervisione tecnica; *tech. supv:* technical supervisor; *v.c:* visto di censura.

Presentazione / Introduction

I mesi scorsi sono stati dolorosamente segnati dalla scomparsa di alcuni tra i più cari e assidui amici delle Giornate. Questa edizione del festival è dedicata alla memoria di Vittorio Martinelli, studioso, guida spirituale e “sprone” di tutti i festival promossi dalle cineteche. John Barnes, vincitore come Martinelli del premio Mitry, può essere considerato, insieme con suo fratello William, il primo vero storico con un approccio scientifico al cinema delle origini e alla sua archeologia. Renée Lichtig, anch'essa insignita del Mitry, con un retaggio familiare che affondava le proprie radici nella storia del cinema francese, è stata una importante montatrice e restauratrice e anche una delle figure più amate e familiari delle Giornate. Tra i suoi restauri si ricordano *The Wedding March*, eseguito in collaborazione con lo stesso von Stroheim e *Totte et sa chance*, che sarà presentato in questa edizione delle Giornate. Francis Lacassin è stato un impareggiabile cronista del cinema muto francese. Philippe Esnault ha svolto un fondamentale ruolo per le nostre retrospettive Éclair del 1992 e Antoine del 2005. David Gillespie (commemorato nel programma di quest'anno con un documentario realizzato da un gruppo di suoi amici) è stato un competente pioniere del collezionismo che ha arricchito con la sua presenza e con le scoperte della sua collezione innumerevoli edizioni del festival. Di un'altra e, tragicamente, più giovane generazione erano invece Rebecca Wender, della Wisconsin-Madison University, stimolante presenza al quarto Collegium; Maria Salut Esteve Fabrès, di Sabadell, Catalogna, che con suo marito è stata un'affezionata frequentatrice delle Giornate per oltre un ventennio; e il giornalista tedesco Peter Hornung, nostro appassionato e generoso sostenitore. Ci auguriamo che il nostro programma costituisca un omaggio degno di questi illustri personaggi e amici preziosi – e ci piace pensare che lo avrebbero apprezzato.

Su una nota più lieta, vogliamo ricordare un paio di anniversari speciali che riguardano due nostri beniamini. Il 15 maggio, Gösta Werner, storico scrupoloso e cineasta di talento, ha festeggiato il suo centesimo compleanno. Il 29 ottobre, Diana Serra Cary – Baby Peggy – compirà novanta primavere. Dato però che in California la aspettano festeggiamenti adeguati, quest'anno non potrà essere la nostra musa ufficiale, tuttavia ci ha assicurato della sua presenza alle Giornate del 2009.

Il programma di quest'anno è costituito in prevalenza da commedie. Dopo l'omaggio del 2007 a René Clair, il “tocco francese” si propone di dimostrare che il maestro non deteneva il monopolio del genere. Poi, dato che il XII e ultimo segmento del Griffith Project include *Sally of the Sawdust*, improbabile partnership tra D.W. Griffith e l'anarchico W.C. Fields, abbiamo deciso di presentare tutto quello che era visibile del repertorio muto del comico, dove Fields dimostra di essere altrettanto divertente anche senza “nasaleggiare” le battute con la sua indimenticabile voce stridula. Fields figurerà anche in uno dei lungometraggi di produzione newyorchese di “Hollywood on the Hudson”, dove signoreggia la sophisticated comedy. Un'altra sezione del programma ci aggiorna sui recenti ritrovamenti che riguardano due beniamini delle prime edizioni delle Giornate, Max Linder e Mack Sennett. Per il secondo anno consecutivo, presentiamo “A colpi di note” – un grande successo di pubblico della passata edizione – in cui l'orchestra formata da giovani studenti di Pordenone esegue l'accompagnamento musicale di commedie, quest'anno *One Week* di Keaton e una selezione di cartoon degli anni '20.

Il festival si aprirà con una smagliante versione restaurata di *Sparrows*, uno dei migliori film di Mary Pickford, con un nuovo score per orchestra composto da Jeffrey Silverman e diretto da Hugh Munro Neely; e si concluderà con il satirico *Les nouveaux messieurs* di Jacques Feyder, con un accompagnamento commissionato per l'occasione al maestro Antonio Coppola, che lo dirigerà personalmente alla guida dell'Octuor de France. Quest'anno Mary Pickford è la regina della festa, con l'anteprima internazionale del documentario di Nicholas Eliopoulos *Mary Pickford: The Muse of the Movies* e con un lungometraggio di recente riscoperta *Potselui Meri Pickford* (lett.: Il bacio di Mary Pickford) di Sergej Komarov, che venne costruito sfruttando opportunisticamente il materiale dei cinegiornali sulla visita della Pickford e di Fairbanks in URSS. In aggiunta, saranno presentati altri tre documentari sull'attrice.

Per quanto riguarda gli altri eventi musicali del festival, è prevista la partecipazione amichevole di Michael Nyman, già annunciata per l'anno scorso ma poi annullata per un'improvvisa indisposizione del maestro. Quest'anno Nyman accompagnerà al piano *À propos de Nice* di Jean Vigo e il *Kino-Pravda 21* di Dziga Vertov. Elizabeth-Jane Baldry si produrrà in un accompagnamento per sola arpa del film *Little Old New York*. Jean Darling, che dopo le commedie della serie *Our Gang*, aveva interpretato il ruolo di Carrie nella produzione originale di *Carousel*, sarà di nuovo tra noi, e ha promesso che canterà nel concerto organizzato da Ron Magliozzi “Serenading the Silents” al fianco di Donald Sosin e Joanna Seaton, i quali si sono già esibiti nel 2006 in una apprezzata serie di canzoni sul cinema muto.

Una importante sezione del festival è dedicata alla riscoperta del geniale Alexander Shiryayev. Conosciuto solo come figura prominente del balletto russo, sia in epoca zarista che in epoca sovietica, l'esistenza stessa dei suoi film è rimasta sconosciuta fino al XXI secolo, cento anni dopo la loro realizzazione. Ballerino, maître de ballet, insegnante e cineasta amatoriale, il suo desiderio di documentare i movimenti della danza lo aveva portato

a sperimentare nuove tecniche di animazione con decenni di anticipo sulla sua epoca (e per molti versi tuttora insuperate). Saranno ospiti del festival Daniil Saveliev e Viktor Bocharov, l'uno custode e l'altro scopritore del lavoro di Shiryaev, e il suo ultimo allievo ancora in attività, Yuri Grigorovich, il leggendario maître de ballet del Bolshoi.

Alcune sezioni del programma sono dedicate ad altri aspetti del cinema delle origini. Sarà ricordato il 30° anniversario del congresso della FIAF di Brighton, che cambiò radicalmente l'approccio al primo cinema, riunendo per l'occasione alcuni dei film e dei partecipanti dell'evento originale. Paul Spehr presenterà i film di W.K.L. Dickson, come illustrazione live del suo nuovo libro sul grande pioniere anglo-scozzese. Ci sono anche due sezioni del programma dedicate ai film provenienti dalla Corrick Collection, con una lista di titoli tratti dal repertorio di una famiglia di intrattenitori ambulanti dei primi anni del secolo scorso. Una nuova sezione, intitolata "Film e storia", presenta materiali "dal vero" e di fiction per ricordare il centenario del terremoto di Messina e Reggio Calabria e il 90° anniversario della fine della prima guerra mondiale. Quest'anno la conferenza dedicata alla memoria di Jonathan Dennis sarà tenuta da Eileen Bowser, amica preziosa e indispensabile delle Giornate. Due straordinari esecutori, Touve R. Ratovondrahety e Andrew Simpson, lavoreranno coi nostri pianisti ufficiali nell'annuale ciclo di masterclasses che si svolgerà quotidianamente durante la settimana del festival. In contemporanea con le Giornate, si terrà per il secondo anno consecutivo la Sacile School of Film Music. L'ormai tradizionale FilmFair propone gli ultimi libri di cinema, insieme con DVD, articoli per collezionisti e memorabilia, ospitando ogni giorno incontri personali con gli autori. Il Collegium si concentra nuovamente sui giovani che lavorano, o sperano di lavorare, nel mondo degli archivi, riunendoli allo scopo di discutere i veloci cambiamenti nelle tecniche e nelle politiche della conservazione cinematografica. Per celebrare il 10° anniversario del Collegium, la Banca Friuladria Crédit Agricole ha istituito un premio annuale per il migliore Collegium Paper dell'anno.

Una settimana piuttosto intensa per tutti, ma ci auguriamo più stimolante che faticosa. E siamo certi che i nostri ospiti si uniranno a noi nel rinnovare la nostra immensa gratitudine agli amici della FIAF e degli archivi pubblici e privati sparsi per il mondo, perché solo con il loro generoso sostegno si possono realizzare le Giornate del Cinema Muto.

Livio Jacob, David Robinson

The past months have been unkindly overshadowed by the deaths of several of the Giornate's oldest and most valued friends. This edition of the festival is dedicated to the memory of Vittorio Martinelli, a scholar who remained the spiritual guide and stimulus of every archival festival. John Barnes, like Martinelli a Mitry Award-winner, can be considered, with his brother William, the first truly scientific historian of early cinema and its archaeology. A third Mitry Award-winner, Renée Lichtig, with deep family roots in French cinema history, was a great film editor and restorer and a familiar and well-loved Giornate personality. Among her restorations were The Wedding March, done in collaboration with Stroheim himself, and Tote et sa chance, which is featured in this year's Giornate programme. Francis Lacassin is irreplaceable as a chronicler of French silent cinema. Philippe Esnault was a vital collaborator on our 1992 Eclair and 2005 Antoine presentations. David Gillespie (commemorated in the programme by a documentary made by some of his friends) was a veteran and discerning collector who for many years enriched the festival by his presence, and by discoveries from his collection. From another and, tragically, much younger generation, Rebecca Wender, from the University of Wisconsin-Madison, was an enthusiastic and stimulating member of the Giornate's 4th Collegium; Maria Salut Esteve Fabrés, of Sabadell, Catalunya, had attended the Giornate with her husband for more than 20 years; and the German journalist Peter Hornung was a dedicated and generous supporter. We hope our programme proves a worthy tribute to such memorable personalities and valued friends – and that they would have had fun with it.

On a happier note, we are able to congratulate two very special and well-loved friends on notable anniversaries. On May 15th Gösta Werner, dedicated historian and gifted film-maker, celebrated his hundredth birthday. On October 29th Diana Serra Cary – Baby Peggy – becomes 90 years young. Appropriate birthday celebrations in California mean that she is not able to take her usual place this year as the Giornate's resident muse, but she has promised to be back in 2009.

In this year's programme, comedy is in the ascendant. After last year's tribute to René Clair, "The French Touch" sets out to show that the master did not have a monopoly on the genre. Since the 12th and concluding episode in the Griffith Project includes the unlikely partnership of D.W. Griffith and the anarchic W.C. Fields in Sally of the Sawdust, we decided to show all the comedian's surviving silent work to prove that he could be as funny even without the one-liners squeezed out in the unforgettable nasal rasp. Fields is also an exemplar of the New York-produced features in "Hollywood on the Hudson", in which sophisticated light comedy is much in evidence. Other programmes update us with new finds from old Giornate favourites, Max Linder and Mack Sennett. For the second time we present "Striking a New Note" – a particular popular success last year – in which the younger music students of Pordenone provide orchestral accompaniment to comedies, this year Keaton's One Week and cartoons from the 1920s.

The festival opens with a glowing restoration of Sparrows, one of Mary Pickford's finest films, with a new orchestral score by Jeffrey Silverman, conducted by Hugh Munro Neely; and closes with Jacques Feyder's satire Les Nouveaux Messieurs, with a specially commissioned score by Antonio Coppola, who will conduct the Octuor de France. Mary Pickford features prominently this year, with the international premiere of Nicholas Eliopoulos' documentary Mary Pickford: The Muse of the Movies and a newly discovered print of Sergei Komarov's The Kiss of Mary Pickford, a feature opportunistically built around news shots of Pickford and Fairbanks visiting the USSR. We will also screen three previous Pickford documentaries.

Other special musical presentations include a performance by Michael Nyman, a generous personal gift to the festival. Last year illness resulted in the last-minute cancellation of Mr. Nyman's promised appearance. This year he will accompany on piano Jean Vigo's À propos de Nice and Dziga Vertov's Kino-Pravda 21 (Lenin Kino-Pravda). Elizabeth-Jane Baldry will present solo harp accompaniment to the film Little Old New York. Jean Darling, who went from Our Gang comedies to create the role of Carrie in the original production of Carousel, will be with us again, and has promised to sing in the concert organized by Ron Magliozzi, "Serenading the Silents", alongside Donald Sosin and Joanna Seaton, who already presented an admired series of cinema songs in 2006.

A central feature of the festival is the discovery of the genius of Alexander Shiryaev. Known as a prominent figure in the Russian ballet of both the Imperial and Soviet eras, as dancer, ballet-master, and teacher, even the existence of his films remained unknown until the 21st century, a century after they were made. An enthusiastic amateur film-maker, Shiryaev's passion to record the movement of dance led him to invent techniques of animation decades in advance of his period and still in many ways unsurpassed today. Guests at the festival include Daniil Saveliev and Viktor Bocharov, who respectively guarded and revealed Shiryaev's work; and his last working pupil, Yuri Grigorovich, the legendary master of the Bolshoi Ballet.

Other programmes are also devoted to aspects of early cinema. We mark the 30th anniversary of the Brighton FIAF Congress, which radically changed academic approaches to the first years of cinema, reassembling some of the films and participants of the original event. Paul Spehr presents the films of W.K.L. Dickson, as live illustration to his new book on the great Anglo-Scottish pioneer. There are two further programmes of films from the Corrick Collection, the repertory of an Australian family of travelling entertainers in the early years of the 20th century. A new feature, "Films and History", presents actuality and fiction films to mark the centenary of the Messina and Reggio Calabria earthquake and the 90th anniversary of the end of World War I.

This year's Jonathan Dennis Lecture is given by a treasured friend and indispensable guest of the Giornate, Eileen Bowser. Two exceptionally gifted performers, Touve R. Ratovondrahety and Andrew Simpson, will work with our resident musicians in the annual Pordenone Masterclasses, held daily throughout the week. The Sacile School of Film Music for the second year hosts a special course concurrent with the Giornate. The now long-established and ever-expanding Film Fair – back in its original home in the Convento di San Francesco – presents the latest books and DVDs along with collectors' items and memorabilia, and hosts daily personal meetings with film authors. The Collegium again attracts young people working or aiming to work in the world of archival film, bringing them together with the idea of discussing the accelerating changes in the techniques and politics of film conservation. To celebrate the 10th anniversary of the Collegium, the Banca Friuladria Crédit Agricole has inaugurated an annual prize for the best Collegium Paper of the year.

A busy week for everyone, but we hope more stimulating than tiring. And we know that all our guests will join us in expressing our ever greater gratitude to all the friends in FIAF and in public archives and private collections across the world, whose generous support alone makes possible the Giornate del Cinema Muto.

LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON

Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President.

I vincitori dell'edizione 2008 sono/*This year's recipients are*

LAURA MINICI ZOTTI & AFRHC

Vincitori delle edizioni precedenti/*Previous winners*

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

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

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

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

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

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2008

Eileen Bowser: Il thriller telefonico, ovvero la paura della tecnologia moderna / “The Telephone Thriller; or, The Terrors of Modern Technology”

Nel trentennale del congresso FIAF di Brighton non poteva che essere Eileen Bowser a tenere la relazione in ricordo di Jonathan Dennis. Coordinatrice per gli archivi del Nord America dello storico simposio tenutosi in quell'occasione, la sua brillante carriera presso il dipartimento film del Museum of Modern Art di New York ebbe inizio nel 1954; nel 1966 divenne vice conservatrice e, poi, nel 1976 conservatrice, incarico che mantenne fino al 1993, quando andò in pensione. Le sue ricerche sul cinema delle origini americano hanno portato a varie pubblicazioni, in primis, *The Transformation of Cinema, 1907-1915* (1990). Autorevole studiosa di Griffith, ha curato l'edizione riveduta del 1965 di *D.W. Griffith, American Film Master* di Iris Barry e ha dato un importante contributo alla serie di volumi del Progetto Griffith. Figura di spicco nel mondo degli archivi cinematografici, fra il 1969 e il 1991 ha fatto parte del Direttivo della FIAF – dal 1977 al 1985 in qualità di vice presidente. Ed è stata lei l'anima del simposio sullo slapstick organizzato a New York nell'ambito del congresso FIAF del 1985. Il suo manuale *A Handbook for Film Archives* (co-edito con John Kuiper), pur pubblicato per la prima volta nel 1980 (ed aggiornato nel 1991), è ancora una lettura indispensabile per chiunque operi in questo settore.

Membro onorario della FIAF, del Domitor e della Society for Cinema and Media Studies, nel 1989 Eileen Bowser ha ricevuto a Pordenone il premio Jean Mitry e nel 1995 il premio Silver Light alla carriera dell'AMIA (Association of Moving Image Archivists). – ELAINE BURROWS

In the year that commemorates the 30th anniversary of the International Federation of Film Archives Congress in Brighton, it is fitting that the Jonathan Dennis lecture should be given by Eileen Bowser, who was the co-ordinator of the research and selection of the North American contribution to the Congress symposium. Eileen Bowser's distinguished career at the Museum of Modern Art Department of Film began in 1954; she became Associate Curator in 1966, and then Curator from 1976 until her retirement in 1993. Her research into early American cinema has resulted in numerous publications, most particularly, her own volume in the History of American Cinema series, The Transformation of Cinema, 1907-1915 (1990). She is a leading Griffith scholar, with work dating back to the revised edition of Iris Barry's D.W. Griffith, American Film Master (1965), and has been an important contributor to Pordenone's series, The Griffith Project (1999-2008). In addition to her pre-eminent role in early film studies, Eileen Bowser has been a major figure in the field of moving image archiving and documentation. She was a member of the Executive Committee of FIAF between 1969 and 1991, holding the post of Vice-President from 1977 to 1985, was Head of FIAF's Documentation Commission from 1972 to 1981, and was the prime mover behind the 1985 Slapstick Symposium at the FIAF Congress in New York. Her publication, A Handbook for Film Archives (edited with John Kuiper), though first published in 1980 (revised 1991), is still essential reading for anyone in the field.

Eileen Bowser holds Honorary Membership of FIAF, of Domitor, and of the Society for Cinema and Media Studies. She was the recipient of Pordenone's Jean Mitry Award in 1989 and of AMIA's Silver Light career award in 1995. – ELAINE BURROWS

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

Collegium 2008

Quest'anno il Collegium celebra la sua decima edizione. Fu istituito nell'anno in cui il Festival traslocò a Sacile, senza piani precisi ma con la ferma intenzione di attrarre le nuove generazioni e invitarle a scoprire il cinema muto: da questo punto di vista ha colto un lusinghiero successo. La decisione, presa l'anno scorso, di consentire a tutti i richiedenti di partecipare alle attività del Collegium, nominando collegiali con borsa di studio i 12 candidati ammessi a fruire di tutti i servizi (come l'alloggio), si dimostrerà senza dubbio un mezzo efficace per abbassare l'età media dei partecipanti alle Giornate! Il Collegium gode oggi di rinomanza mondiale, e l'uso ha tolto al nome la patina di pretenzioso snobismo che all'inizio lo avvolgeva. Di anno in anno cresce il numero dei candidati, provenienti da ogni parte del mondo, e la nostra manifestazione continua a ispirare altre iniziative altrettanto esclusive. Il Collegium ha formato una propria comunità, sorta dai quasi 120 collegiali che vi hanno partecipato nel corso degli anni; alcuni di essi, com'era inevitabile, sono svaniti, ma molti ritornano ogni anno; e parecchi (come dimostra il sondaggio che abbiamo effettuato quest'anno) operano professionalmente in campo accademico e archivistico, battendosi per la causa dell'arte del cinema muto.

Come l'anno scorso, alcuni "Dialoghi" del Collegium saranno dedicati a particolari aspetti del programma; ma ancora una volta, collegiali, partecipanti e temi di discussione verranno scelti tenendo presenti soprattutto i problemi e la prassi della conservazione e dell'archiviazione dei film in un momento storico cruciale, in cui la tecnologia ma anche le filosofie subiscono una drastica e repentina evoluzione.

Per altri versi, obiettivi e stile del Collegium rimangono immutati: i primi anni della manifestazione testimoniano della validità del nostro approccio. Alla base di tutto sta la volontà di inserire i nuovi venuti nella singolare comunità che si è coagulata intorno alle Giornate nel corso di quasi tre decenni. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle particolarissime caratteristiche delle Giornate: un evento estremamente concentrato, che si svolge nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere una vastissima collezione di film d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso momento di molti (forse della maggior parte) dei più qualificati esperti di storia del cinema a livello mondiale – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, accademici e semplici appassionati. Il Collegium ha scelto di rinunciare al programma di insegnamento formale di una convenzionale "scuola estiva" per tornare a una concezione dello studio classica ed essenziale, la cui molla è la curiosità e il gusto dell'esplorazione degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come dialoghi in senso platonico, che vedono i collegiali mescolarsi a gruppi di esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare informazione e istruzione, ma anche a consentire ai collegiali di instaurare con gli habitués delle Giornate rapporti diretti di natura sociale e personale, su una base di parità da cui possano facilmente scaturire, nel corso della settimana, discussioni ulteriori.

Per precisare il proprio itinerario di ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di saggi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ogni collegiale deve elaborare un saggio, la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate, o da interviste o conversazioni con gli studiosi e gli esperti che durante la settimana si possono più agevolmente interpellare; deve insomma trattarsi di un lavoro che non si sarebbe potuto compiere al di fuori dell'esperienza delle Giornate. Le prime sette serie dei saggi del Collegium sono già state pubblicate; l'ottava e la nona hanno subito dei ritardi per motivi tecnici, ma stanno ormai per apparire. La qualità dei singoli saggi è inevitabilmente disuguale, ma i migliori danno prova di spigliata freschezza nel loro approccio alla storiografia del cinema, ed evitano quello stanco ricorso a un frusto gergo e a citazioni automatiche, che così spesso deturpa la scrittura degli studenti. Nei casi migliori i saggi del Collegium si situano a un livello assai più alto di un mero esercizio di studenti, per diventare una lettura piacevole, preziosa e illuminante.

This year the Collegium celebrates its 10th edition. It was established in the year of the festival's move to Sacile, with no very defined plan, but with the determined purpose of attracting new, young generations to the discovery of silent cinema. In this it has succeeded admirably. Last year's decision to permit all applicants to take part in Collegium activities, designating as "scholarship" Collegians the 12 candidates selected for full facilities such as accommodation, will no doubt prove a further effective means of reducing the average age of the Giornate community! The Collegium is now recognized worldwide, and with use the name has lost its initial air of pretentious oddity. Year by year the number of applicants, from every part of the world, grows. The event continues to inspire other initiatives on the same idiosyncratic lines. The Collegium has built up its own community from the nearly 120 Collegians who have taken part over the years. A proportion of these, inevitably, have vanished; but a substantial number return year after year; and many (as a poll we conducted this year shows) are working professionally as academics or archivists, fighting for the cause of silent film art.

As 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 infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its near three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world’s best-qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students’ curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in 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 eighth and ninth were delayed for technical reasons, but are now due. 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 2008 è il seguente / *The programme for the 2008 Collegium Dialogues is:*

Domenica/Sunday 5	French Feature Comedy: A Reappraisal (con/with Lenny Borger)
Lunedì/Monday 6	Theatre into Film: New Connections (con/with David Mayer, Frank Scheide)
Martedì/Tuesday 7	Brighton 1900-1906: Looking at Early Film, 30 Years On (con/with David Francis, Paolo Cherchi Usai, and Brighton 1978 participants)
Mercoledì/Wednesday 8	Tools for History: The Turconi Project (con/with Joshua Yumibe)
Giovedì/Thursday 9	Shiryayev’s Belated Premiere (con/with Viktor Bocharov, Yuri Grigorovich, Daniil Saveliev, Birgit Beumers, João de Oliveira, David Robinson)
Venerdì/Friday 10	“Making Visible the Invisible: The Lost Films Project” (con/with Martin Koerber, Dr. Rainer Rother)
Sabato/Saturday 11	Pordenone Retrospect + Collegium Wrap-Up Session: An Action Plan

I DIALOGHI HANNO LUOGO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL SABATO, ALLE ORE 13:00, PRESSO IL RIDOTTO DEL VERDI. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL POSSONO PARTECIPARE. / *THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO SATURDAY, IN THE “RIDOTTO”, THE SMALL AUDITORIUM OF THE TEATRO VERDI. UNLESS OTHERWISE STATED, THEY ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS.*

The 2008 Pordenone Masterclasses

Le Masterclasses di Pordenone iniziano a Sacile nel 2003 con la Scuola di Musica e Immagini, una delle iniziative attuate dalle Giornate per elevare gli standard e lo status della musica e dei musicisti per il cinema muto, mantenendo così 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 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 anni della scuola sono stati un grande successo. Le lezioni quotidiane erano considerate il miglior spettacolo in calendario e i giovani musicisti che vi hanno preso parte sono tutti attivi e affermati nel campo della musica per il cinema. Alcuni, come Maud Nelissen, John Davis o Mauro Colombis sono ormai delle stelle in questo settore e hanno partecipato a successive edizioni del festival con originali contributi musicali. L'esperienza maturata nel frattempo e il ritorno del festival a Pordenone ci ha indotti a rivedere l'impostazione data alla scuola e a cambiarne il nome in "Pordenone Masterclasses". Ora vengono annualmente invitati due soli aspiranti accompagnatori di film muti che durante lo svolgimento del festival seguiranno le lezioni tenute a turno dai nostri pianisti esibendosi alla fine almeno una volta davanti al pubblico del Verdi.

Ci fa particolarmente piacere che il Comune di Sacile, in collaborazione con l'Università di Udine, abbia voluto continuare ad indagare i rapporti fra immagine e suono istituendo la Sacile School for Film Music. Siamo orgogliosi che quest'iniziativa riprenda, ampliandolo, il nostro pionieristico lavoro e sia nel contempo l'eredità che noi lasciamo alla città che per otto anni ci ha così amabilmente accolti.

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei due candidati prescelti per le Masterclasses saranno sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando, nel 2005, questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca, 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 alle Masterclasses: anno dopo anno, contribuirà a sostenere le spese di alloggio e istruzione dei candidati prescelti. Tutto ciò è stato reso possibile dalla vedova di Otto, Louise Stein, cui va la gratitudine delle Giornate.

I musicisti invitati a prendere parte alle Masterclasses del 2008 sono Touve R. Ratovondrahety (Francia) e Andrew Simpson (USA).

The Masterclasses were inaugurated as the School of Music and Image 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 help develop a tradition of improvisational film accompaniment in Italy. The first years of the school have proved triumphant. The daily masterclasses are reckoned the best show in town; and the young musicians who have taken part all remain active and successful in film music. Some, like Maud Nelissen, John Davis, and Mauro Colombis, are established stars in the field and have returned to subsequent festivals with original musical contributions. With experience, and also our relocation to Pordenone, we have been able to reconsider the plan of the school, and change its name to "The Pordenone Masterclasses". The plan is now each year to invite only two aspirants, who will work throughout the week of the Giornate in masterclasses with all our musicians in turn. Each will give at least one public performance with a film in the Giornate programme towards the end of the festival week.

We are particularly delighted that our first work in exploring the links between image and sound is now perpetuated and extended in Sacile. The Comune, in collaboration with the University of Udine, has established the Sacile School for Film Music which organizes a special course concurrently with the Giornate. We are proud to feel that to some extent this initiative continues, extends and commemorates the Giornate's pioneer work in Sacile, enabling us to offer this legacy to the city which for 8 years proved so hospitable to us.

The Otto Plaschkes Gift *The candidates selected for the Masterclasses will be maintained in Pordenone by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. 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 Masterclasses; and year by year it will support the residence of the successful aspirants. We are especially grateful to his widow Louise Stein for making this possible.*

The musicians invited to take part in the 2008 Masterclasses are Touve R. Ratovondrahety (France) e Andrew Simpson (USA).

NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Le Masterclasses si terranno ogni giorno da lunedì a venerdì, alle ore 11, presso l'Auditorium della Regione. L'accesso è libero per tutti gli accreditati. *The Masterclasses will be held daily from Monday to Friday, at 11 a.m. in the Auditorium della Regione (Via Roma, 2), and are open to all guests.*

Pordenone 4-11 ottobre 2008 Teatro Comunale Giuseppe Verdi

ALEXANDER 
SHIRYAEV
MASTER OF
MOVEMENT



MOSTRA / EXHIBITION



MARY PICKFORD in "SPARROWS"
Released by United Artists Corporation

Eventi speciali / *Special Events*

Serata inaugurale/Opening Event

SPARROWS (The Pickford Corporation, US 1926)

Prod: Mary Pickford; *regia/dir:* William Beaudine, *collab:* Tom McNamara, Carl Harbaugh, Earle Browne; *sogg./orig. story:* Winifred Dunn, *ad:* C. Gardner Sullivan; *didascalie/intertitles:* George Marion, Jr.; *f./ph:* Charles Rosher, Hal Mohr, Karl Struss; *scg./des:* Harry Oliver; *mont./ed:* Harold McLernon; *effetti elettrici/electrical effects:* William S. Johnson; *dist:* United Artists Corporation; *cast:* Mary Pickford (Mama Molly), Roy Stewart (Dennis Wayne), Mary Louise Miller (Doris Wayne), Gustv von Seyffertitz (Mr. Grimes), Charlotte Mineau (Mrs. Grimes), Walter "Spec" O'Donnell (Ambrose), Lloyd Whitcock (Bailey); *i bambini/the children:* Billy Butts, Monty O'Grady, Jack Lavine, Billy Jones, Muriel McCormac, Florence Rogan, Mary Frances McLain, Sylvia Bernard, Seesel Ann Johnson, Cammilla Johnson; *première:* 14.5.1926, Grauman's Egyptian Theatre, Hollywood; *lg. or./orig. l:* 7763 ft. (9 rls.); 35mm, 7321 ft., 95' (21 fps), col. (imbitato/tinted); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Restauro effettuato da/Restored by the Library of Congress & Colorlab (Rockville, MD), 2006.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Partitura/Score: Jeffrey Silverman

Esegue/Performed by Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia diretta da/*conducted by* Hugh Munro Neely

Evento realizzato con il sostegno di / *Musical presentation sponsored by* The Mary Pickford Foundation.

Le Giornate del Cinema Muto colgono l'occasione di questa speciale serata per festeggiare i 70 anni di Kevin Brownlow, nato il 2 giugno 1938. / *This screening is offered, in the name of everyone at the 27th Giornate del Cinema Muto, in celebration of the 70th birthday of Kevin Brownlow, born 2 June 1938.*

È questa la prima esecuzione della nuova partitura sinfonica scritta per *Sparrows* da Jeffrey Silverman, compositore di Los Angeles. Le sue precedenti partiture per film muti comprendono *Scaramouche* (1923), trasmesso negli Stati Uniti dalla Turner Classic Movies, e *Tess of the Storm Country* (1922), pubblicato su dvd dalla Milestone Films. Per questo score, Silverman ha utilizzato un'ampia tavolozza armonica capace di creare le stesse suggestioni delle fantastiche scenografie concepite per il film da Harry Oliver. L'orchestra utilizza una compatta sezione di fiati, ottoni al completo, percussioni, piano e arpa, oltre ad una sezione relativamente ampia di archi. – HUGH MUNRO NEELY

This performance marks the premiere of a new symphonic score for Sparrows by Jeffrey Silverman, a Los Angeles-based composer. Mr. Silverman's previous scores for silent films include Scaramouche (1923),

which was broadcast in the USA by Turner Classic Movies, and Tess of the Storm Country (1922), released on DVD by Milestone Films. For this new score, the composer has employed an expansive harmonic palette that is as atmospheric, in its own way, as the fantastic settings designed by Harry Oliver for the film itself. The orchestra employs a compact woodwind section, full brass, percussion, piano, and harp, in addition to a relatively large string section. – HUGH MUNRO NEELY

Sparrows è il capolavoro di Mary Pickford. Sia Charles Chaplin che Ernst Lubitsch – due dei suoi contemporanei più critici e polemici – lo giudicarono il suo lavoro migliore. Benché l'attrice avesse girato altri film di maggior successo sia commerciale che di critica, *Sparrows* è la sua opera più compiuta e senza tempo. Le superbe interpretazioni, la scenografia gotica, la fotografia: tutto è messo al servizio di una storia emozionante e piena di suspense, sostenuta da una performance carica di pathos, humour e fascino.

Per tutti i primi anni '20 "la fidanzata d'America" non desiderò altro che smettere i panni della "ragazzina dai riccioli d'oro" e ampliare la propria gamma recitativa con personaggi adulti e produzioni più ambiziose. Le sue due incursioni in questo campo, *Rosita* (1923; tit. it.: *Rosita, la cantatrice sarda*) e *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (1924; *Dorothy Vernon*), furono un successo al botteghino, ma una delusione per lei, poiché non erano riusciti a superare i suoi grandi titoli precedenti. Ritornata al mondo della pre-adolescenza con *Little Annie Rooney* (1925; *La piccola Annie*), la Pickford registrò incassi tali che rimise assieme gran parte della sua squadra per fare un'altra pellicola. In origine intitolato *Swamp Babies* (I bambini della palude) e divenuto rapidamente noto durante la lavorazione come *The Baby Farm* (L'asilo d'infanzia), il nuovo film costituiva per la star una coraggiosa deviazione: un dramma teso, caratterizzato da uno stile visivo cupamente gotico.

Gli "asili" privati, dove i figli di madri nubili, prostitute o mogli abbandonate venivano ospitati per poi essere spesso venduti come merci ai genitori adottivi, erano attività criminose tristemente note negli anni '20 in certe parti degli Stati Uniti. Muovendo da questa scandalosa realtà contemporanea, Winifred Dunn creò un melodramma che, come ha fatto notare Edward Wagenknecht e altri con lui, non manca di tocchi dickensiani: abusi ai minori, misteriosi misfatti sullo sfondo, un personaggio come il demoniaco Mr. Grimes (Gustav von Seyffertitz), proprietario della tenuta, degno di stare alla pari con il Mr. Squeers di *Nicholas Nickleby*. La Pickford interpreta "Mama Molly", la ragazza più grande che si prende cura dei "passerotti" dell'"asilo" (il titolo del film è preso da un passaggio del Vangelo di Luca: "Non si vendono cinque passerotti per due soldi? Eppure, nemmeno uno di essi è dimenticato dinanzi a Dio").

Tre acri dei Pickford-Fairbanks Studios furono trasformati, sotto la supervisione dello scenografo Harry Oliver, in un incubo gotico con al

centro una palude ribollente. Furono acquistati seicento alberi; furono scavate fosse, poi riempite con acqua fangosa, segatura e sughero bruciato, per ottenere l'efficace atmosfera stilizzata della pellicola. Sulla fotografia notevole fu l'influsso esercitato dal cinema tedesco: l'operatore preferito della Pickford, Charles Rosher, era stato infatti ingaggiato dall'UFA come consulente fotografico per il *Faust* di F.W. Murnau (1926). L'attrice volle anche sul set due altri operatori, Karl Struss e Hal Mohr. I tre realizzarono per *Sparrows* splendide immagini, di grande valore pittorico, a livello dei migliori film del periodo. (Rosher e Struss avrebbero in seguito lavorato alla fotografia di *Sunrise [Aurora, 1927]* di Murnau). *Sparrows* aveva un cast di contorno di undici bambini sotto i dieci anni, e il regista William Beaudine rivelò nel gestirli la stessa abilità mostrata con i tanti piccoli che affollavano il cast di *Little Annie Rooney*.

Nel 1925 la Pickford aveva 33 anni. Nonostante il pubblico continuasse ad acclamare la "Piccola Mary", lei era sicuramente consapevole che i giorni in cui avrebbe potuto portare sullo schermo pre-adolescenti e adolescenti sarebbero presto finiti. Questa consapevolezza conferisce al suo ritratto di Molly una singolare, affascinante pensosità; nell'ultimo dei suoi ruoli da ragazzina la Pickford è una rivelazione. Sapendo da sempre che l'esperienza filmica nasceva da un rapporto di intensa intimità tra spettatore e schermo, attraverso la sua interpretazione superbamente modulata raggiunge i livelli massimi di comunicazione muta col suo pubblico. Ce lo dimostrata nel modo più squisito nella sublime sequenza in cui Molly, cercando di far guarire uno dei suoi "passeri" gravemente ammalato, si risveglia da quella che ritiene un'allucinazione divina: Cristo che porta il bimbo in Paradiso. Scoprendosi il bambino morto fra le braccia, un fiume di emozioni prende a scorrere sul suo volto. Attraverso i suoi grandi occhi espressivi si possono vedere la confusione, l'angoscia, la devastante percezione e, infine, una calma rassegnazione ed una consapevole gratitudine, perché il piccolo è andato in un posto migliore. Davvero un manuale dell'arte della recitazione nel muto.

Questa, che è tra le scene più liriche e commoventi del film, è venuta modificandosi nel montaggio finale. Come risulta dai tagli conservati, l'idea iniziale era diversa: un angelo fosforescente raccoglie il corpicino senza vita dalle braccia di Molly. Le riprese degli effetti erano state completate, ma vennero poi eliminate dalla versione finale, più chiaramente collegata ad alcuni momenti anteriori dell'intreccio (Molly era stata mostrata in precedenza mentre leggeva un logoro libricino delle Sacre Scritture).

I sentimenti materni della Pickford non furono mai così vivi come durante la realizzazione di *Sparrows*. Benché avesse confessato nell'autobiografia di "nutrire sentimenti materni per ogni bambino che ha recitato con me sullo schermo", era enormemente affezionata a Mary Louise Miller, che interpreta la piccola Doris Wayne. La Pickford voleva disperatamente adottare l'angelica Miller, e i quotidiani riferirono che aveva offerto ai genitori un milione di dollari per farlo; essi però si rifiutarono di separarsi dalla loro bimba. L'attrice continuò a corrispondere con la Miller fino agli anni '70,

firmandosi sempre nelle sue lettere, fino alla fine, "Mama Molly". La scena più acclamata di *Sparrows* vede Molly (con la piccola Doris in spalla) e il suo gregge di bambini fare un tentativo disperato di fuga lungo un ramo pericolante, sospeso di poco al di sopra di una palude infestata di alligatori, inseguiti da Mr. Grimes e dal suo cane feroce. La scena è famosa anche per le storie apocrife – raccontate soprattutto dalla stessa Pickford – secondo cui era stata provata con veri alligatori prima che un infuriato Douglas Fairbanks vi ponesse il veto. A contraddire la Pickford fu Hal Mohr, che aveva fotografato la sequenza e che poi raccontò di aver usato la tecnica dello split-screen. Mohr contò con attenzione ogni giro di manovella della macchina da presa, e un supervisore alla sceneggiatura tenne un dettagliato resoconto di quando gli alligatori balzavano in su o facevano scattare le mandibole, in modo che la Pickford e i bambini potessero opportunamente ritrarsi in quel preciso istante. La superba copia restaurata della Library of Congress rivela con chiarezza che per questa scena le fauci spalancate e i movimenti degli alligatori vengono manipolati da un ingegnoso sistema di cavi. Sebbene queste inquadrature rivelatrici possano apparentemente mandare in frantumi un'illusione accuratamente preparata, l'effetto cumulativo rende l'incredibile abilità delle riprese originali anche più impressionante.

Le critiche per *Sparrows* furono controverse. Scrisse il *New York Times*: "Benché l'interpretazione di Miss Pickford sia impeccabile come sempre, ci si chiede se le sia stato utile scegliere un soggetto del genere, pieno di esagerata suspense e con varie idee puerili." "Non c'è un raggio di luce", lamentò *Variety*. "Per una volta Pollyanna è sommersa, soffocata e imbavagliata in un buio sinistro. C'è puzza di agonia e l'effetto d'insieme è opprimente." Ma critici di vaglia come Edwin Schallert del *Los Angeles Times* lodarono *Sparrows* sottolineandone l'importanza. E soprattutto, la Pickford ricevette il sostegno del marito, Douglas Fairbanks, che adorava il film (e dichiarò che sarebbe stato un grande lavoro anche senza sua moglie).

Tuttavia l'opinione a cui lei teneva di più era quella degli spettatori, che furono messi a disagio dal film: "*Sparrows* non ha avuto troppo successo, relativamente parlando, per colpa di un errore di giudizio. L'abbiamo reso troppo drammatico", ebbe a dire nel 1965 a Kevin Brownlow. "Per molte persone è stato talmente terrificante vedere i bambini in un simile stato di pericolo, che *Sparrows* è andato meno bene di quanto avrebbe potuto." I costi di produzione del film ammontarono a 463.455 dollari e gli incassi in America raggiunsero la rispettabile cifra di 966.878 dollari.

È oggi evidente che *Sparrows* era un grande film uscito al momento sbagliato: quelle stesse caratteristiche che all'epoca suscitarono disagio tra il pubblico e persino nella sua protagonista, hanno più tardi contribuito a dargli risonanza. Grazie al restauro della Library of Congress, può finalmente esser visto in tutta la magnificenza delle sue immagini ed essere rivalutato come uno dei capolavori del cinema muto. È anche il modo perfetto per introdurre il pubblico cinematografico del XXI secolo alla magia di Mary Pickford.

JEFFREY VANCE, TONY MAIETTA

Sparrows is Mary Pickford's masterpiece. Both Charles Chaplin and Ernst Lubitsch – two of her most critical and contentious contemporaries – praised it as her finest work. Although Pickford had greater commercial successes as well as films that garnered more critical acclaim, Sparrows is her most fully realized and timeless work of art. The film's superb performances, gothic production design, and cinematography are all at the service of a suspenseful, emotionally compelling story anchored by a central performance imbued with pathos, humor, and charm.

Throughout the early 1920s, "America's Sweetheart" longed to eschew "the little girl with the golden curls", and expand her range in adult roles and more ambitious productions. Her two forays into this arena, Rosita (1923) and Dorothy Vernon of Haddon Hall (1924), found success at the box office, but to Pickford they were disappointments, as they failed to surpass the greatest of her previous releases. Her first venture back into the world of pre-adolescence, Little Annie Rooney (1925), was such a commercial hit that Pickford reassembled much of the same team for a follow-up. Originally entitled Swamp Babies, the film was in actuality a daring departure for Pickford: a suspenseful drama with a darkly gothic visual style, which quickly became known during production as The Baby Farm.

Baby farms, places where the children of unwed mothers, prostitutes, or deserted wives were boarded for hire and then often sold like commodities to adoptive parents, were notorious rackets in certain sections of America in the 1920s. From this contemporary scandal, Winifred Dunn created a melodrama which, as Edward Wagenknecht and others have previously noted, contains several Dickensian touches in its focus on abused children, background of mysterious misdeeds, and in the demonic Mr. Grimes (Gustav von Seyffertitz) who owns the farm, a character fully the equal of Dickens' Mr. Squeers from Nicholas Nickleby. Pickford plays "Mama Molly", the eldest child and guardian of the farm's little "sparrows". (The film's title is drawn from a passage in the Gospel of Luke: "Are not five sparrows sold for two pennies? And not one of them is forgotten before God.")

Three acres of the Pickford-Fairbanks Studios Hollywood lot were transformed into a gothic nightmare, the centerpiece being a bubbling swamp, under the supervision of art director Harry Oliver. Six hundred trees were acquired; pits were created and filled with muddy water, sawdust, and burnt cork to effectively achieve the stylized look of the production. The cinematography was greatly influenced by German stylized cinema as a result of the German Ufa studios having engaged the services of Pickford's favorite cinematographer, Charles Rosher, as photographic consultant on F.W. Murnau's Faust (1926). Pickford also retained two additional cinematographers, Karl Struss and Hal Mohr. The three men produced beautiful, painterly images for Sparrows that are the equal of the very best films of the period. (Rosher and Struss subsequently photographed Murnau's Sunrise [1927]). Sparrows had a supporting cast of eleven children under the age of ten, and director William Beaudine demonstrated the same skill in his handling of them as he had displayed with the many children that populated the cast of Little Annie Rooney.

Pickford was 33 years old in 1925. Despite the public's continual clamor

for "Little Mary", she undoubtedly realized that her days of portraying pre-teens and adolescents were drawing to a close. This knowledge uniquely informs her portrayal of Molly with a beguiling wistfulness, and in the last of her little-girl roles, Pickford is a revelation. She always understood that the motion picture experience was an intensely intimate one between viewer and screen, and through her superbly modulated performance, she reaches the highest levels of silent communication with her audience. Nowhere is this assertion more exquisitely demonstrated than in the sublime sequence in which Molly, attempting to nurse one of her desperately ill "sparrows" back to health, awakens from what she assumes is a Divine Hallucination of Christ taking the child to Heaven. Upon awakening and finding the infant dead in her arms, a river of emotion washes over her face. Through her large expressive eyes one sees her confusion, distress, devastating realization, and finally, calm resignation and knowing gratitude that the child has gone to a better place. It is a virtual primer in the art of silent screen acting.

One of the most lyrical and moving scenes in the film, the sequence in the final cut evolved from something quite different. Surviving outtakes depict an earlier conception in which a phosphorescent angel takes the dead body from Molly's arms. The effects shots were completed, but were ultimately rejected from the final version, which tied more clearly to earlier plot points of the film. (Molly had earlier been shown reading a tattered illustrated booklet of Christian Scripture.)

Pickford's own maternal feelings were never more evident to her than when she made Sparrows. Although she confessed in her autobiography that she "had maternal designs on every baby that played with me on the screen", she was inordinately fond of Mary Louise Miller, who plays baby Doris Wayne. Pickford desperately wanted to adopt the cherubic Miller, and newspapers reported that Pickford offered her parents a million dollars to adopt her. Miller's parents refused to part with their child. Correspondence survives between Pickford and Miller well into the 1970s; Pickford signed her letters to Miller as "Mama Molly" until the end.

The most celebrated scene in Sparrows involves Molly (with Baby Doris on her shoulders) and her flock of children making a desperate attempt at freedom across a crumbling, low-hanging branch above an alligator-infested swamp, pursued by Mr. Grimes and his vicious dog. The scene is also famous for apocryphal stories – principally told by Pickford herself – that it had been rehearsed with live alligators before an incensed Douglas Fairbanks put an end to it. Contradicting Pickford was Hal Mohr, who photographed the sequence, and later spoke of his use of split-screen for this scene. Mohr carefully counted each turn of the camera's crank, and a script supervisor maintained a detailed continuity record of when the alligators leapt or snapped their jaws so that Pickford and the children might recoil properly at the precise moments. The superb Library of Congress restoration print clearly reveals that the snapping mouths and movements of the alligators for this scene are being manipulated by an ingenious system of wires. Although these revealing shots may at first appear to shatter the carefully constructed illusion, the cumulative effect makes the incredible craftsmanship of the original filming all the more impressive.

The reviews for Sparrows were mixed. The New York Times wrote, "Although Miss Pickford's performance is flawless as ever, it is doubtful whether she served herself well in selecting this special screen story, in which there is an abundance of exaggerated suspense and a number of puerile ideas." "There isn't a ray of brightness," groused Variety. "For once Pollyanna is submerged, smothered and muffled in sinister gloom. There are reeks of agonies, and the cumulative effect is oppressive." However, such important critics as Edwin Schallert of the Los Angeles Times praised Sparrows as a major work. More important, Pickford received support from her husband, Douglas Fairbanks, who adored the film (he maintained it would be a great picture even without his wife).

It was the opinion of the public, however, that Pickford cared about most, and they were uneasy about the film. Pickford told Kevin Brownlow in 1965, "My picture Sparrows wasn't too successful, comparatively speaking, because of an error of judgment. We tried to put too much drama into it...it was so terrifying for many people seeing babies in such danger that Sparrows didn't do as well as it might have done." Sparrows had a production cost of \$463,455.00, and its domestic gross was a respectable \$966,878.00.

In retrospect, it is now clear that Sparrows was a great film released at the wrong time. The very qualities which made many filmgoers, and even its star, uneasy in its initial release are the same attributes which gave it resonance in later years. Thanks to the Library of Congress restoration, Sparrows can finally be viewed in its full pictorial glory, and gain reappraisal as one of the masterworks of the silent cinema. It is also the perfect introduction for 21st-century film audiences to the magic of Mary Pickford. — JEFFREY VANCE, TONY MAIETTA

KATIE MELUA: MARY PICKFORD (Dramatico, GB 2007)

Canzone scritta, prodotta e arrangiata da / Song written, produced, and arranged by Mike Batt; voce, chitarra/vocals, guitar: Katie Melua; promo video, 3'08", DVD 4:3 PAL, sonoro/sound; fonte copia/source: Edel Italia, Milano.

Didascalie in inglese / English intertitles.

I versi e le rime vi faranno forse venir voglia di cacciarvi una matita appuntita nelle orecchie, ma quanti cantanti di vent'anni sarebbero capaci di scalare le classifiche delle vendite con una canzone sulla fondazione di una casa cinematografica dei tempi del muto? Katie Melua, l'artista pop più venduta in Europa, fa anche di meglio: ci offre una canzone lieve (qualcuno direbbe sventata), dolce e piena di grazia disinvolta. "Mary Pickford", dedicata alla creazione della United Artists, è il brano d'apertura del suo ultimo album, *Pictures*. È particolarmente gradevole nella forma in cui la presentiamo qui: un video in cui il vivace motivo musicale si adorna di scene tratte dai film di Pickford, Fairbanks e Griffith, e del famoso filmato in cui i quattro grandi firmano i loro contratti e si esibiscono in salti e capriole dinanzi alle macchine da presa dei cinegiornali. La canzone è stata scritta dal manager di Katie, Mike Batt. Come in molte altre canzoni di Batt, l'ispirazione è evidentemente venuta da una specie di Gran libro dei fatti fantastici: in questo caso, il fatto fantastico è l'abitudine di Mary

Pickford di mangiare rose come cura di bellezza (potete controllare nella biografia di Mary scritta da Scott Eyman). Lungi dall'essere descritte con intenti satirici, le scorpiate di rose ci presentano invece la prima dei nostri quattro artisti-eroi: pionieri indipendenti, superstar del passato che si divertirono a creare una compagnia che potevano controllare; non è certo l'immagine che potevamo attenderci da un'artista cresciuta in un'epoca in cui la United Artists è diventata l'anonima filiale di una multinazionale. In questa canzone, però, la United Artists diviene il simbolo di un gruppo di eroici cineasti indipendenti che lottano da soli. I clip cinematografici contenuti nel video rendono bene quest'atmosfera: Mary gioca con Mack Sennett in *An Arcadian Maid* e mette in mostra i riccioli in *Sparrows*; Griffith lotta contro un uccello impagliato in *Rescued from an Eagle's Nest*, esce da un set diviso in due in *At the Crossroads of Life*, dirige le prove degli attori in *Agonia sui ghiacci* e interpreta un corrispondente di guerra in *Cuori del mondo*; Fairbanks si pavoneggia nel *Ladro di Bagdad*, fa roteare il mantello in *Don Q*, e ingaggia una schermaglia con Mary nella *Bisbetica domata*. Non vi sono invece clip tratti dai film di Chaplin, il quale però si rifà interpretando insieme a Fairbanks una scena clownesca in costume, in occasione della firma della United Artists.

RUSSELL MERRITT

The rhymes will have you jabbing a sharpened pencil in your ear, but how many 20-somethings hit the charts with a song about the formation of a silent film company? Katie Melua, Europe's best-selling female pop artist, goes one better: she makes it light-hearted (some would say light-headed), good-natured, and wonderfully entertaining. "Mary Pickford", about the creation of United Artists, is the breakout song from her latest album, *Pictures*. It is best enjoyed, as we're showing it here, as a music video, where the bouncy jingle is enhanced by scenes from Pickford, Fairbanks, and Griffith movies, and the famous footage of the Big Four signing their contracts and covorting for newsreel cameras. The song was written by Melua's manager, Mike Batt. The trigger — like many of Batt's songs — was evidently some *Big Book of Fantastic Facts*. In this case, the *Fantastic Fact* was that Mary Pickford ate roses as a beauty aid (you could check this yourself in Scott Eyman's *Pickford biography*). But far from setting up satire, the rose-eating introduces the first of our four artist-heroes as pioneer independents, yesteryear superstars having a fine time creating a company that they will control. This is not the picture we might expect from someone growing up at a time when United Artists has become the depersonalized subsidiary of a multi-national consortium. But in this song United Artists stands for heroic, independent filmmakers going off on their own. The movie clips in the video capture the mood: Mary playing with Mack Sennett in *An Arcadian Maid* and posing in curls for *Sparrows*; Griffith fighting a stuffed bird in *Rescued from an Eagle's Nest*, walking out of a split set in *At the Crossroads of Life*, rehearsing his actors in *Way Down East*, and playing war correspondent in *Hearts of the World*; Fairbanks strutting in *The Thief of Bagdad*, swirling his cape in *Don Q*, and sparring with Mary in *Taming of the Shrew*. Chaplin alone gets no film clips, but makes up for it by clowning in costume with Fairbanks at the UA signing. — RUSSELL MERRITT

Meet Alexander Shiryayev**[BIRDS IN FLIGHT]**

DigiBeta, 4" (da/source: striscia su carta/45mm paper film, ri-animazione di/digitally re-animated by Aardman Animations, Bristol, 2008, ora in loop/now looped); fonte copia/print source: Viktor Bocharov/Aardman Animation.

Forse il primo esperimento di animazione di Shiryayev disegnato su carta larga 45mm per essere visto con apparecchio di sua concezione e databile agli anni 1900-1905. Benché meno ambizioso e ricercato rispetto ai lavori successivi, è affascinante questo suo approccio con una forma di movimento animale che già aveva attratto e per lo più frustrato i cronofotografi Marey e Muybridge. – DAVID ROBINSON

This fragment may well be Shiryayev's first experiment with animation, probably done between 1900 and 1905, drawn on paper film 45mm wide, for viewing in an apparatus of his own devising. Although much less ambitious and sophisticated than his eventual work in animation, it is fascinating to see him experimenting with a form of animal movement that had always fascinated and generally frustrated the chronographers Marey and Muybridge. – DAVID ROBINSON

["FOOL'S DANCE" FROM PETIPA'S MLADA]

35mm, 2'15" (da/source: 35mm neg.); fonte copia/print source: Viktor Bocharov.

Prima della recente scoperta dei suoi film, Shiryayev era già famoso come un eccezionale danzatore e insegnante del Balletto Russo e Sovietico. Creò la "Danza del buffone" quando nel 1896 Marius Petipa riallestì al teatro Mariinsky il balletto "Mlada" con musica di Ludwig Minkus. La combinazione da lui introdotta – alti salti e il caratteristico passo accovacciato (prisyadka) – era così pericolosa che Petipa si girava di spalle durante l'assolo di Shiryayev, il quale infatti eseguendo il numero a Londra nel 1912 si ruppe la fibula. Benché avesse già più di quarant'anni quando fece questa registrazione filmata, la sua incredibile agilità e la sua elevazione sono ancora evidenti. – DAVID ROBINSON

Before the very recent discovery of his films, Shiryayev was already celebrated as an outstanding dancer and teacher of Russian and Soviet ballet. He created "The Fool's Dance" in Marius Petipa's 1896 revival of the ballet "Mlada", with music by Ludwig Minkus, at the Mariinsky Theatre. His innovation of combining high leaps with the characteristic squatting step, prisyadka, was so dangerous that Petipa turned his back during Shiryayev's solo, and in fact he broke his fibula while performing it in London in 1912. Although he was already over 40 when he made this film record, his remarkable agility and elevation are still evident. – DAVID ROBINSON

Accompagnamento dal vivo di / Live piano accompaniment by John Sweeney.

A colpi di note / Striking a New Note

Dopo gli incoraggianti esiti ottenuti lo scorso anno in occasione del nostro debutto alle Giornate, speriamo di poter nuovamente intrattenere con allegria il pubblico del festival. Per l'edizione 2008 abbiamo scelto un elemento di continuità ed una novità. In primis abbiamo approfondito la conoscenza con Buster Keaton, rivisitando *One Week*, uno dei suoi capolavori assoluti. Non è stato facile pensare una colonna sonora adatta alla qualità del film ed alle caratteristiche dei nostri "budding musicians" come, bontà sua, ci ha definiti J.B. Kaufman. C'è venuta in soccorso l'anima di un altro genio del Novecento, Igor Stravinskij. Abbiamo scoperto e cercato di sviluppare un raccordo tra la geometria visiva di Keaton e la matematica musicale di "Les cinq doigts" di Stravinskij, con alcune licenze in altri registri sonori, quando la situazione narrativa la richiedeva. In questo lavoro sono stata coadiuvata dalla collega Antonia Maddalena.

Non poteva mancare un omaggio al centenario del cartone animato. Grazie alla Cineteca del Friuli, abbiamo potuto avere a disposizione dei veri e propri gioielli animati. Il ricordo di Walt Disney è scontato, ma non tutti oggi conoscono la serie delle Alice Comedies o il personaggio di Oswald the Lucky Rabbit. Abbiamo costruito una colonna sonora per due titoli visti alle Giornate del 1992, *Alice the Whaler* e *Homeless Homer*, in cui il protagonista è Oswald, per far conoscere ai ragazzi alcune straordinarie opere che sono all'origine della nascita, nel 1928, di Topolino. I nostri allievi hanno poi incontrato Koko, una delle creature dei fratelli Fleischer, in *Modeling* (visto alle Giornate del 1995). I temi musicali sono stati composti ed adattati dai colleghi Patrizia Avon e Andrea Musizza.

Il progetto, iniziato nel mese di dicembre, si è svolto in modo analogo al precedente. Prima fase, di cinque incontri per l'analisi dei film, guidati da Riccardo Costantini, Silvia Moras e Denis Pinese.

Seconda fase in laboratorio, a cura dei docenti di musica. Ci siamo avvalsi anche della preziosa collaborazione dei nostri amici della Zerorchestra Romano Todesco e Luca Grizzo. Gli alunni hanno particolarmente gradito essere "esaminati" da professionisti che, giocando insieme con loro, sono riusciti subito ad entrare in sintonia con la nostra attività musicale. Quando abbiamo iniziato lo scorso anno, mai avremmo immaginato di poter produrre questa passione per il cinema muto nei giovani navigatori di Internet. – MARIA LUISA SOGARO

*In the wake of the encouraging results of our Giornate debut last year, we look forward to entertaining the festival audience once again. This year we have chosen one film to represent continuity, together with a new element for our programme. In the first place, we have deepened our knowledge of Buster Keaton, revisiting *One Week*, one of his finest masterpieces. It has not been easy to imagine the right music to suit both the quality of the film and the characteristics of what J.B. Kaufman kindly dubbed our "budding musicians". The spirit of another genius of the 20th century came to our aid – Igor Stravinsky. We recognized and sought to develop a link between the visual geometry of Keaton and the musical mathematics of Stravinsky's "Les cinq doigts", with some explorations into other registers when the narrative*

situation required it. In this work, I have been assisted by my colleague, Antonia Maddalena.

We could not fail to pay homage to the centenary of the cartoon. Thanks to the Cineteca del Friuli, we are able to include some veritable cartoon jewels. The presence of Walt Disney is obvious, but today not everyone knows his early creations, the Alice Comedies series or Oswald the Lucky Rabbit. We have put together musical scores for two films screened at the Giornate in 1992, *Homeless Homer*, in which the protagonist is Oswald, and *Alice the Whaler*, in order to show our youngsters some of the extraordinary works that led to the birth, in 1928, of Mickey Mouse. Our pupils have also made the acquaintance of Koko, one of the creatures of the Fleischer brothers, in *Modeling* (screened at the Giornate in 1995). The musical themes have been composed and adapted by Patrizia Avon and Andrea Musizza.

The project, which started in December, has proceeded in a similar manner to last year's. A first phase of five meetings for an analysis of the films was guided by Riccardo Costantini, Silvia Moras, and Denis Pinese. The second phase, in the workshop, was undertaken by the music teachers. We also benefited from the precious collaboration of our friends from the Zerorchestra, Romano Todesco and Luca Grizzo. The pupils especially appreciated being "examined" by professionals who, performing with them, were immediately in tune with our own musical activity. When we began last year, we could never have imagined that we would stimulate such a passion for silent cinema among these young Internet surfers. — MARIA LUISA SOGARO

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment

One Week

Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone diretta da /conducted by Antonia Maddalena & Maria Luisa Sogaro
Flauti soprani/Piccolos: Giulia Belluz, Federica Corazza, Elena Falomo, Pierandrea Magarici

Gruppo flauti contralti e tenor/alto and treble flutes: Yana Guerra, Simone Magris, Alessio Mazzeo, Alessandra Scarsi

Gruppo xilofoni e metallofoni/Xylophones and metallophones: Emmanuel Antwi, Nicola Coral, Roberto Perosa, Giovanni Sgrò

Gruppo dei rumoristi/Sound effects: Idzret Asani, Giovanni Barzan, Elisa De Manzano, Laura De Manzano, Alessandra Simoni, Federica Violi
Pianoforte/Piano: Victor Agyen, Eugenio Spuria

Cartoons

Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone diretta da /conducted by Patrizia Avon & Andrea Musizza

Flauti/Flutes: Filippo Malattia, Laura Bianca Ghergu, Georgia Frimpong, Marta Mazzarella, Maria Grazia Castoro, Giulio Bertolo, Rafik Mefti, Raffaella Toppan, Michael Kumah, Andrea Bernardi

Flauti a coulisse e glockenspiel/Slide-whistles and glockenspiel: Edoardo Turozzi, Bismark Osei

Chitarra/Guitar: Giulio Bertolo

Percussioni/Percussion: Egzon Asani, Ferik Mehmeti, Akwasi Osei, Stefano Gheno

Batteria/Drums: Monica Gheno

ONE WEEK (Comique Film Corporation, Inc., US 1920)

Regia/dir., scen: Buster Keaton, Eddie Cline; f./ph: Elgin Lessley; cast: Buster Keaton, Sybil Seely, Joe Roberts; prod: Joseph M. Schenck; data uscita/released: 1.9.1920 (Metro Pictures, 2 r.l.); © 3.9.1920; DVD, c.25'; fonte copia/source: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Il primo vero eroe keatoniano è lo sposo di *One Week*. Se si esclude però l'assonanza scherzosa del titolo, e lo spiritoso tagline che lo definiva due volte meno passionale di *Three Weeks*, il film non ha alcun riferimento diretto al romanzo di Elinor Glyn (all'epoca clamoroso succès de scandal). In realtà il titolo del film fa capo alla sua divertente struttura temporale, dove ciascuna delle sette sequenze che lo compongono è introdotta da un foglio di calendario a blocco. Il vero ispiratore del film pare sia stato piuttosto *Home Made* (1919), un documentario sulle case componibili portatili prodotto dalla Ford Motor Company.

Il lunedì di *One Week* si apre sulla coppia felicemente sposata che esce di chiesa. (La ragazza, la prima di una folta schiera di magnifiche eroine keatoniane, era Sybil Seely). Sulla scalinata, il previdente Buster raccatta un paio di stivali che sono stati lanciati insieme ai coriandoli. Un biglietto dello zio Mike informa i due sposini che il suo regalo di nozze è il kit fai-da-te per una casa componibile e un pezzo di terreno. Handy Hank, il frustrato rivale in amore di Buster, manipola intenzionalmente i numeri delle scatole che contengono la casa, e quando Buster mette mano all'assemblaggio ne vediamo sorgere una struttura bizzarra e pencolante. Martedì la casa è completata e Buster ha uno scontro ravvicinato con un pianoforte. Mercoledì vede una catastrofica stesura della moquette. Giovedì le difficoltà riguardano invece un comignolo e il bagno.

"Venerdì 13" annuncia finalmente la festa d'inaugurazione della nuova casa. Mentre gli sposi stanno mostrando la casa agli ospiti, scoppia una tempesta. La pioggia penetra dal soffitto e la casa inizia a ruotare su se stessa, sempre più velocemente, scagliando gli ospiti e gli invitati fuori da porte e finestre. Sabato, mentre la coppia una volta felice contempla mestamente le rovine, spunta un tizio ivi giunto ad informarli che, in ogni modo, avevano costruito nell'aspezzamento sbagliato: il 66 invece del 99. Domenica i due cercano di rimorchiare la casa con la loro modello T. Spezzati gli ormecci, la casa va a incastrarsi sui binari di una linea ferroviaria. Nel tentativo di rimuoverla, Buster inchioda il sedile posteriore dell'auto alla casa; ma appena l'auto si mette in moto, lo chassis si stacca dalla carrozzeria. Sentendo che sta per arrivare un treno, i due si tappano occhi ed orecchie... il treno procede però senza colpo ferire su un binario parallelo. Non fanno in tempo a congratularsi che un secondo treno entra in pieno la casa distruggendola. Prima di incamminarsi verso l'orizzonte su cui cala il sipario, Buster posa un cartello con scritto "in vendita" sul cumulo delle macerie – e lì accanto lascia le istruzioni di assemblaggio della casa.

Questo piccolo film, meravigliosamente costruito attorno al suo

vorticoso carosello di trovate catastrofiche, può essere considerato il primo capolavoro di Keaton. Che qui si trova manifestamente nel suo elemento, elaborando il genere di gag a lui più congeniali, tra cui l'ingegnoso stunt che lo vede saltare da una macchina all'altra nel bel mezzo del traffico; la spericolata distruzione della macchina; e una delle gag più spettacolari mai viste con un treno espresso. La sequenza della casa travolta dalla tromba d'aria, oltre ad offrire una serie di memorabili immagini à la *Alice in Wonderland*, prefigura già *Steamboat Bill Jr.* (lo e il ciclone, 1928); e la magnifica gag della parete di casa che crolla addosso al protagonista, che ne esce tuttavia illeso rimanendo inquadrate nel vano della finestra aperta, proposta una prima volta in *Back Stage* e poi perfezionata in *Steamboat Bill Jr.*, qui è testata su più vasta scala. – DAVID ROBINSON

The first true Keaton hero is the bridegroom of One Week. Apart from the joke title, and the quip that the film is only a third as passionate as Three Weeks, it has no relation to Elinor Glyn's then sensational novel. The real point of the title is that the film is given a very amusing time structure by introducing each of the seven sequences with a page from a daily calendar. The actual inspiration of the film appears to have been Home Made (1919), an "interest film" produced by the Ford Motor Company about collapsible portable housing.

One Week opens with the happy couple leaving the church. (The girl, the first of a run of marvellous Keaton heroines, was Sybil Seely.) On the steps Buster providently picks up a pair of boots that have been thrown along with the confetti. A note from Uncle Mike informs them that his present is a build-it-yourself house kit and a plot of land. Handy Hank, Buster's disappointed rival in love, maliciously alters all the numbers on the boxes containing the house, so that when Buster begins to assemble it a very queer and crazed structure begins to rise up. By Tuesday the place is complete and Buster has a fight with a piano. Wednesday sees the catastrophe of laying the carpet. Thursday brings difficulties with a chimney-pot and bath.

"Friday the Thirteenth" sees the house-warming. As the guests are being shown the house, a storm comes on. The rain pours through the roof and the house starts to spin, faster and faster, hurling hosts and guests out of doors and windows. On Saturday, as the once-happy couple are sadly contemplating the ruins, a man comes along and tells them that they have built it on the wrong plot anyway – 66 instead of 99. On Sunday they attempt to tow their home away behind the Model T. Breaking loose, it sticks on a railway track. In an effort to dislodge it, Buster nails the back seat of the car to the house; but when the car drives off, the chassis parts from the body. They hear a train coming, and cover their eyes and ears, but it passes safely by on a parallel track. Just as they are congratulating themselves, another train smashes straight through the house. Before they set off to walk away into the distance, Buster puts a "For Sale" sign on the heap of debris – and leaves the instructions for the build-it-yourself house beside it. This beautifully composed little film, an accelerating carousel of catastrophes, may be reckoned Keaton's first masterpiece. He is now clearly in his element, working out the sort of gags in which he delighted: an ingenious sequence in which he transfers from car to car in mid-traffic. An

adventure with a disintegrating automobile; the most spectacular gag to this date with an express train. The whirlwind home, besides providing some memorable Alice-in-Wonderland images, looks forward to Steamboat Bill, Jr.; and the great gag of the house-side which falls down about the hero, framing him in the window-opening, first proposed in Back Stage and perfected in Steamboat Bill, Jr., is tried out here on a larger scale. – DAVID ROBINSON

ALICE THE WHALER (Winkler Pictures, Inc., US, 1927)

Regia/dir: Walt Disney; *anim:* Ub Iwerks, Hugh Harman, Friz Freleng, Ben Clopton, Norm Blackburn, Les Clark, Rudolf Ising; *cast:* Lois Hardwick (Alice); DVD (dal/from 35mm), 8'; *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Distribuito nel luglio 1927, è una delle ultime Alice Comedies. La protagonista di questa fase conclusiva è la vivace Lois Hardwick (poi moglie di Donald Sutherland). Indubbiamente, con *Steamboat Willie* già all'orizzonte, lo studio stava perdendo interesse nella serie, prova ne sia l'evidente dislivello tra la negligente integrazione dell'azione live e il grado di eccellenza raggiunto dall'animazione. Il cuoco di bordo nella cucina del vascello di Alice è il gatto Julius, che qui viene però eclissato dal suo assistente – un topo dalle lunghe orecchie (che usa come ali per inseguire un gabbiano) in cui si può ravvisare una sorta di passaggio evolutivo intermedio tra Oswald the Lucky Rabbit e l'incombente superstar disneyana. – DAVID ROBINSON

Released in July 1927, this was one of the final films in the "Alice Comedies" series. The last Alice, starring here, was the lively Lois Hardwick, later to become the first wife of Donald Sutherland. Undoubtedly, with Steamboat Willie already on the horizon, the studio had somewhat lost interest in the series, and there is less effort than hitherto to integrate the live action and the now masterly animation. Down in the galley of Alice's vessel the cook is Julius the cat, but he is eclipsed by his assistant – a mouse who has long ears (which serve as wings when he pursues a seagull) and can be seen as a link between Oswald the Lucky Rabbit and the coming Disney superstar. – DAVID ROBINSON

HOMELESS HOMER (A Winkler Production/Universal Pictures Corp., US 1929)

Regia/dir: Isadore (Friz) Freleng, Rudolf Ising; © 12.11.1928; *data uscita/released:* 7.1.1929; DVD (dal/from 35mm), 8'; *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Homeless Homer è il secondo lavoro affidato alla regia del ventiquattrenne Isadore (poi Friz) Freleng e del ventiseienne Rudolf Ising. Abbastanza grossolano nei risultati, non lascia minimamente presagire la futura brillante carriera di queste due importanti figure dell'animazione hollywoodiana. Il protagonista è Oswald the Lucky Rabbit, di cui Disney aveva perso i diritti, passati al produttore Charles Mintz insieme con una parte della sua équipe. Oswald seguendo uno di quegli impulsi caritatevoli che nei cartoon sono sempre sinonimo

di disastri, è mosso da compassione per Homer, un gattino senza casa, che gli si rivolterà fieramente contro non appena l'incauto Oswald cercherà di insegnargli le buone maniere e di fargli un bagno. – DAVID ROBINSON

This was the second directorial assignment of the 24-year-old Isadore (later Friz) Freleng and the 26-year-old Rudolf Ising. A simple knockabout affair, it hardly intimates the distinguished future careers of these two major figures of Hollywood animation. The hero is Oswald the Lucky Rabbit, the rights in whom Disney had lost, along with part of his crew, to the producer Charles Mintz. Oswald, in one of those acts of charity which always result in disaster in cartoons, takes pity on Homer, a homeless kitten, who retaliates forcefully when Oswald unwisely tries to teach him manners and to give him a bath.
– DAVID ROBINSON

MODELING (Out of the Inkwell Films, Inc., US 1921)

Regia/dir: Dave Fleischer; DVD (dal/from 35mm), 8'; *fonte copia/print source:* Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Il clown di Max e Dave Fleischer, la cui figura emerge dal calamaio, venne ideato per la prima volta nel 1919, anche se non prenderà il nome di Ko-ko (cambiato in Koko nel 1927) fino al 1923. In origine, il personaggio era stato disegnato con il procedimento rotoscope, usando lo stesso Dave Fleischer come modello. La sua carriera muta durò fino al 1929; conobbe poi di una rentrée nel cinema parlato tra il 1931 e il 1934. In questo divertente film, sullo scenario di una pista per schettinaggio creata dal suo partner comico nella live action, Max Fleischer, lo vediamo impegnato a procurare guai al modello dello scultore, un tizio dal naso di considerevoli dimensioni. – DAVID ROBINSON

Max and Dave Fleischer's clown, emerging from the inkwell, was first conceived in 1919, though he did not acquire the name Ko-ko (changed in 1927 to Koko) until 1923. He was originally designed by the rotoscope process, with David Fleischer as model. His silent-film career lasted until 1929; and he enjoyed a come-back in talkies between 1931 and 1934. In this amusing film he is given a skating rink by his creator and live-action comedy partner Max Fleischer, and causes trouble with the sculptor's model, a man of exceptional nasal development. – DAVID ROBINSON

Anteprima internazionale/International Premiere Alla presenza di/In the Presence of Michael York MARY PICKFORD: THE MUSE OF THE MOVIES (Earthlight / White Castle Productions, US 2008)

Regia/dir., mont./ed: Nicholas Eliopoulos; *prod:* Elizabeth Wood Coldicutt, Nicholas Eliopoulos; *f./ph.* (interviste/interviews): M. David Mullens, Joe Mustacchi; *scen:* Janelle Balnicke; *narr:* Michael York, Mary Pickford (registrazioni d'archivio/archive recordings); *mus:* David Michael Frank; *titoli e grafica/titles and graphics:* Adrienne Humphreys; *cast:* Mary Pickford, Charles "Buddy" Rogers, Douglas Fairbanks, Jr., Lillian Gish, Amelia Earhart, Charles Chaplin, D.W. Griffith, Adolph Zukor, Walt Disney, Lionel Barrymore, Mack Sennett, Roxanne Monroe [figlia di Mary Pickford/Mary Pickford's daughter]; DigiBeta, 104' (24 fps), col., bn/b&w, sonoro/sound; *fonte copia/source:* Earthlight, Hollywood. Produzione realizzata con / *Produced in collaboration with* The Mary Pickford Foundation, The Museum of Modern Art New York, George Eastman House, the Library of Congress, the International Documentary Association, The Caroline Victoria Coldicutt Foundation for the Arts.

Versione originale in inglese / English narration and dialogue.

Mary Pickford: The Muse of the Movies è il risultato di 13 anni di appassionato lavoro e intense ricerche: la produttrice Elizabeth Wood Coldicutt e Nicholas Eliopoulos, pluripremiato produttore-regista-scrittore-montatore di lungometraggi e di documentari, si sono gettati in quest'impresa nel 1995, con la benedizione del vedovo di Mary Pickford, Buddy Rogers, allora ancora in vita. La mole di materiali rari raccolti dai due comprende interviste d'archivio con molti dei più importanti collaboratori della Pickford, compresi quelli degli esordi. Ogni possibile intervista registrata con lei è stata rintracciata, restaurata e montata in modo tale che è l'attrice stessa a "condividere" con Michael York il ruolo di voce narrante.

Organizzato in nove "capitoli" corrispondenti alle nove muse, il documentario analizza l'attività professionale di Mary Pickford (1892-1979) nel più ampio contesto dell'esplosiva crescita del cinema e di Hollywood che avvenne nello stesso arco di tempo – un fenomeno questo cui la carriera e lo status divistico internazionale dell'artista diedero un contributo incommensurabile. Oltre ad occupare un posto unico nell'evoluzione dello star system – fu la prima a guadagnare un milione di dollari l'anno, ad avere il suo nome sopra l'ingresso dei teatri e a vincere l'Oscar come miglior attrice di un film sonoro (*Coquette*) –, era una sagace donna d'affari e una potenza della politica cinematografica. Co-fondatrice della United Artists, diede un fondamentale apporto alla creazione dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e della Motion Picture Retirement Home, la casa di riposo per attori. – DAVID ROBINSON

Mary Pickford: The Muse of the Movies represents a 13-year labour of love and massive research: producer Elizabeth Wood Coldicutt and Nicholas Eliopoulos, a much-awarded producer-director-writer-editor both in features and documentary, embarked on the project in 1995 – in the lifetime and with the blessing of Buddy Rogers, Mary Pickford's widower. The mass of



Mary Pickford in *The Eternal Grind*, 1916 (Mary Pickford Foundation).

rare material they have assembled includes archival interviews with many of Pickford's most important collaborators, going back to the start of her career. Every available recording of sound interviews with the star herself was traced, and these have been restored and edited so that she herself "shares" with Michael York the role of narrator.

The film is organized in nine "chapters", corresponding to the nine muses, and surveys the career of Mary Pickford (1892-1979) in the larger context of the explosive growth of the cinema and Hollywood in her working lifetime – a phenomenon to which her career and international superstar status contributed immeasurably. Apart from her unique place in the evolution of the star system – she was the first to earn a million dollars a year, to have her name on the marquee, and to win a Best Actress Oscar for a sound film (Coquette) – she was a shrewd businesswoman and a force in industry politics. She was a co-founder of United Artists and a major influence in the creation of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences and of the Motion Picture Retirement Home. – DAVID ROBINSON

Michael Nyman Solo

À PROPOS DE NICE (Jean Vigo, FR 1930)

Regia/dir., prod., scen., mont.led: Jean Vigo; f./ph: Boris Kaufman; riprese/filmed: inverno/winter 1929-30; première: 28.5.1930, Paris; 35mm, 2057 ft., 27' (20 fps); fonte copia/print source: BFI Distribution, London.

Senza didascalie / No intertitles.

KINOPRAVDA 2 I

LENINSKAIA KINO-PRAVDA. KINOPOEMA O LENINE

[La Kino-Pravda di Lenin. Poema cinematografico su Lenin / Lenin Kino-Pravda. A Film Poem about Lenin] (Kultkino, USSR 1925)

Un'opera di/A work by Dziga Vertov; f./ph: Grigorii Giber; A. Aleksandr Levitsky, Aleksandr Lemberg, Piotr Novitsky, Mikhail Kaufman, Eduard Tisse, et al.; data uscita/released: 22.1.1925; 35mm, 664 m., 32' (18 fps); fonte copia/print source: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Accompagnamento dal vivo di / Live piano accompaniment by Michael Nyman.

À propos de Nice è "uno dei documentari meno convenzionali che siano mai stati realizzati – con un'amaressa e un'ironia degne di von Stroheim, la cinepresa esplora questo centro della decadenza del ceto medio, i grandiosi hotel con le loro schiere di servitori, i casinò barocchi, le sensuali donne mature con i loro spietati gigolo, i vicoli maleodoranti e i sordidi bistrot pieni di vagabondi, magnaccia, ricettatori: un caustico contrasto tra l'ozio dei poveri e quello dei ricchi". (George Morrison, *Sequence 6*, Londra, inverno 1948)

La lavorazione del film durò quasi tre anni: per alcune riprese, Vigo usò una 16mm – che teneva in azione nascosta sotto la giacca – e il film deve in parte la sua pungente e vivida autenticità a questo metodo di ripresa clandestina. "Point de vue documenté" era la frase usata da Vigo per descrivere il suo primo film. Il 14 giugno 1930, *À propos de Nice* venne proiettato al Vieux Colombier [a Parigi], per un pubblico speciale composto dal Groupement des Spectateurs d'Avant-Garde. Vigo tenne un discorso introduttivo, dal titolo "Vers un cinéma social", in cui rendeva omaggio all'opera di Luis Buñuel e illustrava alcune idee proprie.

Jean Vigo: "Vorrei parlare di una forma più definita di cinema sociale, che poi è quella a cui io mi sento più vicino: il documentario sociale – o più precisamente, 'point de vue documenté'. In questo ambito prospettico, credo di poter affermare che l'occhio della macchina da presa sia il Re – o almeno il Presidente della Repubblica. Il risultato non sarà necessariamente un'opera d'arte, ma sicuramente sarà cinema ... *À propos de Nice* è solo un semplice abbozzo ... Questo film, che è la descrizione di un'intera città alla ricerca del dolce far niente, ci trova spettatori della messa a nudo di un mondo molto peculiare. Dopo aver evocato la vita e l'atmosfera di Nizza ... il film prosegue con la descrizione dei grossolani divertimenti che

coinvolgono indistintamente tutta la città, e qui vissuti all'insegna del grottesco, della carne e della morte; ultimi bruschi trasalimenti di una società che abbandona le proprie responsabilità, fino a darvi la nausea ed a farvi complici di una soluzione rivoluzionaria."

Boris Kaufman: "[Vigo] pareva allo stesso tempo amare ed odiare la città dove, per motivi di salute, era stato costretto a vivere per due anni con sua moglie. Nizza si stava preparando per il Carnevale ... Il punto focale: la Promenade des Anglais, centro dell'azione (o inazione) per gli sfaccendati internazionali. Il metodo consisteva nel cogliere di sorpresa fatti, azioni, atteggiamenti, espressioni, interrompendo immediatamente le riprese non appena il soggetto si accorgeva di essere filmato. 'Le point de vue documenté'. La città vecchia, le sue stradine anguste, i panni stesi ad asciugare tra le case, il barocco cimitero italiano. Divertimenti. Regate. Navi da guerra alla fonda. Alberghi. Arrivi di turisti... Officine. Una vecchia signora. La giovane donna che si cambia d'abito in mezzo alla passeggiata (trucco cinematografico) e poi appare nuda. Un servizio funebre. Coccodrilli. Sole. L'ostrica femmina. L'ostrica maschio. La sfilata dei carri, la battaglia dei fiori, le danze sempre più rilassate. Sullo sfondo di tutta questa assurda allegria, la sagoma inquietante delle ciminiere delle officine. Tutto ciò oggi potrà anche sembrare un po' naïf, ma noi eravamo sinceri. Avevamo fatto piazza pulita del pittoresco senza significato, di ogni facile contrasto. La storia doveva risultare comprensibile senza commento o didascalie. Abbiamo girato il film confidando nell'evocazione delle idee attraverso mezzi puramente visivi. Al montaggio, potevamo pertanto giustapporre la Promenade des Anglais al cimitero di Nizza, dove le figure di marmo (in stile barocco) avevano le stesse fattezze ridicole degli esseri umani sulla promenade. Lavorare al fianco di Vigo – col suo gusto infallibile, la sua integrità, la sua profondità e la sua leggerezza, il suo non-conformismo, l'assenza di qualsiasi forma di routine – significava essere trasportati in una sorta di paradiso dei 'faiseurs de films'. Era fantastico." (Jean Vigo di Joseph e Harry Feldman, a cura di Herman Weinberg, Londra, British Film Institute, [1951]. Fonte originale delle citazioni di Vigo e Kaufman: *Ciné-Club* (Parigi), n. 5, febbraio 1949, fascicolo speciale su Vigo.)

À propos de Nice "One of the most unconventional documentaries ever made – with a bitterness and irony comparable to von Stroheim's, the camera explores this centre of middle class decadence, the monstrous hotels with their armies of servants, the baroque casinos, the amorous elderly women with their ruthless gigolos, the stinking alleys and grimy bistros filled with tramps, ponces, fences: a scathing contrast of the idle poor and the idle rich." (George Morrison, Sequence 6, London, Winter 1948)

This film ... was nearly three years in the making: for some of it Vigo used a 16mm camera – he carried it about hidden under his coat – and the film owes its harsh and vivid authenticity to this method of concealed shooting. Point de vue documenté was the phrase used by Vigo to describe his first film. On 14 June 1930, À propos de Nice was shown at the Vieux Colombier [in Paris], to a special audience composed of the Groupement des Spectateurs d'Avant Garde. Vigo gave an introductory talk, called

"Vers un cinéma social", in which he paid tribute to the work of Luis Buñuel and outlined some of his own ideas.

Jean Vigo: "I would like to talk about a more defined form of social cinema, something to which I am closest: the social documentary – or, more precisely, point de vue documenté. In this field of prospect, I affirm, the camera is King – or at least President of the Republic. I don't know whether the result will be a work of art, but I am sure it will be cinema... À propos de Nice is only a rough draft... In this film, the description of a whole town begging from sheer laziness, we are spectators at the trial of a particular world. After indicating this life and atmosphere of Nice ... the film proceeds to a generalized impression of gross pleasures, to different signs of a grotesque existence, of flesh and of death. These are the last twitchings of a society that neglects its own responsibilities to the point of giving you nausea and making you an accomplice in a revolutionary solution."

Boris Kaufman: "He seemed both to love and to hate the town in which, for reasons of health, he had been obliged to live for two years with his wife. Nice was getting ready for the Carnival... The focal point was the Promenade des Anglais, centre of action (or inaction) for the internationally lazy. The method was to take by surprise facts, actions, attitudes, expressions, and to stop shooting immediately the subject became conscious of being photographed. Le point de vue documenté. Old Nice, its narrow streets, washing hung between the houses, the baroque Italian cemetery. Pleasures. Regattas. Warships at anchor. Hotels. Arrival of tourists... Factories. An old woman. The young girl changing her dress in the middle of the promenade (trick shot) and finally appearing nude. A burial service... Crocodiles. Sun. The female ostrich. The male ostrich. The carnival, the Battle of Flowers, the gradually slackening dances. Above all this absurd gaiety, the ominous vistas of chimneys. All this may look a little naïve now, but we were sincere. We rejected out of hand anything that was picturesque without significance, any facile contrasts. The story had to be understood without commentary or subtitles. We shot the film relying on the evocation of ideas by purely visual means. Which is why, in the cutting, we were able to juxtapose the Promenade des Anglais with the Nice cemetery, where marble figures (baroque style) had the same ridiculous features of the human being on the promenade. Working with Vigo – his unfailing taste, his integrity, his depth and his lightness, his non-conformism, the absence of any kind of routine – took me into a kind of film-makers' paradise. It was ideal."

*(Note: All texts from Jean Vigo, compiled by Joseph and Harry Feldman, edited by Herman Weinberg, New Index Series No. 4, London: British Film Institute, undated [1951]. Original source of Vigo and Kaufman texts: *Ciné-Club* (Paris) no. 5, February 1949, special Vigo issue.)*

Lenin Kino-Pravda è un numero speciale e più lungo del solito di *Kino-Pravda* girato per commemorare il primo anniversario della morte di Lenin. Consta di 3 parti, laconicamente annunciate come I, II e III, e di sezioni più piccole segnalate da non meno laconici riferimenti agli anni. La struttura uno-due-tre collega la narrazione filmica alla famosa triade dialettica hegeliana (ora anche marxista). La Parte I inizia con il ferimento di Lenin da parte di un sicario S.R. (1918); prosegue poi con il "1919" – l'anno in cui, in risposta, fu introdotta, da parte del governo

bolscevico, la politica del Terrore Rosso; le sezioni “1920,” “1921,” e “1923” sono incentrate su riprese di Lenin mentre parla, inframmezzate da citazioni dai suoi discorsi e da immagini di documentario che illustrano i progressi della Russia sovietica sotto la sua guida. Questa è la tesi. La Parte II, l’antitesi, riguarda il deterioramento della salute di Lenin. Vediamo il titolo “1922-1923” e poi le parole: “Il leader di ferro è malato.” Il decorso della sua malattia è rappresentato in quello che si può definire un *tour de force*, ovvero i titoli animati di Vertov e Rodchenko: vediamo una sorta di tavolo, con un calendario per le date, un orologio per le ore, un diagramma per la febbre e due linee pulsanti che rappresentano il battito cardiaco ed il respiro di Lenin. La scritta recita “Stato generale soddisfacente,” ma si noti che la parola “soddisfacente” è spezzata da una crepa di cattivo auspicio. Segue poi la sequenza del funerale, famosa per la sua antifona di immagini e titoli; viene poi la progressione, altrettanto famosa, dei dolenti: la moglie, la sorella, Stalin, ecc., e poi 200.000, 400.000, 700.000. Si noti il modo in cui la misura del carattere cresce con l’aumentare delle cifre; si noti anche la misura del carattere per la parola “Stalin.” Ricordate il funerale di tutta l’Unione in *Kino-Pravda N. 13*, del 1922? Vertov sapeva già come trasformare il materiale sui funerali in un film toccante.

La Parte III, intesa come una sintesi della I e della II, si volge indietro a guardare l’anno trascorso dalla morte di Lenin. “Lenin se n’è andato, ma la sua forza è con noi,” dice il titolo. La cosa più ragguardevole di questa parte (e, secondo me, dell’intero film) sono l’audacia e la facilità con cui Vertov passa dal cinegiornale all’animazione disegnata. Una caricatura animata della durata di 30 metri mostra il volto di un capitalista che passa dalla cupidigia alla disperazione mentre folle sempre più numerose si iscrivono al Partito Comunista dopo la scomparsa di Lenin (c’era stata infatti una campagna di reclutamento). Si noti come il flusso animato dei lavoratori pronti ad iscriversi al Partito si tramuti in un flusso di persone riprese dal vivo. Non vengono trascurati nemmeno i contadini: ci vengono infatti presentati un operaio ed un contadino che si danno la mano, con un primo piano ravvicinato della loro stretta e la parola “*smychka*” in sovrimpressione. [Per tutti gli anni Venti la parola “alleanza” (*smychka*, uno slogan di una sola parola coniato apposta) veniva usata per definire la collaborazione tra due classi: i contadini e gli operai.] – YURI TSIVIAN (Le Giornate del Cinema Muto 2004, catalogo, p.47)

Lenin Kino-Pravda is a special, longer-than-usual issue of *Kino-Pravda* made to mark the first anniversary of Lenin’s death. It consists of 3 parts, announced laconically by I, II, III, and of smaller sections marked by no-less laconic references to years. The one-two-three structure relates the film’s narrative to the famous Hegelian (now also Marxist) dialectical triad. Part I begins with Lenin being wounded by an S.R. assassin (1918); goes on from there to “1919” – the year when the Red Terror policy was declared by the Bolshevik government in response; the “1920,” “1921,” and “1923” sections are organized around shots of Lenin speaking, intercut with quotations from his speeches and documentary shots which illustrate Soviet Russia’s progress under Lenin’s leadership. This is the thesis. Part II is the antithesis, about the decline in Lenin’s health. We see

the title “1922-1923”, and then the words: “The iron leader is ill.” The course of his illness is represented in what can be seen as a *tour de force*, Vertov and Rodchenko’s animated titling: we see a table of sorts, with a calendar for dates, a clock for counting the hours, a graph showing the temperature, and two pulsating lines representing Lenin’s pulse and breath rate. The bottom-line inscription says “General state satisfactory”, but note how this word – “satisfactory” – is being split by an ominous slit. Then follows the funeral sequence, famous for its antiphony of images and titles; then, the no-less famous progression of mourners: wife, sister, Stalin, etc. – and then, 200,000 – 400,000 – 700,000. Note the way in which the size of the font grows with the size of the figures; note also the size of the font for “Stalin”. Remember the all-Union funeral from the 1922 *Kino-Pravda* No. 13? Vertov already knew how to transform funerary footage into an affecting film.

Part III was designed to serve as the synthesis of I and II. It looks at the year that has elapsed since Lenin’s death. “Lenin is gone, but his strength is with us,” says the title. The most remarkable thing about this part (and, for me, about this film) is the boldness and ease with which Vertov jumps between newsreel and drawn animation. An animated caricature lasting 30 meters shows the face of a Capitalist changing from gloating to despair – as he sees more and more people, crowds of them, join the Communist Party after Lenin’s death (there was a recruitment campaign, exhorting people to join). Note how the animated stream of workers willing to join the Party turns into a photographed one. Peasants are not forgotten, either: we are shown how a worker and a peasant shake hands, then there is a close-up of their handshake with the word *smychka* superimposed on it. [Throughout the 1920s the word “alliance” (*smychka* – a specially coined one-word slogan) was used to refer to the partnership between two classes: the peasants and the workers.] – YURI TSIVIAN (23rd Pordenone Silent Film Festival, catalogue, pp.47-48)

Michael Nyman, compositore ed esecutore tra i più famosi nel mondo, inventore e massimo esponente, con Philip Glass, del minimalismo musicale, in diverse occasioni si è accostato al cinema muto alla ricerca di nuove suggestioni musicali. La sua presenza alle Giornate si deve attribuire pertanto al desiderio di continuare a indirizzare la sua personale ricerca musicale in questa direzione. Per le Giornate, non è stato difficile trovare un’intesa con il musicista che ha scelto di accompagnare al Verdi *À propos de Nice*, opera prima del genio anarchico e avanguardista di Jean Vigo.

Nato a Londra nel 1944, Nyman è uno degli autori di musica da film più richiesti, famoso per la collaborazione degli anni Ottanta con Peter Greenaway. Il massimo successo in questo campo Nyman lo ha ottenuto qualche anno dopo, nel 1993, con la colonna sonora di *The Piano* (Lezioni di piano) di Jane Campion. Pure molto apprezzati sono i suoi contributi a *Le mari de la coiffeuse* (Il marito della parrucchiera) di Patrice Leconte, a *Gattaca* di Andrew Niccol e ai film di Michael Winterbottom. Anche Nanni Moretti ha utilizzato alcune sue musiche per *La stanza del figlio*. I giudizi critici definiscono la sua musica ariosa, a tratti barocca, con travolgenti progressioni d’archi sulla ripetizione

di frasi base e su melodie antiche da adagio settecentesco. Ma soprattutto una musica visionaria, in sintonia con le immagini e pure allo stesso tempo autonoma da esse. Quella stessa assoluta autonomia che il musicista rivendica rispetto al lavoro con il regista e che è per lui condizione irrinunciabile di collaborazione artistica. – FULVIO TOFFOLI

Michael Nyman first made his mark in cinema in the late 1970s and the 1980s with his idiosyncratic scores for Peter Greenaway films both short and long (A Walk Through H, The Draughtsman's Contract), though their collaboration actually began in 1967 with the little-seen 5 Postcards from Capital Cities. At that time Nyman was just emerging from 6 years studying in academia: piano, harpsichord, and music history at the Royal Academy of Music in London; musicology at King's College, where his professor was the early-music scholar Thurston Dart. Conventional professional musicology for Nyman began and ended with a published edition of Handel's Concerti Grossi, op. 6. Unconventionally, the melodic and rhythmic patterns of Purcell, Mozart, Bach, and other old masters have been poached (with acknowledgement), sliced up, and put to hard work driving film, theatre, and concert scores, from Greenaway's The Draughtsman's Contract (Purcell) to Nyman's most recent opera, Love Counts (Bach). The famous high-decibel sound of the Michael Nyman Band – heavy on saxophones and propulsive rhythms – stems from the raucous Venetian street song arrangements Nyman devised in 1976 for the London National Theatre production of Carlo Goldoni's play Il Campiello. A music critic for British journals in the late 1960s and 1970s, in 1968 Nyman was the first to attach the label "minimalism" to the strand of experimental music most associated with Philip Glass and Steve Reich. In his own early compositions Nyman pursued an eccentric English equivalent, as in The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz, a popular classic deconstructed for massed pianos. Nyman's cut-up, repetitive style found a natural home in 19 soundtracks for Greenaway's shorts, documentaries, and features (Prospero's Books, 1991, was the last). Concert and mixed-media pieces have taken up most of his energies: operas, string quartets, concertos, vocal pieces; scores for fashion displays and ballet, even a computer game. But film assignments keep coming. Jane Campion's widely acclaimed The Piano was a breakthrough for both director and composer in 1992. There have also been four features for Michael Winterbottom, most recently A Cock and Bull Story – a comic fantasia inspired by the novel Nyman would most like to turn into an opera, Laurence Sterne's Tristram Shandy. Silent cinema – at least its experimental wing – has not been neglected. In 1986 he wrote music for Fernand Léger and Dudley Murphy's Ballet mécanique. An elaborate score for Dziga Vertov's Chelovek s kinoapparatom / Man with a Movie Camera ("the best film I've ever been associated with") followed in 2002. He has also performed live piano accompaniments for Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta, Vertov's Kino-Pravda 21 [Lenin Kino-Pravda], and Jean Vigo's À propos de Nice – a piano score first heard during the National Film Theatre's 50th birthday celebrations in London in 2002. – GEOFF BROWN

Evento finale/Closing Event

LES NOUVEAUX MESSIEURS (Films Albatros/Sequana Films, FR 1928)

Regia/dir: Jacques Feyder; *scen:* Jacques Feyder, Charles Spaak, *dalla pièce diffrom the play by* Robert de Flers & Francis de Croisset (1926); *f./ph:* Georges Périnal, Maurice Desfassiaux; *scg./des:* Lazare Meerson; *cast:* Albert Préjean (Jacques Gaillac), Gaby Morlay (Suzanne Verrier), Henry Roussel (Comte de Montoire-Grandpré); 35mm, 2805 m., 123' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Accompagnamento musicale composto e diretto da / Musical score composed and conducted by Antonio Coppola, eseguito da/performed by l'Octour de France.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Il tocco francese", prog. 9. / For full credits and programme notes, see the main entry for this film in the section "The French Touch", prog. 9.

La musica

È la pellicola più difficile che mi sia mai capitato di musicare. Un capolavoro assoluto ma per addetti ai lavori. Film austero e amaro, proiettato decisamente nel futuro, condito dalla impietosa satira sociale tipica di Feyder che riesce a descrivere con tanti piccoli dettagli tutte le contraddizioni e le putrefazioni della società dell'epoca che sono purtroppo le stesse della società attuale. La narrazione ha uno straordinario ritmo dato da un montaggio davvero splendido e splendente mentre ogni particolare tecnico è ritoccato come un gioiello. Una grande prova di ancor più grande mestiere che ho cercato di emulare con la musica la quale più che commentare le immagini si è messa nei panni dello spettatore tentando di dar suono alle reazioni di chi assiste all'azione scenica. Ringrazio di cuore Le Giornate del Cinema Muto che commissionandomi questa difficile partitura mi hanno dato la possibilità di procedere a un approfondito punto della situazione del mio mestiere "costringendomi" a scavare ancora più intensamente nel mio versante creativo e nella mia psiche. Feyder era un uomo geniale e profondo dunque servirlo nel miglior modo possibile è stata per me una vera e propria esperienza di vita che mi ha lasciato un immenso e fertile solco nell'anima. Buona visione e buon ascolto. – ANTONIO COPPOLA

The music

This has to be the most difficult film that it has ever fallen to me to compose. It's an absolute masterpiece, but primarily for aficionados. It's also an austere and bitter film, projected decisively into the future, flavoured with the merciless social satire characteristic of Feyder, who succeeds in describing with many little details all the contradictions and rottenness of the society of the period, which are unfortunately the



Les Nouveaux Messieurs (La Cinémathèque Française).

same as those of today's society. The narration has an extraordinary rhythm, provided by a truly splendid and resplendent montage, while every technical detail is polished like a jewel. A great proof of even greater craft, which I have sought to emulate with the music, which rather than commentating the images attempts to put itself in the place of the spectator, trying to give sound to the reactions of those watching the action onscreen. I whole-heartedly thank the Giornate del Cinema

Muto, which, in commissioning me to do this difficult score, has given me the possibility to carefully consider my craft, "forcing me" to dig still more intensely in my creative depths and my psyche. Feyder was a clever and profound man; therefore, to serve him in the best possible way has been for me a true and personal life experience, which has left an immense and fertile furrow in my soul. Good viewing and good listening! – ANTONIO COPPOLA

Serenading the Silents

Organizzazione/Organized by Ron Magliozzi
Canzoni eseguite da/Performed by Donald Sosin & Joanna Seaton.
Con la partecipazione di/With special guest Jean Darling

Le musiche scelte per il concerto delle Giornate di quest'anno coprono tre decenni di film muti, e comprendono Tin Pan Alley, British Music Hall, Broadway Musical, nonché composizioni regionali. Con poche eccezioni, queste canzoni dedicate al cinema muto non godettero, all'epoca, di grandissima popolarità: erano alcune delle migliaia di nuove composizioni d'occasione che gli editori musicali confezionavano nell'intento di sfruttare l'interesse del pubblico per la gran massa di invenzioni, attività ricreative, fenomeni sociali e culturali che marcarono gli albori del ventesimo secolo. In base alle fonti disponibili (spartiti musicali superstiti, numero di registrazioni effettuate, dati sulle vendite del settore), si può affermare che almeno sei canzoni dedicate al cinema ottennero in quel periodo una popolarità superiore alla media: *Let's Go In To a Picture Show* (1909), *That's A Real Moving Picture From Life* (1914), *Poor Pauline* (1915), *If That's Your Idea of a Wonderful Time* (1915), *Come Out of the Kitchen Mary Ann* (1916), e *Take Your Girlie to the Movies* (1919). Già intorno al 1922, il successo di film come *Mickey* (1918) e *Lo sceicco* (1921) spinse editori e cineasti a concentrarsi con determinazione più agguerrita sulla produzione di temi musicali per il cinema.

Nota: Joel Whitburn's *Pop Memories 1890-1954: The History of American Popular Music* (Record Research Inc., 1986) utilizza i dati sulle vendite forniti dalle case discografiche a *Billboard* (una rivista che si occupa degli aspetti commerciali dell'industria dell'intrattenimento) per ricostruire il successo delle canzoni; bisogna osservare che l'attendibilità di tali dati è dubbia, in quanto la loro pubblicazione serviva agli interessi promozionali dei fabbricanti di dischi.

RON MAGLIOZZI

This year's Giornate concert selection covers three decades of silent film, including Tin Pan Alley, British Music Hall, Broadway Musical, and regional compositions. With few exceptions, these songs on the silent cinema were not notably popular in the period. They counted among the thousands of other topical novelties issued by music publishers to exploit public interest in a wide range of early 20th Century inventions, recreational activities, social developments, and cultural phenomena. Based on the evidence of surviving sheet music, the numbers of recordings made, and industry sales figures, it appears that at least six songs about moving pictures achieved a degree of above-average popularity at the time: Let's Go In To a Picture Show (1909), That's A Real Moving Picture From Life (1914), Poor Pauline (1915), If That's Your Idea of a Wonderful Time (1915), Come Out of the Kitchen Mary Ann (1916), and Take Your Girlie to the Movies (1919). By 1922, the success of compositions inspired by features like Mickey (1918) and The Sheik (1921) spurred publishers and filmmakers to begin focusing more aggressively on the production of motion picture theme songs.

Note: Joel Whitburn's *Pop Memories 1890-1954: The History of American Popular Music* (Record Research Inc., 1986) uses sales figures supplied by recording companies to the entertainment trade publication *Billboard* to chart the success of songs. It must be noted that because the publication of these figures served the promotional interests of record manufacturers, their reliability is questionable. — RON MAGLIOZZI

“At the Lyric”

Versilyrics, mus: Stella L. Woosley; *publ:* Metropolitan Eng. Lith. & Ptg. Co., Philadelphia, PA; © 1909.

Scritta per incrementare la frequentazione di un cinema locale, questa pubblicazione distribuita in ambito regionale è la pubblicità di uno spettacolo per famiglie rispettabile e a basso costo, che consisteva – in parti uguali – di canzoni piacevolmente eseguite e di pellicole d'importazione.

Written to promote movie-going at a local cinema, this regionally distributed publication is an advertisement for respectable, low-cost family entertainment consisting, in equal parts, of attractively performed songs and imported films.

*“All the people that attend the show
Are respected, are respected,
Do not fear to let the little children go
To the Lyric, to the Lyric.”*

“At the Top of the Tree or Biograph Pictures”

Versilyrics, mus: Harry B. Norris; *publ:* Frank Dean & Co., London; © 1900.

Questa canzone, assai precoce nell'esaltare la celebrità cinematografica, testimonia la significativa influenza dei film d'attualità sull'opinione pubblica. Riflette, in nove versi e ritornelli di commento, sulle attività di politici (Joseph Chamberlain, 1836-1914), leader militari (Frederick Sleight Roberts, 1832-1914) e sportivi (il fantino americano James “Tod” Sloan, 1874-1933), piuttosto che sulle star del cinema, che dovevano ancora lasciare un segno sulla coscienza del pubblico. Furono pubblicati dieci versi e ritornelli.

This earliest song in celebration of cinema celebrity testifies to the significant influence of actuality films on public opinion. In nine verses and choruses of topical commentary, it reflects on the activities of politicians (Joseph Chamberlain 1836-1914), military leaders (Frederick Sleight Roberts 1832-1914), and sportsmen (American jockey James “Tod” Sloan, 1874-1933), rather than professional cinema stars, who had yet to make a mark on the public consciousness. Ten verses and choruses were published.

“Come Out of the Kitchen Mary Ann”

Versilyrics, mus: James Kendis & Charles Bayha; *publ:* Kendis Music Pub. Co., Inc., New York; © 3.11.1916.

Un numero novità, di tipo etnico e a tema irlandese, introdotto nel musical di Broadway *Have a Heart* (New York, 11 gennaio – 17 marzo 1917) da Louise Dresser (1878-1965).

An Irish-themed, ethnic novelty number, introduced by Louise Dresser (1878-1965) in the Broadway stage musical *Have a Heart*, New York, 11 January–17 March 1917.

*“Why waste your time cooking Irish stew,
When Mary Pickford and Theda Bara
Will step aside for you.”*

“I Kept On Turning the Handle”

Versil/lyrics, mus: R.P. Weston & F.J. Barnes; *publ:* The Star Music Publishing Co. Ltd., London; US © 16.5.1913.

Precursore delle canzoni americane “He’s Working in the Movies Now” (1914) e “His Cute Moving Picture Machine” (1916), questo numero britannico da music hall, scritto per l’esibizione di Phil Parsons, insiste sulla natura voyeuristica del cinema e sul crescente interesse del pubblico per la meccanica della realizzazione dei film. Come le canzoni più tarde, considera l’operatore alla macchina da presa come l’autore del mezzo. Furono pubblicati quattro versi e ritornelli.

Precursor to the US songs “He’s Working in the Movies Now” (1914) and “His Cute Moving Picture Machine” (1916), this British music hall number, written for performer Phil Parsons, riffs on the voyeuristic nature of the cinema and the public’s developing interest in the mechanics of film-making. Like the later songs, it posits the camera operator as the medium’s auteur. Four verses and choruses were published.

“I’ll Take You to the Moving Pictures Sister Dear”

Versil/lyrics, mus: John Paul; *publ:* John Paul, Richmond Hill, New York; © 5.10.1910.

Publicata in proprio da un compositore della periferia di New York, questa storia sentimentale, incentrata sul rafforzarsi dei legami di famiglia ad un patriottico spettacolo di nickelodeon, avrebbe potuto benissimo venir commissionata dal proprietario del cinema. Una copertina ben disegnata contribuisce a rafforzare il messaggio: vi è raffigurato un cinema locale, ornato di bandiere americane e pronto ad accogliere una folla di bambini dei dintorni.

Self-published by a suburban New York City composer, this sentimental story of family-bonding at a patriotic nickelodeon show might have been commissioned by the cinema owner himself. A handsomely designed sheet music cover reinforces its message: picturing a local storefront theatre, festooned in American flags, welcoming a crowd of neighborhood children.

“She looked in vain for some kind friend,

Her little heart felt sad,

To see the people all attend

The moving picture fad.”

“I’m a Pickford That Nobody Picked”

Versil/lyrics, Ballard MacDonald; *mus:* Harry Carroll & Arthur Freed; *publ:* Sherman, Clay & Co., San Francisco, CA; © 23.10.1924.

Presentata nella rivista musicale *Harry Carroll’s “Pickings”*, che il 29 agosto 1924 inaugurò l’Orange Grove Theatre, a Los Angeles, avrebbe dovuto servire, con la sua leggera ed accattivante satira di una donna

traviata a Hollywood, ad introdurre un numero comico.

Featured in the stage musical revue Harry Carroll’s “Pickings”, which opened the new Orange Grove Theatre, Los Angeles, on 29 August 1924, its slight, titillating satire of a woman led astray in Hollywood would have served to introduce a comic sketch.

*“I have dressed and undressed for a test ‘til I’m sore –
But it seems that my screen is the cutting room floor...”*

“My Moving Picture Girl”

Versil/lyrics, mus: C.L. Tucker; *arr:* H. Walters; *publ:* C.L. Tucker, Hartford, CT.; © 18.1.1913.

Un inno ai produttori della Motion Picture Patents Company, questo numero pubblicato in proprio sembra esser stato distribuito gratuitamente a scopi promozionali, una pratica consolidata nelle sale da pianoforte, nei magazzini di arredamento e nei teatri americani. Dedicato alla “Ragazza Kalem”, con una foto non identificata di Alice Joyce in copertina, lo spartito era disponibile in un’edizione senza titolo, nome del compositore o menzione dell’editore, concepita per poter essere incorniciata. *A hymn to Motion Picture Patents Company producers, this self-published number appears to have been distributed without charge for promotional purposes, a standard practice in piano showrooms, furniture stores, and theaters across the United States. Dedicated to “The Kalem Girl”, with an unidentified photograph of Alice Joyce on its cover, the sheet music was available in an edition without song title, composer, or publisher credit that was designed to be suitable for framing.*

“It’s Kalem for breakfast, it’s Cines for tea

When I speak of love she won’t listen to me.”

“Polly of Hollywood”

Versil/lyrics: G.B. De Sylva; *mus:* James F. Hanley; *publ:* Shapiro, Bernstein & Co., Inc., New York; © 30.1.1925.

Eseguita da Fanny Brice nella *Music Box Revue 1925 Edition* di Irving Berlin, che ebbe la sua prima a New York l’1 dicembre 1924, la canzone era costruita sul suo personaggio Yiddish e rifletteva la matura conoscenza, da parte del pubblico, della cultura degli studi hollywoodiani. Una registrazione discografica realizzata da Vaughn De Leath per la Columbia Records uscì il 19 febbraio 1925.

Performed by Fanny Brice in Irving Berlin’s Music Box Revue 1925 Edition, which opened in New York on 1 December 1924, the song was professionally crafted to her Yiddish persona and reflected the public’s mature knowledge of Hollywood studio culture. A disc recording by Vaughn De Leath on Columbia Records was issued on 19 February 1925.

“I heard a lot about Griffith –

I wanted to meet him some day,

Well, I met him at last and he spoke as he passed,

He said ‘Here you, get out of my way.’”

“Since Sarah Saw Theda Bara”

Versil/lyrics: Alex Gerber; *mus:* Harry Jentes; *publ:* Leo Feist Inc., New York; © 19.9.1916.

Questo numero novità ebraico, che irrideva l'effetto della celebrità cinematografica sulle platee femminili, si colloca nella tradizione delle canzoni di genere come "I Wants To Be an Actor Lady" (1902) e "My Yiddish Matinee Girl" (1916). L'immagine di Theda Bara come femmina aggressiva, unita al suo nome esotico, faceva di lei un argomento interessante per i compositori di musica popolare.

This Jewish novelty number satirizing the effect of motion picture stardom on female moviegoers is in the tradition of genre songs like "I Wants To Be an Actor Lady" (1902) and "My Yiddish Matinee Girl" (1916). Theda Bara's image as a female aggressor, coupled with her exotic name, made her an appealing subject for Tin Pan Alley songwriters.

*"Ev'ry night Sarah Cohn would go to a moving picture show,
And there she saw up on the screen,
Miss Theda Bara, the 'Vampire Queen'."*

"Take Your Girlie to the Movies (If You Can't Make Love at Home)"

Versilyrics: Edgar Leslie & Bert Kalmar; *mus:* Pete Wendling; *arr:* Fred E. Ahlert; *publ:* Waterson, Berlin & Snyder Co., New York; © 15.4.1919.

Questo numero abile e contagioso, che ha preso a venir considerato un marchio di fabbrica del cinema dell'era del muto, è apparso tardi nel ciclo di irriverenti canzoni popolari che esaltavano il cinema come luogo di intrighi sessuali.

This slick, infectious number has come to be regarded as a signature song of silent era movie-going. It appeared late in the cycle of irreverent Tin Pan Alley songs extolling the cinema as a site of sexual intrigue.

*"Pick a cozy corner where it's nice and dark,
Don't catch influenza kissing in the park."*

"That Moving Picture Rag"

Versilyrics: Billy Schwinn; *mus:* Arthur Crapo & Billy Nielsen; *publ:* Nielsen, Schwinn & Crapo Music Publishing Co., New York; © 16.3.1916.

Questa canzone testimonia la celebrità di cui godevano i musicisti dei teatri di quartiere e la loro controversa abitudine di suonare in contrasto con il dramma che si stava svolgendo sullo schermo, un'esibizione che nel settore spesso veniva denunciata. L'eccessivo melodramma dei serial d'azione femminili era un obiettivo particolarmente appetibile per chi volesse far satira della cultura popolare.

This song bears witness to the celebrity enjoyed by musicians in neighborhood theatres, and their controversial practice of playing against

the drama on screen, a stunt that was frequently denounced in the film trades. The exaggerated melodrama of female action serials was an especially appealing target for pop culture satirists.

*"First he has you crying and your [sic] very sad,
Then he has your feet a-going just like mad."*

"We'll Go to See the Pictures at the Moving Picture Show"

Versilyrics, mus: C.E. Farrell; *publ:* Shapiro Music Publisher, New York; © 1.2.1909.

Tra le canzoni dell'era del nickelodeon che lodavano l'esperienza socievole e familiare della frequentazione del cinema, canta dell'incontro di amici alla ricerca di intrattenimento giovanile.

One of a number of nickelodeon-era songs praising the neighborly, familial experience of movie-going, it sings of the gathering of friends in pursuit of youthful entertainment at the cinema.

*"You take me and I'll take Mamie,
And Mamie will take little Joe.
We'll laugh with glee, at the Pictures we see,
We'll all sit together, like one family."*

"White Blossoms, the Love Theme from 'Broken Blossoms' "

Versilyrics: da una poesia *dilfrom a poem* by Charles Hanson Towne; *mus:* D.W. Griffith; *arr:* Louis F. Gottschalk; *publ:* G. Schirmer, New York; © 21.7.1919.

All'apice della mania post-Mickey (Sennett, 1918) per i motivi musicali cinematografici, Griffith cercò di distinguere questa sua composizione – la terza relativa a Giglio infranto ad essere pubblicata – avvalendosi del famoso poeta Charles Hanson Towne (1877-1949), di una ricercata copertina dell'illustratore Raeburn Van Buren (1891-1987) e dell'imprimatur del prestigioso editore di musica classica G. Schirmer. Dai D.W. Griffith Papers 1897-1954 (Museum of Modern Art, New York) si evince che modesti furono i proventi dalle royalties.

At the height of the post-Mickey (Sennett, 1918) mania for film theme songs, Griffith sought to distinguish his own composition – the third song published in conjunction with his feature – by employing celebrity poet Charles Hanson Towne (1877-1949), an artful cover by illustrator Raeburn Van Buren (1891-1987), and the imprimatur of prestigious classical music publisher G. Schirmer. The D.W. Griffith Papers 1897-1954 [Museum of Modern Art, New York] indicate modest royalty returns.

In ricordo di *I Tribute to* Vittorio Martinelli

Quest'edizione delle Giornate del Cinema Muto è dedicata alla memoria di Vittorio Martinelli (1926-2008), autorità indiscussa nel campo del cinema muto e prezioso collaboratore del nostro festival, come del Cinema Ritrovato e della Biennale del Nederlands Filmmuseum. La dote che gli era riconosciuta da tutti era quella di non ridurre mai la storia del cinema a una disciplina piatta e noiosa: il suo diletto personale era la riprova che il cinema di ogni epoca significa soprattutto arricchimento intellettuale e piacere.

Lui che per ventisei anni aveva frequentato ininterrottamente le Giornate ci rimproverava con benevola costanza di non occuparci a sufficienza del muto italiano. In una lettera inviataci lo scorso marzo ci segnalava una serie di film italiani da noi non sopravvissuti ma disponibili nelle cineteche di Montevideo, Losanna, Praga, Città del Messico e Madrid: *Marthù che ha visto il diavolo* (1921) di Mario Almirante; *Francesca da Rimini* (1922) di Mario Volpe; *Frate Francesco* (1927) di Giulio Antamoro; *Un dramma in wagon-lit* (1919) di Riccardo Tolentino con Luciano Albertini; *Il figlio di Madame Sans-Gêne* (1921) di Baldassarre Negroni, con Hesperia; *La fanciulla, il poeta e la laguna* di Carmine Gallone, oltre ad alcune pellicole con "l'adorata Pina Menichelli" presenti nella Filmoteca Española – tutti film dei quali poteva testimoniare l'esistenza per averli visti nel corso delle ricerche effettuate sotto l'egida del Lumière Project con Gian Luca Farinelli e che, come ci scriveva, "giacciono, in attesa di essere risvegliati da un lungo sonno che potrebbe divenire eterno".

Dopo la sua improvvisa morte nella notte fra il 7 e l'8 aprile, non potevamo che proporci di onorarlo con una rassegna dei titoli che egli aveva saputo ritrovare e riconoscere. Ma con gli amici della Cineteca di Bologna abbiamo dovuto constatare che gran parte delle copie era ancora in nitrato e che era necessario procedere prima al loro restauro. L'unico film che poteva subito tornare sullo schermo era *La fanciulla, il poeta e la laguna* (1922) di Carmine Gallone già – e non sorprendentemente – restaurato dal Narodni Filmovy Archiv di Praga. Lo presentiamo, impegnandoci con Bologna a stimolare la preservazione degli altri titoli sopra citati e dandovi così appuntamento al 2009-2010. Intanto siamo ben lieti di poter integrare il nostro omaggio a Vittorio con i più recenti materiali italiani recuperati dal Museo Nazionale del Cinema e dalla Cineteca Nazionale. – LIVIO JACOB

This year's Giornate is dedicated to the memory of Vittorio Martinelli (1926-2008), a great authority on silent cinema and an invaluable collaborator of the Giornate, of the Cinema Ritrovato, and of the Nederlands Filmmuseum Biennale. Above all he never made history dull and dry: his own delight always proved that the cinema of all periods is meant for enrichment and pleasure.

Vittorio attended the Giornate annually for 26 years, and used to reproach us with kind-hearted persistence for not paying enough attention to Italian silent cinema. In a letter he sent us last March, he mentioned a series of Italian films which have not survived here but are available in the archives of Montevideo, Mexico City, Lausanne, Prague, and Madrid: Marthù che ha visto il diavolo (1921), by Mario Almirante; Francesca da Rimini (1922), by Mario Volpe; Frate Francesco (1927), by Giulio Antamoro; Un dramma in wagon-lit (1919), by Riccardo Tolentino, with Luciano Albertini; Il figlio di Madame Sans-Gêne (1921), by Baldassarre Negroni, with Hesperia; La fanciulla, il poeta e la laguna, by Carmine Gallone, as well as some films with "l'adorata Pina Menichelli" held in the Filmoteca Española – he could testify to the existence of all these films by personal experience all films of which he had personal experience, having seen them during the "Search for Lost Films" research he carried out with Gian Luca Farinelli under the aegis of the Lumiere Project. These films, as he put it, "are lying dormant, waiting to be awakened from a long sleep which might become eternal".

After his sudden death on the night between 7 and 8 April, it seemed only natural that we should pay tribute to him by screening the films he had unearthed and reinstated. However, together with our colleagues at the Cineteca di Bologna, we discovered that the copies were still largely on nitrate and thus would first need to be restored. The only film which could be screened immediately was La fanciulla, il poeta e la laguna, made by Carmine Gallone in 1922, which had already – not surprisingly – been restored by Národní Filmovy Archiv, in Prague. We present it here, while at the same time committing ourselves, in agreement with our counterparts in Bologna, to ensuring that the other works mentioned above are suitably restored in time for the 2009 Pordenone and Bologna festivals. In the meantime, we are delighted to be able to include in our tribute to Vittorio the Italian material most recently recovered by the Museo Nazionale del Cinema and the Cineteca Nazionale. – LIVIO JACOB

Prog. I

SICILIA ILLUSTRATA (Das malerische Sizilien)

(Ambrosio, IT 1907)

Regia/dir: Arturo Ambrosio; f./ph: Giovanni Vitrotti; lg. or./orig. l: 235 m.; 35mm, 90 m., 5' (16 fps), col. (imbibizioni e viraggi riprodotti con metodo Desmetcolor / Desmet colour, duplicating original tinting and toning); fonte copia/print source: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Restauro a cura di / Restoration by Museo Nazionale del Cinema, Österreichisches Filmmuseum.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Questo frammento di un precoce esempio di documentario paesaggistico sfrutta con abilità le possibilità offerte dalla tecnica dell'epoca: le bellezze di Messina, di Taormina, dell'isola dei Ciclopi sono esaltate dalle panoramiche contemplative, da *phantom rides* che

si avventurano nell'entroterra e, soprattutto, dalla ricchezza di imbibizioni e viraggi, tesi a esaltare riflessi d'acqua e giochi di luce.

Il restauro del film è stato realizzato a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata con didascalie tedesche conservata dall'Österreichisches Filmmuseum di Vienna. Le didascalie sono state allungate per renderne possibile la lettura, l'ultima è stata ricostruita.

Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel giugno 2008. – STELLA DAGNA, CLAUDIA GIANETTO

This fragment of a precocious example of landscape documentary skilfully exploits the possibilities offered by the technology of the era: the beauties of Messina, Taormina, and the Isle of the Cyclops are exalted by the contemplative panoramas, the "phantom rides" which venture to the hinterland, and, above all, the richness of the tinting and toning, enhancing the reflections of the water and the play of light.

The restoration of the film was carried out at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna in June 2008, using a tinted and toned nitrate positive print with German intertitles conserved at the Österreichisches Filmmuseum in Vienna. The intertitles have been lengthened to make them readable; the last title has been recreated. – STELLA DAGNA, CLAUDIA GIANETTO

MACISTE IN VACANZA (Itala Film, IT 1921)

Regia/dir: Romano Luigi Borgnetto; *sogg./story:* Alessandro De Stefani; *f./ph:* Augusto Pedrini; *cast:* Bartolomeo Pagano (Maciste), Henriette Bonard (Miss Edith Moak), Gemma De Sanctis (Miss Dolly), Mario Voller-Buzzi (Conte/Count Baiardi), Felice Minotti (Fernando Perez), Derege Di Donato (poeta Dasti, the poet); *Visto di censura/ censorship certificate:* 16028, 1.5.1921; *lg. or/orig. l:* 1907 m.; 35mm, c.1700 m., c.75' (20 fps), col. (imbibizioni e viraggi riprodotti con metodo Desmetcolor / Desmet colour, duplicating original tinting and toning); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro a cura di/Restored by Cineteca del Comune di Bologna, Cineteca Nazionale, Museo Nazionale del Cinema.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Lo stress per i ritmi frenetici della vita moderna non risparmia nessuno, nemmeno Maciste, oberato di lavoro e assediato dai fans. Una vacanza rigenerante è quel che ci vuole, soprattutto se può scorazzare per la campagna a bordo di una nuova vetturella monoposto, battezzata Diattolina e amata dal gigante come una sposa. La luna di miele è però funestata dal prezzo della popolarità. Per strada, all'albergo o al ristorante, tutti hanno problemi da sottoporre all'eroe del cinematografo: fratelli dispettosi, mogli petulanti, mucche che non danno latte, amori non corrisposti... Niente è irrisolvibile per Maciste! Un castello abbandonato sembra l'unico rifugio in cui trovar pace, ma è solo apparenza. Come tutti i castelli nasconde segreti, banditi, intrighi e una scatenata miss americana in cerca di marito che farà vacillare Maciste e il suo incrollabile celibato. *Maciste in vacanza* si segnala tra i capitoli più anarchici e divertenti della serie, uno dei pochi in cui la difficoltà di Maciste nell'instaurare rapporti con le donne diviene consapevole oggetto di ironia. Una vena maliziosa attraversa tutta la pellicola,

grazie all'interpretazione di Henriette Bonnard e al gioco di sottintesi implicito nel dilemma che attanaglia un Maciste mai così uomo medio: meglio fuggire con una donna o con un'automobile?

Il restauro del film è stato realizzato a partire da una copia positiva nitrato imbibita con didascalie italiane conservata dalla Cineteca Nazionale di Roma, da un controtipo negativo safety sonorizzato senza didascalie e dai frammenti negativi nitrato conservati dalla Filmoteca Española di Madrid, da una copia positiva safety derivata dal controtipo di Madrid conservata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino. Il reintegro delle didascalie italiane e l'individuazione delle lacune sono stati possibili grazie alla documentazione di produzione conservata dal Museo. In particolare, i campionari colore hanno permesso di verificare le colorazioni della copia di Roma e di ricostruire la colorazione delle scene contenute solo nelle copie di Madrid. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel settembre 2008.

STELLA DAGNA, CLAUDIA GIANETTO

The stress of the frantic pace of modern life spares no one, not even Maciste, over-burdened with work and besieged by fans. A reinvigorating holiday is what he desires, above all if he can frolic through the countryside in his new little one-seat automobile, baptised "Diattolina" and loved by the giant like a wife. The honeymoon is doomed however by the price of popularity. In the street, the hotel, or the restaurant, everyone has problems to put before the hero of the cinematograph: mischievous brothers, annoying wives, cows that don't give milk, loves not reciprocated ... there is nothing that cannot be solved by Maciste! An abandoned castle seems the only refuge in which to find peace, but even this proves a deception. Like every castle it hides secrets, bandits, and intrigues, and a crazy Miss America in search of a husband, who makes Maciste and his steadfast celibacy waver. Maciste in vacanza (Maciste on Holiday) stands out as one of the most anarchic and amusing titles of the series, one of the few in which Maciste's difficulty in establishing relations with women becomes the object of knowing irony. A mischievous vein runs through the whole film, thanks to the acting of Henriette Bonard and to the play of overtones implicit in the dilemma which haunts a Maciste who is never just an ordinary man: is it better to elope with a woman or with a motor car?

The film has been restored working with a tinted nitrate positive print with Italian intertitles, conserved in the Cineteca Nazionale in Rome; a dupe safety negative, with sound and without intertitles, and negative fragments conserved by the Filmoteca Española in Madrid; and a safety positive copy derived from the Madrid dupe negative and conserved in the Museo Nazionale del Cinema in Turin. The re-integration of the Italian intertitles and the identification of lacunae have been possible thanks to the production documentation conserved at the Museo. In particular, the colour samples have allowed us to verify the tinting of the Rome print and to reconstruct the tinting of scenes that exist only in the Madrid copy. The restoration was carried out at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna in September 2008.

STELLA DAGNA, CLAUDIA GIANETTO

LA VITA DEL GRILLO CAMPESTRE (Serie entomologica / entomology series “La Film della Natura”) (Films della Natura, Torino, IT, c. 1926?)

Regia/dir: Roberto Omegna; 35mm, 336 m., 12' (24 fps), sonorizzato / sonozized; fonte copia/print source: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro conservativo a cura di/Preservation by Cineteca Italiana, Museo Nazionale del Cinema.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

“Quale importanza abbia ormai acquistato il cinematografo nel campo della divulgazione scientifica ai fini dell’insegnamento e della cultura popolare, è da tutti risaputo. [...] Oggi, Roberto Omegna ha compiuto una serie di ricerche entomologiche che ha tradotto ed espresse in films interessantissimi, editi dalla ‘Films della Natura’ [sic] di Torino. Pubblichiamo pertanto la descrizione del primo film di questa nuova serie, che riproduce la vita del Grillo Campestre, certi di far cosa grata a tutti gli amatori del cinematografo.” (*La vita del grillo campestre*, in “Al cinemà”, a.V, n. 25, 20 giugno 1926, p. 8)

“Nel mondo degli insetti il Grillo è il buon borghese amante della casa, sulla cui soglia s’indugia beatamente a ricevere il benefico raggio del sole. Se l’è costruita con infinita pazienza, la sua piccola casa, scavando febbrilmente il pendio del prato colle sue zampe anteriori che agiscono come delle robuste zappe, mentre quelle posteriori gli servono per gettare all’indietro la terra che accumula. Quando la vanitosa farfalla svolazza intorno al suo domicilio, egli la guarda con beffarda commiserazione come la buona e modesta massaia guarda passare dinanzi alla sua porta, fra il frou-frou delle sete, la donnina allegra, che non ha una casa.” (Dalla brochure originale, Archivi Museo Nazionale del Cinema di Torino)

Il restauro conservativo del film è stato realizzato a partire da una copia positiva nitrato bianco e nero sonorizzata conservata presso la Cineteca Italiana di Milano. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata di Bologna nel settembre 2008. – STELLA DAGNA, CLAUDIA GIANETTO

“The importance that the cinema has today acquired in the field of popular science for purposes of education and popular culture is well known to everyone. Now, Roberto Omegna has completed a series of entomological researches, which he has translated and expressed in extremely interesting films, issued by “Films della Natura” [sic] of Turin. We are therefore publishing the description of the first film of this new series, which reproduces the life of the field cricket, sure to please all lovers of the cinema.” (“La vita del grillo campestre” [“The Life of the Field Cricket”], in *Al cinemà*, Year V, no. 25, 20 June 1926, p. 8)

“In the world of insects, the Cricket is the good bourgeois, a homelover, lingering blissfully on its threshold to take the beneficial rays of the sun. He constructs his little house with infinite patience, feverishly digging the slope of the earth with his front legs which move like strong hoes, while his back legs serve to throw out the earth which accumulates. When the vain butterfly flutters around his home, he watches her with mocking pity, as the good and modest housewife, in front of her door, watches, among the frou-frou of silks, the happy young woman who doesn’t have a house.” (From the

original brochure in the archives of the Museo Nazionale del Cinema, Turin) The preservative restoration of the film was accomplished working from a black & white nitrate positive, with sound, conserved at the Cineteca Italiana in Milan, and was carried out at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna in September 2008. – STELLA DAGNA, CLAUDIA GIANETTO

Prog. 2

TUTTO PER MIO FRATELLO (Latium Film, Roma, IT 1911)

Regia/dir: ?; scen: dalla commedia/from the stage comedy *Vi che m’ha fatto frate me!* di/by Eduardo Scarpetta; cast: Vincenzo Scarpetta; lg. or./orig. l: 350 m.; 35mm, 320 m., 17' (16 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); fonte copia/print source: Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Il film è la riduzione cinematografica di un testo della tradizione teatrale napoletana, *Vi che m’ha fatto frate me!* (titolo con cui il film è anche conosciuto), scritto nel 1892 dal commediografo e attore napoletano Eduardo Scarpetta (1853-1925). La commedia è una riedizione di una farsa, intitolata, *Una strana somiglianza fra Pulcinella contadino e Pulcinella disertore*, attribuita a Filippo Cammarano (1764-1842) autore teatrale e librettista ma, soprattutto, celebre interprete della maschera di Pulcinella. In origine, protagonista della farsa era proprio la maschera napoletana che Scarpetta, nella nuova versione, riadattò al suo personaggio, Felice Sciosciammocca.

La storia riprende il classico tema dello scambio di persona tra due fratelli gemelli. Felice sta per sposarsi ma deve abbandonare la cerimonia per sostituirsi al fratello gemello, il caporale Fortunato. Quest’ultimo, per amore è fuggito dall’accampamento militare, lasciando in difficoltà lo zio capitano. Felice, spogliatosi dell’abito da sposo e indossata la divisa, partecipa, suo malgrado, alla campagna contro il brigantaggio durante la quale uccide accidentalmente il capo dei briganti. Alla fine i due fratelli riprendono ognuno il proprio posto e il tutto si conclude con il solito lieto fine.

Diversamente da quello che avveniva sul palcoscenico, in cui l’attore protagonista doveva destreggiarsi tra i due ruoli alternandoli sulla scena, in *Tutto per mio fratello* un semplice trucco cinematografico diede la possibilità al pubblico dell’epoca di vedere nella sequenza finale, introdotta dalla didascalia “Ritorno dei due fratelli Sciosciammocca”, Felice e Fortunato finalmente insieme.

A teatro il testo divenne uno dei cavalli di battaglia di Eduardo Scarpetta che nell’interpretazione dei due gemelli avrà sicuramente potuto dare sfoggio delle sue qualità di attore comico. Nel film, però, il ruolo di protagonista spetta al figlio di Eduardo Scarpetta, Vincenzo, a cui si affiancano gli attori della sua compagnia. Dopo questa esperienza, negli anni successivi, Vincenzo, sarà protagonista di altre due pellicole mute, *Il gallo nel pollaio* (1916) e *Scarpetta e l’americana* (1918) entrambi per la regia di Enrico Guazzoni.

Circa l’attività cinematografica della famiglia Scarpetta durante il

periodo del muto, oltre ai film interpretati da Vincenzo, si sa soltanto che Eduardo nel 1914 aveva firmato un contratto con la casa di produzione milanese Musical Film (Renzo Sonzogno & C.) per la trasposizione cinematografica di cinque sue commedie: *Miseria e nobiltà* (1914) di Enrico Guazzoni, *La nutrice* (1914) di Alessandro Boutet, *Un antico caffè napoletano* (1914), *Tre pecore viziose* (1915) e *Lo scaldaletto* (1915) diretti da Gino Rossetti. Di questi film tutti interpretati da Eduardo, quale unica testimonianza sono arrivate fino a noi solo alcune foto di scena nelle quali compare lo stesso Scarpetta.

SERGIO BRUNO

This hitherto unrecorded film is a rare document related to the Neapolitan theatrical family of Scarpetta. The progenitor, Eduardo Scarpetta (1853-1925), was a popular actor and prolific playwright, whose creation "Felice Sciosciammocca", a modern Pulcinella, became his theatrical alter ego and a well-loved character in Neapolitan folklore. (The role was recreated by Totò in the 1954 film of Scarpetta's 1888 play Miseria e Nobiltà, which also featured a young Sophia Loren.) Tutto per mio fratello is based on Scarpetta's 1892 play "Vi che m'ha fatto frate!", in turn inspired by a work by Filippo Cammarano (1764-1832), a fellow legend of Neapolitan theatre and a famous Pulcinella. Scarpetta no doubt updated it with a touch of French farce, a genre which strongly influenced his comedy writing. The story involves the switch of identities of a pair of twins, both played by Scarpetta's son Vincenzo (1876-1952). The rest of the cast are from Scarpetta's stage company. Scarpetta's gifted progeny also included his illegitimate son, the actor and director Eduardo De Filippo (1900-1984).

The film had remained with Scarpetta's heirs, who donated it for preservation to the Cineteca Nazionale in Rome. Although complete and with original tinting, the print was in poor physical condition, and has been digitally restored by the Immagine Ritrovata laboratories in Bologna, returned to 35mm film, and tinted by the Desmet method.

DAVID ROBINSON

LA FANCIULLA, IL POETA E LA LAGUNA (Cinegrafie d'Eccezione, Roma, IT 1922)

Regia/dir., scen: Carmine Gallone; *aiuto regia/asst. dir:* Giorgio Mannini, Raffaele Ferro; *f./ph:* Emilio Guattari; *cast:* Soava Gallone (la fanciulla/the girl), Mario Parnagnoli (il poeta/the poet), Sandro Salvini, Alberto Nepoti, Maria Carli, Achille Vitti, Clarence Bell; *lg. or./orig. l:* 2152 m.; 35mm, 2240 m., 78' (20 fps); *fonte copia/print source:* Národní Filmový Archiv, Praha.

Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Una fanciulla veneziana s'innamora di un poeta. Ma questi è troppo cinico e vanaglorioso per darsi la pena di rispondere alla appassionata missive della giovane ed incarica il suo segretario, un timido sognatore, di mantenere vivo lo scambio epistolare. Da questo intreccio di lettere, nasce tra la fanciulla e il segretario un tenero amore. E l'infatuazione per il poeta si dissolverà nella nebbia della laguna.

Inizialmente questa romanticheria veneziana era stata prevista come

una riduzione in immagini cinematografiche della *Vedova scaltra* goldoniana: in tal senso descrivono il film gli annunci pubblicitari, poi Gallone, con l'ausilio del solito Mannini e dello scenografo Raffaele Ferro, ne ha tratto una cosa tenue, che si sviluppa tra feste settecentesche e visioni di Venezia, con al centro un'improbabile fanciulla interpretata dalla ormai ultraquarantenne Soava.

Le critiche furono sferzanti: "Venezia da cartolina", "Tutti i difetti del solito film italiano degli anni passati", "Sarebbe stato meglio farlo interpretare da un'altra attrice", e così via. (Vittorio Martinelli, *Filmografia*, in *Non solo Scipione: il cinema di Carmine Gallone*, a cura di Pasquale Iaccio, Liguori, Napoli, 2003, p. 145)

Quando realizza il film nel 1922, Gallone proviene da alcune collaborazioni con Lucio D'Ambra, sia in forma di coregia sia come regista di adattamenti dambreschi da vari testi letterari. La copia con didascalie ceche conservata a Praga ha il merito di evidenziare una fonte balzachiana a cui non si accenna nelle fonti critiche, ed è interessante invece che in precedenza, col filtro dell'adattamento dambresco, Gallone avesse realizzato *Il colonnello Chabert* (1920), e prima ancora *La storia dei tredici* (1917), il testo balzachiano dai più gloriosi destini cinematografici (Rivette, la cui bipolarità critica e registica con Rohmer nella nouvelle vague si rivela anche nelle divergenti direzioni a partire da Balzac). Non è un richiamo forzato, il nostro, perché la filmografia galloniana appare percorsa da versioni di testi letterari che conosceranno altre realizzazioni cinematografiche da parte di cineasti moderni: valga il caso di *La storia di un peccato* (1918) tratto dal classico letterario polacco di Żeromski, che molti anni dopo ispirerà Borowczyk. E qui chiaramente Gallone frequenta un testo in parallelo alla presenza distivica e amorosa marcante tutta la sua epoca muta, la polacca Soava Gallone alias Stanisława Winawer, protagonista anche del film di cui ci occupiamo (e a cui i titoli cechi ridanno slavitudine, chiamandola Soava Galloneová). Quanti nel tempo sono stati affascinati dal cinema di Gallone malgrado i suoi presunti limiti volgarizzanti (e oltre che a Vittorio Martinelli penso a Alberto Farassino, che con lui realizzò un omaggio galloniano, e a Roberto Farina e Gianni Menon, altri amici scomparsi) si sono accorti che l'avvicinarsi alla grande arte nelle figure che Gallone frequentava (altri film sono da Stendhal, toccano i personaggi di Amleto, di Cirano, sfiorano le semivolgarizzazioni di Fogazzaro e Henri Bataille, per arrivare all'epoca dei film sui grandi autori operistici) non è mai solo un "pretesto". Certo le sue matrici culturali affondavano nel tardissimo romanticismo del primo Novecento, egli stesso volle essere poeta e tragedia (ma anche i grandi, anche Stendhal per esempio, passano attraverso queste messe a fuoco incerte del proprio talento), il suo percorso è indubbiamente intrecciato in ciò a quello del cineasta che più gli fu amico, Augusto Genina. Ma tutte queste "velleità" rivelano passioni vere, che finiscono per svelare zone segrete dell'arte attraverso i destini del cinema (la scena su cui incombe il fuoricampo, il rapporto corpo-voce, quello tra fermo immagine e corpo in movimento quasi danzante - vedi in particolare i

film con la sublime Lyda Borelli). Inoltre il cinema di Gallone ha una rara progettualità enciclopedica: e così come più tardi essa sistematizzerà l'universo operistico italiano, così questo *Kouzlo lagun* (titolo ceco di *La fanciulla, il poeta e la laguna* in cui si è perso il poeta del titolo originale) contiene la sequenza stupefacente dei medaglioni di scrittori: galleria in cui compaiono di seguito Dante, Byron, Leopardi, Jean-Paul, Calderon, Cervantes, Walter Scott, D'Annunzio, miscela rivelatrice di italianità e cosmopolitismo, di vette romantiche e di punte classiche. Viene da chiedersi se in altri film di Gallone che, come quelli balzachiani, risultano al momento perduti, si tocchino anche Corneille e Racine. Sicuramente più tardi si sfiorano (magari col grimaldello Jules Verne) i classici russi, con ciò intrecciando una fascinazione con altri cineasti italiani (ancora Genina, e Camerini, Lattuada, Freda, Cottafavi, Visconti, Monicelli...), e finendo per incontrarsi nel dittico *Strogoff* con l'opera dell'apolide russo Viktor Tourjansky. La sequenza del teatro e delle maschere del film di cui ci occupiamo (la cui fonte dichiarata è *La vedova scaltra* di Goldoni) svela infine un costante rapporto tra la maschera e il volto (bipolarità esplicitata da uno di quei pirandelliani minori del primo Novecento italiano: con Chiarelli, Rosso di San Secondo, a suo modo Benelli), che è tra i temi base dell'universo galloniano: le maschere degli artisti indossate dalla musica, quelle degli scrittori indossati dai testi... Ecco, il nostro Carmine amava le maschere, ne travestiva il proprio cinema: quella di Scipione l'Africano non gli è mai stata perdonata, neanche quando con *Cartagine in fiamme* ha esplicitato il carattere del tutto pretercoloniale di quel colosso di regime (degnò, come film *raté*, di un altro film nordafricano, la *Cleopatra* di Mankiewicz). I film con Soava, polo complementare di quelli borelliani, ben sottolineano come la presenza femminile sia la sola nel cinema a poter indossare una maschera andandovi oltre, mentre il grande Bellini del doppio *Casta diva* (prolungantesi nella catena *Casa Ricordi/Puccini*) lascia sì una grande musica ma il suo corpo non attraversa il velo (*Senza veli*, s'intitola un'altra tappa del cinema di Gallone) che alla morte vorrebbe sublimare. I procedimenti romantici non creano falsificazioni in Gallone, il regista (visto che ci occupiamo della sua epoca muta) che meglio relativizzerà l'appartenenza della voce al corpo, moltiplicando "doppiaggi", girando i propri musicalissimi film opera come film muti dalla doppia natura, e allo stesso tempo inseguendo voci oltre il corpo. Persino il piccolo mondo guareschiano di Don Camillo diventerà per Gallone terreno di duelli tra campane, ora sonorissime ora ammutolite. Il cinema italiano deve ancora accorgersi dell'importanza di Gallone. – SERGIO GRMEK GERMANI

A young Venetian girl falls in love with a poet. But he is too cynical and conceited to take the trouble to reply to her passionate letters, and entrusts his secretary, a shy dreamer, with maintaining the epistolary exchange. From this interweaving of letters, a tender love is born between the girl and the secretary. And her infatuation for the poet will dissolve in the mists of the lagoon. Initially this Venetian romance had been anticipated as an adaptation of

Goldoni's 1748 comedy The Shrewd Widow: the film was so described in advance publicity, then Gallone, with the usual collaboration of Mannini and the writer Raffaele Ferro, developed this trifle, which evolved into an affair of eighteenth-century festivals and visions of Venice, with at its centre an improbable maiden played by the then more than 40-year-old Soava [the wife of Gallone].

The critics were merciless: "Venice from picture postcards", "All the defects of the usual Italian film of the past years", "It would have been better to use another actress", and so on. (Vittorio Martinelli, Filmography, in Non solo Scipione: il cinema di Carmine Gallone, edited by Pasquale Iaccio, Liguori Editore, Naples, 2003, p. 145)

When he made this film in 1922, Gallone had just finished working with Lucio D'Ambra, both as co-director and as director of adaptations by D'Ambra of various literary texts. The copy with Czech titles preserved by the Prague film archive has the merit of highlighting a source in Balzac, which was not mentioned in critical texts. It is interesting to note that prior to this Gallone had produced D'Ambra's adaptation of Il colonnello Chabert (1920) and, earlier still, La storia dei tredici (1917), from a story by Balzac with a great cinematic destiny (Rivette, whose critical and directing "bipolarity" with Rohmer in the nouvelle vague appears also in divergent directions starting from Balzac).

This is not a forced reference, because Gallone's filmography appears dotted with versions of literary texts which would later be made into films once more by modern film-makers: one such case is La storia di un peccato (1918), adapted from the Polish literary classic by Żeromski, which many years later would also inspire Borowczyk. Gallone also clearly makes use here of a parallel text to the diva-like and amorous presence that marked all the works of his silent period, the film's protagonist, Polish actress Soava Gallone (alias Stanisława Winawer; to whom the Czech titles restore a Slavic identity, referring to her as Soava Galloneová).

Over the years there have been those who have been fascinated by Gallone's films despite their presumed vulgarizing limitations (and I am thinking here not only of Vittorio Martinelli, but also of Alberto Farassino, who produced a homage to Gallone with him, and of Roberto Farina and Gianni Menon, other deceased friends), who have realized that the striving for great art in Gallone's characters is never only a "pretext" (other films are adaptations from Stendhal, touching upon the characters of Hamlet and Cyrano, brushing past the semi-vulgarizations of Fogazzaro and Henri Bataille, arriving finally at the period of his great operatic works).

Of course, Gallone's cultural roots lay in the last fling of Romanticism in the early 20th century, and he himself wished to be a poet and tragedian (but even the greats, like Stendhal for example, passed through such a period of uncertain focusing on their own talent); and his development is certainly interwoven with that of the film-maker who was also his closest friend, Augusto Genina. But all of these ephemeral fancies reveal true passions, which end up by disclosing secret areas of art through the destinies of cinema (the scene on which the off-stage impends, the body-voice relationship, that between the still image and an almost dancing

body in movement – which we can particularly see in the films with the sublime Lyda Borelli). Moreover, Gallone's cinema has a rare encyclopaedic scope: and just as later he would render systematic the Italian opera universe, so this Kouzlo lagun (the Czech title of La fanciulla, il poeta e la laguna, in which the poet of the original title has vanished) contains an astonishing sequence featuring medallions of writers: a gallery in which appear, in procession, Dante, Byron, Leopardi, Jean-Paul, Calderon, Cervantes, Walter Scott, and D'Annunzio, in a revealing blend of Italian fervour and cosmopolitanism, of romantic peaks and classic summits.

It is worth asking whether other films of Gallone, which, like those adapted from Balzac, are currently believed lost, also touch upon Corneille and Racine. Certainly later (perhaps like the burglar Jules Verne), he borrowed from the Russian classics, thereby stimulating a fascination for them on the part of other Italian film-makers (Genina again and Camerini, Lattuada, Freda, Cottafavi, Visconti, Monicelli...), and ending up encountering the work of the stateless Russian, Viktor Tourjansky in the Strogoff diptych.

The sequence of the theatre and the masks in this film (whose declared source is Goldoni's La vedova scaltra) reveals a constant relationship between mask and face (a bipolarity made explicit by one of those minor Pirandellians of the early 20th century in Italy, such as Chiarelli, Rosso di

San Secondo, and, in a way, Benelli), which is one of the basic themes of Gallone's universe: the masks of the actors worn by music, those of the writers worn by the texts... Our Carmine loved masks, and disguised his own film-making with them: he was never forgiven that of Scipio Africanus, not even when in Cartagine in fiamme he clearly expressed the wholly pretercolonial nature of that regime colossus (as worthy, as films raté go, as another North African film, Mankiewicz's Cleopatra). The films with Soava, forming a group complementing those of Borelli, perfectly underline how the feminine presence is the only one in cinema able to wear a mask and go beyond, while the great Bellini of Casta diva (stretching into the series of Casa Ricordi/Puccini) leaves behind great music indeed, but his body does not pass through the veil (Senza veli is the title of another stage in Gallone's cinema), which he sought to sublimate at death. The Romantic processes create no falsifications in Gallone, the director (given that we are here examining his silent period) who was most effective in relativising the belonging of the voice to the body, multiplying the "dubbing", filming his highly musical opera films like silent works with a double nature, and at the same time pursuing voices beyond the body. Even the little Guareschi world of Don Camillo would for Gallone become a fruitful terrain for duels between bells, now pealing loudly, now mute. Italian cinema has yet to realise the importance of Gallone. – SERGIO GRMEK GERMANI

Alexander Shiryayev (1867-1941)

“L’opera di Shiryayev merita di venir immortalata. La sua vita è stata un’autentica impresa.” – Fedor Lopukhov

I film di Alexander Shiryayev sono rimasti ignoti e non visti per quasi un secolo. Negli anni Sessanta Daniil Saveliev li ha salvati per un pelo dalla distruzione e poi sono giunti nelle mani del cineasta e storico Viktor Bocharov, che per primo li ha fatti conoscere nel 2003 grazie al suo documentario *A Belated Premiere* (Una prima tardiva). Prima di allora non erano mai stati mostrati in pubblico nemmeno all’epoca della loro realizzazione, tra il 1906 ed il 1909. Shiryayev li aveva realizzati a scopo personale.

Altri corpus di film dei primordi sono di tanto in tanto venuti alla luce – il tesoro Mitchell e Kenyon, la collezione di film sui “paesi biblici” – ma i film di Shiryayev sono unici, in quanto *oeuvre* di un artista consapevole che apportò al cinema una ricca esperienza proveniente da un’altra branca dell’arte. La sua fenomenale comprensione del movimento del corpo umano e la sua insaziabile ricerca di mezzi per documentarlo lo hanno condotto ad esperimenti che ora lo rivelano come uno dei più grandi animatori della storia del cinema.

Shiryayev era l’erede di una tradizione leggendaria nella danza. Suo nonno, Cesare Pugni (1802-1870), era un prolifico compositore di origine italiana la cui carriera lo portò dalla Scala di Milano all’Opéra di Parigi e da lì, nel 1843, all’Her Majesty’s Theatre di Londra. Nel 1850 fu nominato primo compositore di musica per balletti dei Teatri Imperiali di San Pietroburgo, dove si stabilì portando con sé la moglie inglese, Mary Ann Linton, e i loro 7 figli, nati a Londra. Uno di loro, di nome Hector oppure Victor (morto nel 1889), divenne flautista nell’orchestra del Balletto Imperiale e padre di Alexander, nato, fuori dal matrimonio, dall’unione con una ballerina del *corps de ballet*, Ekaterina Ksenofontovna Shiryayevna (1843-1896).

Era naturale che, all’età di 9 anni, Alexander dovesse esser iscritto alla Scuola del Balletto Imperiale. Dopo il diploma, entrò a far parte del Balletto Imperiale, dimostrando ben presto di essere un ballerino di valore nei ruoli da caratterista. Si affermò anche in virtuosistici numeri da solista – lo Sciocco in *Mlada* e il suo “Matelote”. Il suo speciale interesse per le danze folkloristiche e nazionali, sempre alla ricerca di autenticità etnografica, gli fecero tenere, a partire dal 1891, quando aveva solo 26 anni, un corso di danza folkloristica – il primo del genere – presso la scuola del teatro. Ovviamente apprezzato da Marius Petipa, il grande coreografo e signore del Balletto Imperiale, nel 1896 Shiryayev fu nominato insegnante di danza, nel 1900 assistente del *maître de ballet* e, nel 1903, *maître de ballet* in seconda. L’anno dopo, peraltro, entrò in conflitto con Vladimir Telyakovsky, il nuovo direttore dei Teatri Imperiali, rifiutando di prender parte agli intrighi messi in piedi per detronizzare l’ottantaseienne Petipa. Il 12 maggio 1905 Shiryayev lasciò il Mariinsky dopo 20 anni di servizio. In seguito andò in tournée in America ed Europa occidentale con le compagnie di Anna Pavlova e Adolph Bolm, e ritornò in Unione Sovietica nel 1918. Continuò ad insegnare fino alla morte, avvenuta nel 1941.

Disegnatore di talento, Shiryayev annotava la coreografia in disegni in sequenza, ciascuno dei quali rappresentava una frazione di un secondo di movimento. Il risultato erano fogli di schizzi che sembrano versioni grafiche dei documenti cronofotografici di Muybridge. “Se uno schizzo simile è fatto su una striscia sottile di carta”, ebbe a scrivere Shiryayev, “sistemando i disegni in verticale dall’alto in basso, allora è possibile farne uso in un’apparecchiatura cinematografica casalinga che mostra tutti i movimenti, dando una chiara rappresentazione della danza.” Purtroppo quest’apparecchiatura, che utilizzava un prisma a specchio a tre facce al posto dell’otturatore, andò distrutta negli anni ‘60, ma le pellicole di carta – larghe 45mm – rimangono e ora, ricostruite su film, rappresentano un esempio di animazione al più alto livello.

È probabile, anche se non certo, che le pellicole di carta fossero venute prima del lavoro di Shiryayev con una macchina da presa cinematografica. Prima del 1905 aveva proposto alla direzione del Teatro Mariinsky di riprendere ballerini e balletti su pellicola, ma la proposta fu recisamente rifiutata. Ad un certo punto, però, entrò in possesso di una macchina a 17,5mm. La macchina da presa di Shiryayev che si è conservata è una “Kino” Ernemann, ma i film suggeriscono l’uso di due macchine differenti, così potrebbe aver anche usato una “Biokam” britannica, che utilizzava un sistema di perforazione simile. Gran parte delle sue riprese a 17,5mm sembrano esser state realizzate nella sua casa estiva in Ucraina. Qui girò almeno 8 sequenze di danza come numeri solistici o passi a due, eseguiti da lui e dalla moglie Natalia Matveyeva. Ben girati, in singole inquadrature per tutto il rullo a 17,5mm, su un palco elegantemente improvvisato in giardino, con gli artisti che alla fine si inchinano, questi film rappresentano le uniche documentazioni cinematografiche mai realizzate del balletto di San Pietroburgo nell’era Petipa.

Allo stesso tempo, Shiryayev faceva esperimenti con la macchina da presa, realizzando un vasto gruppo di film, sostanzialmente pellicole casalinghe. Per grezzi che siano nella tecnica di ripresa, peraltro, rivelano una personalità artistica precisa e un approccio immancabilmente sperimentale. Sono sempre inquadrati in modo fantasioso, con una rivalutazione del primo piano (la mucca che si intromette in una scena familiare ucraina; il traffico che passa davanti a una veduta berlinese). Volutamente usa per i ritratti il primo piano o il mezzo primo piano. Dov’è necessario, fa una scorrevole panoramica, per esempio per seguire un carro di passaggio. Le due riprese di Nikolay Panin che pattina su un lago ghiacciato sono inquadrature in modo da utilizzare

gli alberi d'inverno come una scenografia del Mariinsky. Soprattutto, i film sono imbevuti della personalità particolare, affascinante, spiritosa del loro autore. I ritratti di amici e vicini sono sempre rilassati, informali, rivelatori, rivolti alla macchina da presa con noncuranza. Nelle scenette con una sola inquadratura tipo *Itinerant Circus Artists* o *Drunkards* il pretesto comico è accuratamente delineato.

Dai film ad una sola inquadratura Shiryayev passa a quelli con più inquadrature (*The Tomboy, The Naughty Girl and Granny*). In *An Interrupted Dinner*, peraltro, egli scopre ed utilizza con totale fluidità il montaggio delle azioni parallele – sostenendo non solo due ma, implicitamente, tre attività distinte. È chiaro che Shiryayev avrebbe potuto diventare un cineasta estremamente inventivo e fluido nel racconto.

È probabile che al cinema ci andasse (nelle sue memorie parla dell'influenza della recitazione filmica sulla mimica del balletto), e potrebbe aver visto i film a trucchi di Méliès e dei suoi discepoli. Eppure, i suoi film a trucchi hanno un loro stile peculiare. In *Pierrot and the Maid*, le sostituzioni realizzate bloccando la macchina da presa sono praticamente invisibili e il film ha un suo proprio ritmo coreografico. Il breve *Chairs* è più vicino al Dada e a McLaren che ai suoi predecessori francesi. Il *Boy in a Sack*, il più primitivo e, forse, il primo film a trucchi, si conclude con un sorprendente effetto in cui il sacco, con il ragazzo dentro, viene scagliato contro la macchina da presa.

I film a trucchi possono essere considerati propedeutici e precursori del risultato più notevole e senza precedenti conseguito da Shiryayev: l'animazione dei pupazzi con la tecnica del passo uno. Allo scopo egli abbandonò i 17,5mm e si procurò una macchina da presa a 35mm la cui origine ed identità sono ignote, benché le pellicole usate (dei film a 35mm si sono conservati i nitrati negativi e positivi) risultino essere di diverse marche e provenienze. Chiaramente, il processo di ripresa a passo uno e i dettagli che Shiryayev voleva riprendere con esso richiedevano il quadro più grande del 35mm e il maggior controllo garantito da una macchina professionale.

Queste pellicole sarebbero sorprendenti in qualsiasi momento della storia del cinema fossero state realizzate. Il fatto che avessero preceduto *Starewitch* di 2-3 anni e che siano incomparabilmente più precise e raffinate dei suoi primi tentativi (certamente incantevoli) le rende davvero fenomenali. Alcuni degli effetti usati da Shiryayev in questi film sono ancora pressoché inspiegabili – la perfetta accuratezza con cui è animata una palla che vola in aria, la combinazione di riprese a passo uno e animazione disegnata e la rappresentazione del colore versato, in *P'ero-khudozhniki* (Pierrot artisti). Soprattutto – raggiungendo il suo scopo ultimo – Shiryayev cattura i movimenti del balletto con tale straordinaria precisione che possiamo prontamente riconoscere lo stile di danza suo proprio nei singoli personaggi.

I film di Shiryayev si collocano al di fuori della storia. Lavorava all'animazione da solo e con grande cura: i testimoni ci dicono che c'era un canale scavato nel parquet del suo appartamento, là dove aveva camminato di continuo avanti e indietro tra il palco e la macchina da presa. Eppure, sembra che nessuno, tranne alcuni amici e, anni più tardi, gli allievi preferiti, abbia mai visto questi film. Erano stati realizzati, dobbiamo supporre, al puro servizio dell'impegno personale di Shiryayev di documentare ed illustrare il movimento umano. - VIKTOR BOCHAROV, DAVID ROBINSON

"Shiryayev's work deserves to be immortalized. His life was a genuine feat." – Fedor Lopukhov

The films of Alexander Shiryayev remained unknown and unseen for almost a century. They were narrowly saved from destruction in the 1960s by Daniil Saveliev, and finally came into the care of the filmmaker and historian Viktor Bocharov, who first made them known in 2003 with his documentary A Belated Premiere. Until then they had never been seen in public, even at the time of their making, between 1906 and 1909. Shiryayev had made them for his own purposes.

Other bodies of early films have come to light from time to time – the Mitchell and Kenyon hoard, the "Bible Lands" collection – but the films of Shiryayev are unique, as the oeuvre of a conscious artist who brought to film rich experience from another branch of art. His phenomenal understanding of the movement of the human body, and his insatiable quest for means to record that movement, led him to experiments that now reveal him as one of the greatest animators in the history of cinema.

Shiryayev was heir to a legendary tradition of ballet. His grandfather, Cesare Pagni (1802-1870), was a prolific Italian-born composer whose career took him from La Scala, Milan, to the Paris Opera, and thence, in 1843, to Her Majesty's Theatre, London. In 1850 he was appointed the first composer of ballets to the Imperial Theatres in St. Petersburg, where he settled, taking with him his English wife Mary Ann Linton and their seven children, born in London. One of these, alternatively named Hector or Victor (died 1889), became a flautist in the orchestra of the Imperial Ballet, and fathered Alexander, born out of wedlock to a dancer in the corps de ballet, Ekaterina Ksenofontovna Shiryayeva (1843-1896).

*It was natural that, at 9, Alexander should be enrolled in the Imperial Ballet School. On graduation he entered the Imperial Ballet and soon proved himself a valuable dancer in character roles. He also developed virtuoso solo dances – the Fool in *Mlada* and his "Matelote" (French sailor's dance). His especial interest in character and national dance, always in quest of ethnographic authenticity, resulted in his having his own class in Character Dance – the first of its kind – at the theatre school from 1891, when he was only 26. Obviously liked by Marius Petipa, the great choreographer and ruler of the Imperial*

Ballet, in 1896 Shiryayev was appointed ballet tutor, in 1900 assistant to the maître de ballet, and in 1903 second maître de ballet. The following year, however, he came into conflict with Vladimir Telyakovsky, the new director of the Imperial Theatres, by refusing to take part in intrigues designed to dethrone the 86-year-old Petipa. On 12 May 1905 he left the Mariinsky after 20 years' service. Subsequently he toured in Europe with Pavlova's company and resumed his work as teacher in Russia in 1918, after the creation of the Soviet Union. He continued to teach until his death in 1941.

Through his work he acquired a phenomenal knowledge of the muscular workings of the human body, accompanied by a passion to discover the most effective method of dance notation. A talented draughtsman, Shiryayev recorded choreography in sequential drawings, each representing a fraction of a second of a movement. The result was sheets of sketches that look like graphic versions of Muybridge's chronophotographic records. "If such a sketched record is made on a narrow strip of paper," Shiryayev wrote, "arranging the drawings vertically from top to bottom, then it is possible to take advantage of this in a home-made film apparatus which shows all the movements recorded, giving quite a clear representation of the dance." Sadly, this apparatus, which used a three-sided mirror prism in place of a shutter, was destroyed in the 1960s, but the paper films – 45mm in width – remain, and, now reconstituted on film, represent animation of the highest order.

It is likely, but not certain, that the paper films preceded Shiryayev's work with a film camera. Before 1905 he had proposed to the management of the Mariinsky Theatre that they should record their dancers and ballets on film, but his proposal was flatly rejected. At some point, however, he acquired a 17.5mm camera. His surviving camera is an Ernemann "Kino", but the films suggest that two different cameras were used, so that he may also have used a British "Biokam", which employed a similar perforation system.

Most of his 17.5mm shooting seems to have been done at his summer home in Ukraine. Here he filmed at least 8 dance sequences either as solos or duets performed by himself and his wife Natalia Matveeva. Well filmed, in single shots the length of the full 17.5mm roll, on an elegant improvised garden stage, with the performers taking a bow at the end, these films represent the only film records ever made of the St. Petersburg ballet of the Petipa era. At the same time Shiryayev was experimenting with his camera, to make a large group of films which are essentially home movies. Rough as they are in camera technique, however, they reveal a distinct artistic personality, and an unfailingly experimental approach. They are always inventively framed, with an appreciation of foreground (the cow that intrudes in a Ukrainian family scene; passing traffic in front of a Berlin vista). He purposefully uses close-up or medium close-up for portraits. Where necessary, he smoothly pans his camera, for instance to follow a passing cart. The two shots of Nikolay Panin skating on a frozen lake are framed to use the winter trees like a Mariinsky set. The films are above all imbued with their maker's distinctive, charming, humorous personality. The portraits of friends and neighbours are always relaxed, informal, revealing, unselfconsciously addressed to the camera. The little one-shot comedies, like Itinerant Circus Artists or Drunkards, accurately point their jokes.

From one-shot films he progresses to shot-series anecdotes (The Tomboy; The Naughty Girl and Granny). In An Interrupted Dinner, however, he discovers and uses with total fluidity editing of parallel action – sustaining not just two but implicitly three distinct pieces of activity. It is clear that Shiryayev could have developed into a highly inventive and fluent narrative filmmaker.

It is likely that he was a filmgoer (in his memoirs he speaks of the influence of film acting on balletic mime) and might well have seen the trick films of Méliès and his followers. Yet his own trick films have their distinctive style. The stop-frame substitutions in Pierrot and the Maid are practically invisible; and the film has its own choreographic rhythm. The brief Chairs is closer to Dada and McLaren than to French predecessors. Boy in a Sack, the most primitive and perhaps the earliest of the trick films, ends with a startling effect of hurling the boy-filled sack at the camera.

The trick films can be seen as preparation and herald for Shiryayev's outstanding and unparalleled achievement, the stop-motion puppet films. For these he abandoned 17.5mm and acquired a 35mm camera whose source and identity are unknown, though the film stocks he used (the 35mm films survive in original nitrate negative and positive versions) can be identified as being of different early makes and sources. Clearly the stop-motion process and the detail he wanted to record with it demanded the larger frame of 35mm and the greater control possible with a professional camera.

These films would be astonishing if they had been made at any time in the history of the cinema. That they preceded Starewitch by 2 or 3 years, and are incomparably more precise and polished than his (admittedly enchanting) first efforts, makes them truly phenomenal. Some of Shiryayev's effects in these films are still near inexplicable – the perfect accuracy with which a ball flying through the air is animated, the combination of stop-action and drawn animation, and the representation of poured paint, in Artist Pierrots. Above all – achieving his ultimate aim – he captures the movements of ballet with such extraordinary precision that we can readily recognize Shiryayev's own dance style in individual characters.

Shiryayev's films stand outside history. His animation was accomplished single-handedly and painstakingly: witnesses tell us that there was a channel worn away in the parquet of his apartment where he had walked constantly back and forth between his stage and his camera. Yet no one, it seems, apart from a few friends and, in later years, favoured pupils, ever saw these films. They were made, we must assume, in the pure service of Shiryayev's personal commitment to record and depict human movement. - VIKTOR BOCHAROV, DAVID ROBINSON

I film di Alexander Shiryayev vengono presentati grazie alla cortese disponibilità di Viktor Bocharov e all'instancabile impegno prodigato dalla dott. Birgit Beumers a Bristol e San Pietroburgo. Il restauro è stato effettuato dai PresTech Laboratories di Londra sotto la supervisione e grazie alla cortese disponibilità di João de Oliveira, con il contributo delle Giornate del Cinema Muto e il generoso sostegno della Aardman Animations, di Peter Lord, Richard Williams e Mo Sutton.

The films of Alexander Shiryayev are presented through the courtesy of Viktor Bocharov, and thanks to the untiring effort of Dr. Birgit Beumers in Bristol and St. Petersburg. The restoration of the films has been carried out by PresTech Laboratories, London, under the supervision, and by the courtesy, of João de Oliveira; and with the aid of the Giornate del Cinema Muto, and the generous support of Aardman Animations, Peter Lord, Richard Williams, and Mo Sutton.

Credits e dettagli tecnici I film di Shiryayev erano in pratica imprese individuali, benché indubbiamente realizzati con la collaborazione di familiari e amici: qualcun altro stava alla cinepresa quando Shiryayev le si trovava di fronte. Nonostante il suo multiforme talento, egli si giovò sicuramente dell'aiuto altrui per realizzare gli elaborati e deliziosi costumi delle sue danze di pupazzi. Purtroppo non potremo mai dare un nome a questi collaboratori, e non abbiamo cercato di fornire le consuete informazioni di produzione, eccezion fatta per i nomi degli interpreti (quando sono noti).

Tra i film di Shiryayev, uno solo reca un titolo originale: *P'ero-khudozhniki* (Pierrot artisti). Negli altri casi i titoli indicati nel testo e i credits sono stati attribuiti per identificare la pellicola.

È ugualmente impossibile indicare con precisione la lunghezza e la velocità di proiezione dei film, che furono girati a velocità variabili e anomale, talvolta in formato 17,5mm; in gran parte dei casi, essi sono stati modificati nel corso del restauro digitale.

Quest'elenco di programmazione indica il formato dei film originali; a seconda dello stato di avanzamento del complicato processo di restauro, i film verranno proiettati in copie restaurate (o, nel caso di originali a 17,5 mm, riversate) a 35 mm. Probabilmente, alcuni saranno ancora disponibili solo in formato digitale, circostanza che sarà segnalata al momento della proiezione.

Credits and technical details *Shiryayev's films were virtually one-man efforts, though family and friends undoubtedly assisted. Someone else operated the camera when Shiryayev was in front of it. Multi-talented as he was, he undoubtedly had help in creating the elaborate and exquisite costumes of his puppet dances. Alas, we shall never be able to credit these contributors, and we have not attempted to provide conventional production information, apart from the names of the performers, when known.*

Only one of Shiryayev's films, Artist Pierrots, incorporates an original title (P'ero-khudozhniki). Otherwise the titles used in the text and credits have been assigned for the purposes of identification.

Equally, it is impossible to give accurate lengths and running speeds of the films. They were shot at variable and unconventional speeds, partly on

17.5mm, and have mostly been corrected in the course of digital restoration.

In this programme listing, the formats noted are those of the original films. Depending on the progress of the complex restoration process, the films will be shown in prints restored – or in the the case of 17.5mm originals, transferred – to 35mm. Some may still be available only in digital format, and this will be notified at the time of showing.

La musica È evidente che Shiryayev, provetto musicista, concepiva i film di balletto e, cosa ancor più notevole, i film d'animazione avendo in mente un accompagnamento musicale. Purtroppo poco ci è rimasto delle sue idee musicali originali. John Sweeney ha approfonditamente studiato i film per risalire alle possibili origini musicali; e per *Harlequin's Jest* ha composto una partitura per piano e violino che alle Giornate eseguirà con Günter Buchwald. "Nello scrivere questa musica", spiega Sweeney, "ho usato brani della partitura di Drigo per il balletto di Petipa del 1901, *Les millions d'Arlequin* (*Harlequinade*). La prima scena si apre con 'Serenade', forse la più popolare delle composizioni di Drigo, e la prima metà della scena finale del matrimonio è tratta dalla musica di Drigo per l'equivalente scena del balletto. Il resto è stato composto da me."

MUSIC *It is evident that Shiryayev, himself a talented musician, conceived both the ballet films and – more remarkably – the animation films, with musical accompaniments in mind. Unfortunately, few clues remain as to his original musical ideas. John Sweeney has studied the films exhaustively to investigate their possible musical origins; and for Harlequin's Jest has composed a score for piano and violin, to be performed at the festival screening by himself and Günter Buchwald. He writes, "In writing the music for Harlequin's Jest I have used some pieces from the Drigo score for the Petipa ballet of 1901, Les Millions d'Arlequin (Harlequinade). The music for the opening of the first scene starts with Drigo's "Serenade", possibly his most popular composition, and the first half of the final wedding scene is taken from Drigo's music for the equivalent scene in the ballet. I have composed all the remaining music."*

Prog. I: Una prima tardiva / A Belated Premiere ZAPAZDAVSHAYA PREMIERA (A Belated Premiere)

[Una prima tardiva] (Viktor Bocharov, Russia, 2003)

Regia/dir., prod: Viktor Bocharov; *f./lph*: Inna Tiktinskaya; *scg./des*: Yuri Soloviev; *piano*: Yulia Simonova, Irina Johansson, Elena Pavlova; *mus. (estratti/extracts)*: Tchaikovsky, Minkus, Drigo, Pagni, Brahms, Adam, Armsheimer, Bayer; *narr. (versione inglese/English version)*: Christopher Hamilton, Jennifer Gaspar; *DigiBeta*, 60', sonoro/sound; *fonte copia/source*: Viktor Bocharov.

Versione inglese / English-language version.

Nel 1995 Viktor Bocharov, regista e produttore cinematografico di San Pietroburgo nonché autorevole esperto di balletto e lirica, acquistò l'archivio Shiryayev da Daniil Saveliev. I primi restauri (dai positivi in formato 17,5mm) furono effettuati da David Cleveland

dell'East Anglian Film Archive, mentre il materiale a 35 mm fu riversato in formato digitale. Bocharov ha utilizzato tale materiale, insieme a fotografie e a documenti appena scoperti. C'è provenienza in gran parte dal Teatro Mariinsky, per realizzare questo documentario che ricostruisce la vita e l'attività di cineasta di Shiryayev. Il film, che include praticamente tutta l'opera di animazione di Shiryayev, è stato presentato al festival del film d'archivio di Belye Stolby nel gennaio 2004: si è trattato della prima proiezione pubblica dei film di Shiryayev dall'epoca in cui furono realizzati. Da allora Bocharov ha fatto numerose altre scoperte concernenti la vita e l'opera di Shiryayev, mentre ulteriori 31 rulli di negativi sono stati resi disponibili grazie all'appassionato lavoro di restauro di João de Oliviera e dei PresTech Laboratories; *A Belated Premiere* resta comunque un'ottima ed esauriente introduzione all'argomento. Molti degli estratti che ne fanno parte verranno riproposti nei Programmi 2 e 3, con l'accompagnamento musicale dal vivo di John Sweeney. – DAVID ROBINSON

Viktor Bocharov, the St. Petersburg film producer and director, and an outstanding authority on ballet and opera, acquired the Shiryayev archive from Daniil Saveliy in 1995. The first restorations, from the 17.5mm positive prints, were undertaken by David Cleveland of the East Anglian Film Archive, while the 35mm material was transferred to digital format. Using this material, along with photographs and newly discovered documents, many from the Mariinsky Theatre archives, Bocharov assembled this documentary account of Shiryayev's life and film-making. Including practically all of Shiryayev's animation work, the film was shown at the Belye Stolby archival film festival in January 2004. This was the first public screening of Shiryayev's films since they were made. In the intervening years, Bocharov has made many further discoveries about Shiryayev's life and work, while 31 further rolls of negative have become available thanks to the dedicated restoration work of João de Oliviera and PresTech Laboratories. *A Belated Premiere* remains nevertheless an excellent and comprehensive introduction to its subject. Many of the extracts shown in it will be seen again in Programmes 2 and 3, with live musical accompaniment by John Sweeney. – DAVID ROBINSON

Prog. 2: Il dilettante entusiasta / The Enthusiastic Amateur

Questo programma è presentato con commento in sala; per una descrizione più dettagliata dei film si rimanda alla filmografia contenuta nel volume di prossima pubblicazione a cura delle Giornate, *Alexander Shiryayev: Master of Movement*. / The programme will be presented with live commentary. For more detailed descriptions of the films, see the filmography in *Alexander Shiryayev: Master of Movement* (available at the end of 2008).

I. Vita privata in Ucraina / Private Life in Ukraine

[ANIMALS] (da/source: 17.5mm pos., 1'20")

[BEETLES AND SNAKE IN AQUARIUM] (da/source: 17.5mm neg., 1665 fotogrammi/frames, 1'44")

[BLIND-MAN'S BUFF] (da/source: 17.5mm pos., 40")

[BOATING] (da/source: 17.5mm pos., 58") (3 inq./shots)

[BOATING] (da/source: 35mm neg., 1'06") (2 inq./shots)

[BRIDGE] (da/source: 17.5mm pos., 26")

[CAROUSEL AT A COUNTRY FAIR] (da/source: 17.5mm neg., 198 fotogrammi/frames, 12.5")

[CHILDREN PLAYING "GORODKI" GAME] (da/source: 17.5mm neg., 916 fotogrammi/frames, 57")

[COUNTRY SCENES IN UKRAINE] (da/source: 17.5mm pos., 4'18") (15 inq./shots)

[EXPLOSION IN QUARRY] (da/source: 17.5mm pos., 45")

(Viktor Bocharov ritiene che questa scena non sia opera di Shiryayev, ma faccia parte di un film acquistato presso Ernemann. / Viktor Bocharov suggests that this was not made by Shiryayev, but may have been part of a film bought from Ernemann.)

[GARDEN SCENES] (da/source: 17.5mm pos. + 35mm neg., 1'52") (3 inq./shots)

[GROUP OF FIVE WOMEN] (da/source: 17.5mm neg. + pos., 30") (Tre generazioni di donne della famiglia Matveev-Shiryayev / Three female generations of the Matveev-Shiryayev family.)

[HAYSTACK FUN] (da/source: 17.5mm neg., 882 fotogrammi/frames, 55")

[INTERIOR: WOMAN WITH SMALL BOY AND BABY] (da/source: 17.5mm pos., 8")

[MAN IN A UNIFORM CHANGES CAP] (da/source: 17.5mm neg., 322 fotogrammi/frames, 20")

[NAKED SWIMMERS] (da/source: 17.5mm pos., 25")

[PLAYING WITH BOATS] (da/source: 17.5mm neg., 1014 fotogrammi/frames, 1'03")

[SHIRYAYEV SURROUNDED BY DANCING PEASANT CHILDREN] (da/source: 17.5mm neg., 356 fotogrammi/frames, 22.25")

[SHIRYAYEV WITH BABY CHICKS (CLOSE-UP)] (da/source: 17.5mm neg., 530 fotogrammi/frames, 33")

[UKRAINIAN PORTRAITS] (da/source: 17.5mm pos., 4'15") (20 inq./shots)

[WINDMILLS, WITH CHILDREN PLAYING IN FOREGROUND] (da/source: 17.5mm neg., 166 fotogrammi/frames, 10")

[WINDMILLS, WITH PEOPLE GROUPED IN FOREGROUND] (da/source: 17.5mm neg., 50 fotogrammi/frames, 3")

2. Scene invernali a San Pietroburgo e dintorni / Winter Scenes in and around St. Petersburg

[NIKOLAY PANIN] (da/source: 17.5mm pos., 40" + 24") (2 inq./shots)

[SNOWBALLING] (da/source: 17.5mm pos., 25") (2 inq./shots)

[TOBOGGANING] (da/source: 17.5mm neg., 1090 fotogrammi/frames, 1'08") (4 inq./shots)

3. In tournée / On Tour

[BERLIN STREET SCENES] (da/source: 17.5mm pos., 3'05")

4. Comiche / Staged Comedies

[THE BEFUDDLED FILM-MAKER] (da/source: 35mm neg., 30")

[THE CLOWN AND THE ELEPHANT] (da/source: 17.5mm neg., 1812 fotogrammi/frames, 1'42")

[THE CROCODILE] (da/source: 17.5mm pos., 38")

[DRUNKARDS] (da/source: 17.5mm pos., 1'15")

[THE FISHERMAN'S DREAM] (da/source: 17.5mm positive, 4'20")

[AN INTERRUPTED DINNER] (da/source: 17.5mm pos., 2'58")

[ITINERANT CIRCUS ARTISTS] (da/source: 17.5mm neg., 583 fotogrammi/frames, 36")

[THE LODGER AND THE SPIDER] (da/source: 17.5mm pos., 1'52")

[THE NAUGHTY GIRL AND GRANNY] (da/source: 17.5mm pos., 2'02")

[THE TOMBOY] (da/source: 17.5mm pos., 2'45")

[A TROUBLESOME COUPLE] (da/source: 17.5mm neg., 2778 fotogrammi/frames, 2'53")

[A WET ROMANCE] (da/source: 17.5mm pos., 1'27")

5. Film Ernemann nella collezione Shiryaev / Commercial Films Issued by Ernemann in the Shiryaev Collection

INDISCHER VÖLKERSCHAFTEN [Tribù indiane / Indian Tribes] (da/source: 17.5mm pos., 2'09"; con cartello del titolo originale/with original title card)

ÜBERQUEREN EINES FLUSSES MIT PFERDEN [Guado di un fiume a cavallo / Crossing a River with Horses] (da/source: 17.5mm pos., 1'35"; cartello del titolo mancante/lacking title card)

ÜBUNG DRESDNER FEUERWEHR [Esercitazione dei pompieri di Dresda / Turn-out of the Dresden Fire Brigade] (da/source: 17.5mm pos., 2'25"; con cartello del titolo originale/with original title card)

Prog. 3: Danza, trucchi e animazione / Dance, Tricks, and Animation

Programma commentato in sala; maggiori dettagli nella filmografia contenuta nella monografia su Shiryaev di prossima pubblicazione. / *The programme will be presented with live commentary. For more detailed descriptions of the films, see the filmography in Alexander Shiryaev: Master of Movement (available at the end of 2008).*

I. Filmati di danza con Shiryaev e Matveeva / Dance Films with Shiryaev and Matveeva

[COSSACK DANCE] (da/source: 17.5mm neg., restaurato e trascritto a/restored and transferred to 35mm, 1113 fotogrammi/frames, 1'09")

[FOLK COURTSHIP DANCE] (da/source: 35mm neg., 1'35")

[“FOOL’S DANCE” FROM PETIPA’S MLADA] (da/source: 35mm neg., 2'15")

[HUNGARIAN? DANCE] (da/source: 35mm neg., 2'56")

[“MATELOTE”] (da/source: 17.5mm neg., 51")

[POLISH? DANCE] (da/source: 17.5mm pos., 2'37")

[POLISH? DANCE] (da/source: 17.5mm pos., 54") Assolo di Shiryaev/Shiryaev solo.

2. Film a trucchi / Trick Films

[BOY IN A SACK] (da/source: 17.5mm pos., 52")

[CHAIRS] (da/source: 35mm neg., 35")

[THE ENCHANTED TEA TABLE] (da/source: 17.5mm pos., 42")

[MAGICAL DRESSING] (da/source: 17.5mm neg., 500 fotogrammi/frames, 35")

[PIERROT AND THE MAID 1] (da/source: 17.5mm neg., 1820 fotogrammi/frames, 1'52")

[PIERROT AND THE MAID 2] (da/source: 17.5mm pos., 2'02")

[PIERROT AND THE MAID 3] (da/source: 17.5mm neg., 2292 fotogrammi/frames, 2'23")

3. Film su carta / Paper Films

[BIRDS IN FLIGHT] (da/source: striscia su carta/45mm paper film, ri-animazione di/digitally re-animated by Aardman Animations, Bristol, 2008, 4", ora in loop/now looped, DigiBeta)

[“BUFFOON’S DANCE” FROM THE NUTCRACKER] (da/source: striscia su carta/45mm paper film, ri-animazione di/re-animated by Viktor Bocharov, 2003, 1'30", DigiBeta)

[CAKEWALK] (da/source: striscia su carta/45mm paper film, ri-animazione di/re-animated by Viktor Bocharov, 2003, 1'04", DigiBeta)

[SNAKE] (da/source: striscia su carta/45mm paper film, ri-animazione di/re-animated by Viktor Bocharov, 2003, 5", DigiBeta)

4. Film con pupazzi animate / Puppet Animation Films

[“BABY DANCE” FROM DIE PUPPENFEE] (da/source: 35mm neg., 1'17")

[HARLEQUIN’S JEST] (da/source: 35mm neg.; 5 scene/scenes, 12'41", più titoli interpolati/plus interpolated titles)

[“HINDU DANCE” FROM LA BAYADÈRE] (da/source: 35mm neg., 3")

P’ERO-KHUDOZHNIKI [No.1] (Artist Pierrots 1) (da/source: 35mm neg., 5'35")

P’ERO-KHUDOZHNIKI [No. 2] (Artist Pierrots 2) (da/source: 35mm neg., 3'05")

[TWO PIERROTS PLAYING BALL] (da/source: 35mm neg., 1'17")

Programma supplementare/Supplementary programme I Shiryaev, Matveeva e ballerini loro contemporanei Shiryaev, Matveeva, and Their Dance Contemporaries

1. Shiryaev & Matveeva

**["DANCE OF THE LITTLE CORSAIR" FROM LE
CORSAIRE]** (da/source: 35mm neg., 1'07")

["FOOL'S DANCE" FROM PETIPA'S MLADA] (da/source:
17.5mm neg., restaurato e trascritto a / restored and transferred to
35mm, 1070 fotogrammi/frames, 1'06")

[HUNGARIAN? DANCE] (da/source: 17.5mm neg., 2'36")

[NEAPOLITAN? DANCE] (da/source: 35mm neg., 1'25")

[POLISH? DANCE] (da/source: 35mm neg., 3'15")

[SARF DANCE] (da/source: 17.5mm pos., 50")

[SOLO FOLK DANCE] (da/source: 35mm neg., 2'38")

2. Filmati di danza danesi, 1903-1906 / Danish Dance Films, 1903-1906

TARANTELEN AF NAPOLI [Tarantella a Napoli/Tarantella
from Napoli] (Peter Elfelt, DK 1903)

ZIGEUNERDANS AF TROUBADUREN [Danza gitana
da/Gypsy Dance from Il Trovatore] (Peter Elfelt, DK 1906)

SYLPHIDEN [La Sylphide] (Peter Elfelt, DK 1903)

ORPHEUS OG EURIDICE [Orfeo e Euridice/Orpheus and
Eurydice] (Peter Elfelt, DK 1906)

REEL AF LIVJÆGERNE PAA AMAGER [Rullo da/Reel from
Livjægerne paa Amager] (Peter Elfelt, DK 1906)

Dall'antologia dvd/From the DVD anthology Det Første Filmarkiv/The
First Film Archive (dal 35mm originale /from original 35mm material
conserved at the Danish Film Institute, Kobenhavn).

DVD, 1'19", 1', 50", 1'30"; fonte copiale/source: Danish Film
Institute, Kobenhavn.

Senza didascalie, titoli di testa in danese / No intertitles; main titles in
Danish.

I filmati realizzati da Peter Elfelt, in cui compaiono i danzatori del
Balletto reale danese, costituiscono una preziosa testimonianza del
modo in cui lo stile Bournonville veniva seguito ancora un secolo fa.
Fra il 1830 e il 1877 August Bournonville (1805-1879), coreografo del
Balletto reale, allestì più di 50 balletti. La sua influenza sul balletto
russo fu solamente indiretta; Bournonville e Petipa furono entrambi
allievi di August Vestris, e si mantennero in contatto nel corso della
loro carriera, benché Bournonville giudicasse negativamente lo
spettacolare sfarzo preteso dal pubblico del Mariinsky. Il suo allievo
Christian Johansson (1817-1903) esercitò invece un'immensa
influenza sul Balletto imperiale nel triplice ruolo di coreografo,
insegnante e direttore artistico; la sua attività si estese lungo quasi
tutto l'arco della carriera di Shiryaev nella danza pietroburghese. Un
altro allievo di Bournonville, Hans Beck (1861-1952), interpretò tutti i
ruoli maschili del suo maestro e dedicò la sua opera di direttore
artistico (1894-1915) a mantenere in vita il repertorio; traeva

particolare motivo di orgoglio dal fatto che Bournonville fosse
presente tra il pubblico quando egli aveva debuttato nel balletto, all'età
di 10 anni.

Peter Lars Peterson (1866-1931) mutò nome in Lars Elfelt quando
intraprese la carriera di cineasta. Dopo aver studiato col fotografo
Carl Rathsack e con il costruttore di macchine fotografiche Jens Poul
Andersen, egli aprì il proprio studio a Copenaghen nel 1893: nel 1901
era già stato nominato fotografo della corte reale. Nel 1896, a Parigi,
acquistò da Jules Carpentier, costruttore di fiducia dei Lumière, i
progetti del *Cinématographe* e commissionò ad Andersen la
costruzione di una cinepresa, con la quale all'inizio del 1897 girò il
primo film danese, della durata di un minuto appena, *Kørsel med
Grønlandske Hunde* (In viaggio con i cani della Groenlandia). La sua
attività si protrasse per i quindici anni successivi, nel corso dei quali
egli realizzò circa 200 film, aventi per tema soprattutto la natura e la
famiglia reale danese. Il 28 aprile 1914 Elfelt donò 20 film all'appena
istituito Archivio nazionale danese per le registrazioni sonore e i film
storici; tra questi era compreso il gruppo di filmati qui presentato,
dedicato ai principali ballerini del Balletto reale. Per fruire di una
illuminazione migliore, i film furono girati nello studio di Elfelt,
circostanza che limitò lo spazio disponibile per la danza.

*Peter Elfelt's film records of dancers of the Danish Royal Ballet are precious
for their evidence of the Bournonville style as it was preserved a century
ago. August Bournonville (1805-1879) created some 50 ballets between
1830 and 1877, as choreographer of the Royal Ballet. His influence on
Russian ballet was only indirect. Fellow-pupils of August Vestris, he and Petipa
maintained contact, though Bournonville objected to the excessive show and
opulence demanded by the Mariinsky audience. His pupil Christian
Johansson (1817-1903) exerted enormous influence on the Imperial Ballet
as choreographer, teacher, and ballet master, and was active throughout
most of Shiryaev's St. Petersburg dancing career. Bournonville's disciple Hans
Beck (1861-1952) performed all the leading Bournonville male roles and
as ballet master (1894-1915) dedicated himself to keeping the repertory
alive. He was especially proud that Bournonville was in the audience for his
debut performance at the age of 10.*

*Peter Lars Peterson (1866-1931) changed his name to Lars Elfelt when he
began making films. Having studied with the photographer Carl Rathsack
and the camera builder Jens Poul Andersen, he set up his own atelier in
Copenhagen in 1893 and by 1901 was named Royal Court Photographer.
During a visit to Paris in 1896 Elfelt acquired the plans of the
Cinématographe from the Lumière's manufacturer, Jules Carpentier, and
commissioned Andersen to make him a film camera. With this, in early 1897
he shot the first Danish film, the one-minute *Kørsel med Grønlandske
Hunde* (Travelling with Greenlandic Dogs). He remained active during the
next 15 years, making some 200 films, mainly nature subjects and records
of the Danish royal family. On 28 April 1914 Elfelt donated 20 films to the
recently formed Danish "National Archive for Historical Films and Voices",
including this group of films of leading dancers of the Royal Ballet. The films
were shot in Elfelt's studio, for the sake of lighting, but this restricted the
space for the dance.*

Tarantellen af Napoli [Tarantella napoletana/Tarantella from Napoli]. *Pas de deux* dal balletto Napoli, o *Il pescatore e la sua sposa*, composto nel 1842 da August Bournonville e riallestito da Hans Beck. La tarantella è il momento culminante dell'ultimo atto; gli interpreti sono Hans Beck e Valborg Guldbrandsen (nome da sposata Borchsenius, 1872-1949). / *Pas de deux from the 1842 ballet Napoli, or The Fisherman and His Bride, by August Bournonville, restaged by Hans Beck. The Tarantella was the climax of the final act. The dancers are Hans Beck and Valborg Guldbrandsen (later Borchsenius, 1872-1949).*

Zigeunerdans af Troubaduren [Danza gitana da/Gypsy Dance from *Il Trovatore*]. Balletto per l'opera composta nel 1853 da Giuseppe Verdi (1813-1901), coreografia di August Bournonville, 1865. L'interprete è Valborg Borchsenius (nome da nubile Guldbrandsen). / *A dance for the 1853 opera by Giuseppe Verdi (1813-1901), choreographed by August Bournonville, 1865. The dancer is Valborg Borchsenius (née Guldbrandsen).*

Sylphiden [La Sylphide]. Assolo dal balletto realizzato da August Bournonville nel 1836 (da non confondersi con quello composto sullo stesso tema da Filippo Taglioni nel 1832). L'interprete è Ellen Price (1878-1968), solista del Balletto reale dal 1903; la sua interpretazione della Sirenetta, nel balletto del 1909 dovuto a Hans Beck, ispirò la famosa statua omonima di Edvard Eriksen. / *A solo from August Bournonville's 1836 ballet (not to be confused with Filippo Taglioni's 1832 ballet on the same subject) performed by Ellen Price (1878-1968). A solo dancer with the Royal Ballet from 1903, Ellen Price's embodiment of the Little Mermaid, in Hans Beck's 1909 ballet, was the inspiration for Edvard Eriksen's famous statue of the same name.*

Orpheus og Euridice [Orfeo e Euridice/Orpheus and Eurydice]. Balletto per l'opera composta nel 1762 da Christoph Willibald Gluck (1714-1787), coreografia di Hans Beck, 1896. Interpretato da Valborg Borchsenius (nome da nubile Guldbrandsen), Ellen Price, Elisabeth Beck (1865-1946), e Anna Marie Agerholm (1875-1929). / *Dance for the 1762 opera by Christoph Willibald Gluck (1714-1787), choreography by Hans Beck, 1896. Performed by Valborg Borchsenius (née Guldbrandsen), Ellen Price, Elisabeth Beck (1865-1946), and Anna Marie Agerholm (1875-1929).*

Reel af Livjægerne paa Amager [Rullo da/Reel from *Livjægerne paa Amager*]. Numero del balletto realizzato da Bournonville nel 1871, interpretato da Hans Beck, Valborg Borchsenius (nome da nubile Guldbrandsen) ed Ellen Price. / *A number from Bournonville's 1871 ballet, danced by Hans Beck, Valborg Borchsenius (née Guldbrandsen), and Ellen Price. – DAVID ROBINSON (informazioni tratte da/with acknowledgment to http://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Elfelt; e dalle note per il dvd/and the Danish Film Institute notes on the DVD Det Første Filmarkiv/The First Film Archive)*

3. Contemporanei russi di Shiryayev / Shiryayev's Russian Contemporaries [FOLK DANCERS] (c.1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 200 ft., 3'40" (16 fps); fonte copia/print source: Tony Scott Collection, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Si tratta di uno dei primi documenti filmati di danze popolari appartenenti al periodo e al genere studiati da Shiryayev per la sua opera sulle danze tipiche. La troupe si esibisce in un teatro, producendosi in variazioni decisamente eccentriche: le donne riprendono i caratteristici passi accovacciati maschili, e il momento culminante assomiglia più a un can-can che a qualsiasi nostra concezione di danza nazionale. Osserva Robert Greskovic: "Si tratta, mi sembra, di un gruppo di autentici danzatori russi (oppure ucraini, o cosacchi del Don) che conclude la propria esibizione con una trovata comica – un riff sul tradizionale Hopak ucraino (noto anche con la grafia *Gopak*). La danza si trasforma in una specie di can-can in cui – particolare estremamente insolito – la ballerina esegue i passi del suo collega maschio, e nel far questo perde la ghirlanda che le adorna il capo. I caratteristici passi accovacciati delle danze maschili russe e ucraine erano chiamati *prisyadka* (Shiryayev vi dedica un lungo capitolo del suo volume *Elementi fondamentali delle danze tipiche*). Se a distanza di cinquant'anni la memoria non mi inganna, i miei nonni ucraini chiamavano questi passi *cozzadka*. Credo che con questo termine essi volessero collegare questi passi di danza ai cosacchi, ma non ho mai avuto la presenza di spirito di chiederlo, benché mio nonno facesse parte del locale coro ucraino (a Scranton, in Pennsylvania); le sue due figlie – cioè mia madre e mia zia – facevano parte del corpo di ballo, nel quals sfoggiavano costumi completi e impeccabili. Quando mia nonna parlava di *kozakha*, alludendo ai cosacchi, di solito non era un complimento." – DAVID ROBINSON

This is an unusually early record of folk dancers of the kind and era that Shiryayev studied for his work on character dance. The troupe are appearing in a theatre, performing distinctly eccentric variations, with women taking over the characteristic male squatting steps and a climax that resembles the Can-can more than anything we know as national dance. Robert Greskovic comments: "My sense is that this is a group of true Russian (or Ukrainian, or Don Cossack) dancers in a gag finish to their performance – a riff on the traditional Ukrainian Hopak (sometimes spelt Gopak). It develops into a Can-can styled dance, with the very unusual aspect of the female dancer executing the male dancer's steps – and losing her head-wreath in the process.

"The characteristic squatting steps of Russian and Ukrainian men's dancing were called prisyadka (Shiryayev devotes a long chapter of his Fundamentals of Character Dance to them). If my memory does not play me false over the distance of a good 50 years, my Ukrainian grandparents called such steps cozzadka. I suspect their terminology might have been their way of noting the step as related to the Cossacks, but I never had the presence of mind to ask, though my grandfather was in the local (of Scranton, PA) Ukrainian choir, and his two daughters, my mother and her sister, were in the dance group, wearing full regalia. When my grandmother involved the notion of "Kozakha" (for Cossacks), it was not always in kindly terms." – DAVID ROBINSON

MUSIKAL'NYI MOMENT [Momento musicale / Moment Musical] (Thiemann and Reinhardt, Russia, 1913)

Regia/dir: Yakov Protazanov; f./ph: George Meyer; des: Czeslaw Sabinski; cast: Ekaterina Geltser, Vasili Tikhomirov; coreografia sulla musica di / choreographed to the music of Franz Schubert; lg. or.orig. l. (35mm): 150 m.; DVD, 5'30", dal 35mm originale conservato dal / from original 35mm material conserved at Gosfilmofond, Russia.

Senza didascalie / No intertitles.

La coppia di coniugi Ekaterina Geltser e Vasili Tikhomirov rappresenta la tradizione moscovita del balletto; restando in attività a teatro fino agli anni '50, contribuirono a formare il successivo stile del Bolshoi. Nel 1891, peraltro, Tikhomirov (1876-1956) fu mandato alla Scuola di Teatro di San Pietroburgo a completare la sua formazione con Gerdt, Karsavin e Shiryayev, per poi divenire un influente insegnante e coreografo. La Geltser (1876-1962), famosa per la sua abilità *en pointe*, fu nominata prima ballerina del Bolshoi nel 1901 e rimase sul palcoscenico, grazie al suo dono per la pantomima, per praticamente mezzo secolo. Già oltre i 60 anni, si riferisce che ai colleghi dietro le quinte dicesse: "Aiutatemi a sollevarmi sulle punte, dopodiché so io cosa fare." Nel 1925 fu la prima danzatrice ad esser nominata "Artista del Popolo" e nel 1943 vinse il Premio di Stato dell'URSS.

Il film è stato presentato alle Giornate nel 1989, ma senza il corretto accompagnamento musicale di Schubert. Viktor Bocharov ha fatto notare che il materiale originale rivela che il film fu girato in due riprese, ma la precisione del lavoro dei danzatori era tale da rendere impercettibile lo stacco tra le due scene. – DAVID ROBINSON

The husband-and-wife team of Ekaterina Geltser and Vasili Tikhomirov represent the Moscow tradition of ballet, and, remaining active with the theatre into the 1950s, they did much to form the later Bolshoi style. In 1891, however, Tikhomirov (1876-1956) was sent to the St. Petersburg Theatre School, for advanced studies with Gerdt, Karsavin, and Shiryayev. He was later an influential teacher and choreographer. Geltser (1876-1962), famous for her superb dancing en pointe, was named prima ballerina of the Bolshoi in 1901, and remained on stage, thanks to her gift for mime, for practically half a century. When she was past 60 she is reported to have said to colleagues backstage, "Help me get myself up en pointe, after that I know what to do." In 1925 she was the first dancer to be named "People's Artist", and in 1943 was awarded the State Prize of the USSR.

The film was shown at the Giornate in 1989, but without the correct Schubert musical accompaniment. Viktor Bocharov has pointed out that the original material reveals that the film was made in two takes, but the precision of the dancer's work was such that the cut between the two shots is undetectable. – DAVID ROBINSON

[VERA KARALLI DANCES "THE DYING SWAN"]
[estratto di / extract from UMIRAYUSHCHII LEBED (La Morte del cigno / The Dying Swan)] (Khanzhonkov, Russia, 1917)

Regia/dir: Yevgenii Bauer; scen: Zoya Barantsevich; f./ph: Boris Saveliyev; cast: Vera Karalli, Vitold Polonsky; DVD, 2'30" (colonna sonora

sincronizzata/synchronized music track); fonte copia/source: British Film Institute, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Vera Karalli (1889-1972) era già una solista del teatro Bolshoi di Mosca quando, nel 1914, esordì nel cinema interpretando insieme a Mozhukhin il *Ty pomnish'li?* [letteralmente "Ti ricordi?"] di Pyotr Chardynin. Continuò la sua carriera cinematografica fino al momento in cui decise di emigrare, dopo la rivoluzione; proseguì parallelamente la sua carriera nella danza al Bolshoi, ove divenne prima ballerina nel 1915. Questo estratto proviene dall'ultimo dei sette film che Vera girò con Bauer; è l'unico che possa fornirci una convincente dimostrazione delle sue qualità di danzatrice, grazie a un'interpretazione della *Morte del cigno* assai più terrena e meno spirituale di quella offerta da Anna Pavlova.

Si è sempre sospettato che Vera – amante del granduca Dmitri Pavlovich – abbia partecipato alla congiura che si concluse con l'omicidio di Rasputin, e sia stata anzi presente sulla scena dell'omicidio nel dicembre 1916; tuttavia i due responsabili, lo stesso Dmitri Pavlovich e il principe Felix Yusupov, non fecero mai il suo nome. – DAVID ROBINSON

Vera Karalli (1889-1972) was already a soloist at the Bolshoi Theatre Moscow when she entered films in 1914, starring with Mozhukhin in Pyotr Chardynin's Ty pomnish'li? [literally, Do You Remember?]. She continued to work in films until emigration, following the Revolution, at the same time as pursuing her dance career at the Bolshoi: she was named ballerina in 1915. This extract comes from the last of seven films Karalli made with Bauer, and the only one which includes a substantial demonstration of her dancing skills, in a much earthier and less spiritual interpretation of "The Dying Swan" than that of Pavlova.

As mistress of Grand Duke Dmitri Pavlovich, Karalli has always been supposed to have been a co-conspirator, present at the scene of the murder of Rasputin in December 1916, though her name was never revealed by the male perpetrators, Dmitri Pavlovich and Prince Felix Yusupov. – DAVID ROBINSON

ANNA PAVLOVA (Douglas Fairbanks, US 1924)

Regia/dir: ?; cast: Anna Pavlova; 35mm orig.: 1032 ft.; DigiBeta, 18' (dal 35mm originale/from 35mm original, trascritto a/transferred at 16 fps), (colonna sonora sincronizzata/synchronized music track); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English titles.

Balletti/Dances: Natale/Christmas (mus: Tchaikovsky); La morte del cigno/The Dying Swan (mus: Saint-Saëns); Danza orientale/Oriental Dance; La Rose mourante (mus: Drigo); Die Puppenfee [La bambola delle fate/The Fairy Doll] (mus: Bayer);Variazioni/Variations (mus: Delibes).

Nel 1924 Anna Pavlova (1881-1931) visitò lo studio Fairbanks, dov'era in produzione *The Thief of Bagdad* (il ladro di Bagdad), e venne ripresa sul set in sei brevi danze. Sembra improbabile che si trattasse solo di un'improvvisazione: la danzatrice cambiò infatti di costume per ognuno dei numeri. Ben girati, questi ultimi rappresentano la miglior

documentazione sulla leggendaria artsita, che lavorò spesso con Shiryayev, sia al Mariinsky che in seguito, in tournée nei paesi dell'Europa occidentale.

Nel 1954, con il sostegno dell'allora National Film Archive, lo storico del balletto e già direttore della Royal Academy of Dancing, Peter Brinson (1923-1995), e il compositore e direttore Leighton Lucas (1903-1982) si proposero di ricreare le musiche originali per danza. Poterono fare ciò solo con l'aiuto di alcuni ex collaboratori della Pavlova ancora in vita: oggi sarebbe impossibile far combaciare la danza con la musica eseguita dalla pianista Viola Tucker (1921-2005) così impeccabilmente come in questa storica incisione. – DAVID ROBINSON

In 1924 Pavlova (1881-1931) visited the Fairbanks studios, where The Thief of Bagdad was in production, and was filmed on the set in 6 short dances. It seems unlikely that this was just an improvisational filming session: the dancer changed costumes for each of the numbers. Beautifully shot, these represent the finest record of the legendary dancer, who frequently worked with Shiryayev, both at the Mariinsky and subsequently on tours of Western Europe.

In 1954, with the support of the then National Film Archive, the ballet historian and sometime director of the Royal Academy of Dancing, Peter Brinson (1923-1995) and the composer and conductor Leighton Lucas (1903-1982) set out to recreate the original music for the dances. They were only able to accomplish this with the help of a number of still-surviving former Pavlova collaborators: today it would be impossible to match the dance and music, played by the pianist Viola Tucker (1921-2005), as impeccably as on this historic track. – DAVID ROBINSON

Programma supplementare/Supplementary programme II Due masterclasses con Richard Williams Two Masterclasses with Richard Williams

Questo programma viene presentato sia per il suo valore intrinseco, sia per offrire, di passaggio, le riflessioni di un maestro contemporaneo sull'impareggiabile talento di animatore di Alexander Shiryayev, da ammirare soprattutto per la sua quasi miracolosa comprensione dei movimenti del corpo umano.

Le due lezioni derivano da *The Animator's Survival Kit Animated*, una serie di 16 DVD la cui uscita è prevista per novembre. In questa serie Richard Williams – vincitore di tre Oscar – integra il suo libro (un best seller in materia) con la serie di lezioni da lui tenutei presso i Blue Sky Studios di New York, aggiungendovi 350 illustrazioni animate originali: il risultato è un corso superiore completo di animazione. Un altro vincitore del premio Oscar, John Canemaker, che ha tenuto l'anno

scorso la Jonathan Dennis Lecture, così scrive di Williams: “È un concentrato di una dozzina di maestri dell'animazione, ognuno dei quali vi fa da precettore: un'occasione personale e insostituibile per apprendere l'arte e la tecnica dell'animazione.” Rob Coleman, che ha ottenuto due nomination all'Oscar come regista dell'animazione per i film della serie *Guerre stellari*, dichiara: “Williams ha cambiato il mio modo di intendere l'animazione e mi ha indotto a ripensare tutta la mia opera. Grazie a lui sono diventato un regista migliore; lui è un insegnante nato e un animatore di stupefacente talento.”

Si è puntato sulle lezioni che più hanno attinenza con la tecnica di Shiryayev: “Flessibilità” e “Peso”. Richard Williams (col tavolo da disegno) e Mo Sutton, regista della serie, saranno presenti per ulteriori contributi dal vivo. – DAVID ROBINSON

This programme is presented both for its own sake, and also to provide an incidental commentary, by a contemporary master, on the unique qualities as animator of Alexander Shiryayev, with his phenomenal understanding of the movement of the human body.

The two masterclasses come from the The Animator's Survival Kit Animated, a 16-disc DVD series to be released in November 2008. In this, triple Oscar-winner Richard Williams combines his best-selling book with the series of masterclasses he conducted at Blue Sky Studios, New York, supplemented with 350 original animated illustrations. The result is a complete tutorial course in animation. Another Oscar-winner, John Canemaker, last year's Jonathan Dennis Lecturer, writes of Williams, “He is a distillation of a dozen master animators, each giving you a private tutorial, a uniquely personal way to learn the art and craft of animation.” Rob Coleman, the dual Oscar-nominated animation director of the Star Wars films, says, “He changed my understanding of animation and inspired me to rethink everything I was doing. I am a better director thanks to him. Richard Williams is a natural teacher and an amazingly gifted animator.”

Selections will be shown from the masterclasses on “Flexibility” and “Weight”, as particularly relevant to Shiryayev's technique. Richard Williams (with drawing board) and Mo Sutton, director of the series, will be present to provide supplementary live commentary. – DAVID ROBINSON

SESSIONE SPECIALE SULLA DANZA / SPECIAL DANCE STUDY SESSION

VENERDÌ 10 OTTOBRE TUTTI I FILM DI SHIRYAEV DEDICATI ALLA DANZA SARANNO PROIETTATI IN UNA SESSIONE DI STUDIO SPECIALE PER ESPERTI DI BALLETO. / ON FRIDAY 10 OCTOBER THE ENTIRETY OF SHIRYAEV'S DANCE FILMS WILL BE SHOWN IN A SPECIAL STUDY SESSION FOR BALLET EXPERTS.

Il tocco francese / *The French Touch* (1915-1929)

Quando, in seguito alla calorosa accoglienza riservata l'anno scorso, alla mini-rassegna Clair, gli organizzatori delle Giornate mi invitarono a curare per il 2008 un altro programma sulla commedia francese, la mia risposta è stata immediata: "Mais, oui!" Tanto più che la mia idea originale era proprio quella di contestualizzare i film di Clair presentandoli assieme a commedie di altri autori dello stesso periodo. Tuttavia, un programma del genere, se fatto con i dovuti crismi, sarebbe risultato troppo impegnativo in termini di monte ore.

Adesso, con la reputazione di Clair ormai assicurata (almeno Pordenone), le Giornate possono concentrarsi sui contemporanei del cineasta, ponendosi alcune domande chiave: la commedia francese post-bellica era davvero un deserto cinematografico, eccezion fatta per l'oasi Clair? Clair non aveva dei rivali o dei potenziali eredi? Avendo visto film muti francesi "perduti" in Francia e all'estero, sapevo che egli non si era materializzato dal nulla e che avrebbe anche potuto realizzare opere di maggiore brillantezza ed eleganza non fosse stato per l'avvento del sonoro.

Le prime scelte per questa retrospettiva le ho fatte di getto. Chi aveva mai avuto modo di vedere (o anche solo sentito nominare) *Triplepatte* (1922), una farsa di deliziosa bizzarria che avrebbe aperto nuove strade alla carriera di Raymond Bernard, un regista fino ad allora specializzato in spettacolari pellicole storiche? Se ho subito pensato a *Totte et sa chance* (1928) è perché – come molti altri veterani delle Giornate – ricordavo ancora questa cosmopolita commedia romantica come uno dei momenti clou della retrospettiva del 1989 su Augusto Genina.

Quanto a *Les nouveaux messieurs* di Feyder (1928), era inevitabile che fosse la *pièce de résistance* delle Giornate 2008, essendo questo uno dei più luminosi e trascurati capolavori muti di un grande regista spesso ingabbiato dalla critica dentro il suo sobrio realismo. Per questa ragione, ho voluto proporre alcuni sofisticati cortometraggi comici da lui realizzati in tempo di guerra mentre faceva apprendistato alla Gaumont. (Di Feyder si vedrà quest'anno, in un'altra sezione del programma, anche il lungometraggio del 1925, *Gribiche*, appena restaurato dalla Cinémathèque française.)

Confido che "Il tocco francese" possa piacevolmente e proficuamente contribuire alle indagini storico-critiche. Che sia giunto il momento di rivalutare il Renoir di *Tire au flanc* alla luce della sua produzione successiva? Quale fu l'effettiva influenza che esercitò sulla commedia cinematografica francese il popolare esule russo Nicolas Rimsky, scrittore, regista e interprete delle proprie serie? Può l'aforistica satira teatrale di Jules Romains, *Knock*, essere trasposta sullo schermo? In che misura la sontuosa mise en scène cinematografica delle commedie di Baumarchais su Figaro contribuirà ad aprire nuovi spiragli sulla prolifica e fin qui alquanto oscura carriera di Gaston Ravel?

La preparazione di questa rassegna ha rappresentato per me una divertente sfida. E io spero che la rosa di film, registi e attori da me proposta si riveli degna di essere (ri)scoperta e contribuisca ad allargare la nostra conoscenza del cinema francese dell'ultimo decennio del muto. O che, almeno, ci faccia ridere. - LENNY BORGER

When, in the wake of the warm reception to last year's mini-René Clair retrospective, the Giornate's organizing team invited me to curate another program of French silent comedies for 2008, my response was an unhesitating, "Mais, oui!" After all, my original idea had been to put Clair's films in historical context by screening them alongside select comedies by his contemporaries. Done properly, however, that program would have proven too unwieldy.

Now, with Clair's reputation secure (at Pordenone in any case), the Giornate turns to Clair's contemporaries, to ask some key questions: Was post-war French comedy truly a cinematic desert until the Clair oasis sprang up? Did Clair have any rivals, any potential heirs? From my experience of watching "lost" French silent films in French and foreign archives, I knew that Clair had not materialized out of a total void, and might well have engendered films of greater wit and style had the talkies not arrived.

My first choices for this program came spontaneously. Who has seen (or even heard of) Triplepatte (1922), a delightfully quirky farce which might have led director Raymond Bernard along another career path, instead of specializing in historical spectacles? And if Totte et sa chance (1928) came just as immediately to mind, it was because I and many other veterans of the Giornate fondly remembered this cosmopolitan romantic comedy as one of the highlights of the Augusto Genina retrospective, back in 1989.

As for Feyder's Les Nouveaux Messieurs (1928), it seemed a foregone conclusion that this was to be the pièce de résistance of the 2008 festival, one of those luminous, neglected late silent masterpieces, by a great director often pigeonholed for his sober realism. For this reason, I have thrown in an opening bouquet of sophisticated comedy sketches made by Feyder in his journeyman days at Gaumont during the war. (Feyder will also be showcased this year with the special Cinémathèque Française presentation of the newly restored 1925 Gribiche.)

Hopefully this program will provide some mirthful grist to the mill of historical inquiries. Is it time to re-evaluate Renoir's Tire au flanc in the light of his later reputation? What was Nicolas Rimsky's true contribution to screen comedy as the popular Russian émigré writer-director-star of his own

series? Can the aphoristic theatrical satire of Jules Romains' *Knock* be recaptured on the silent screen? Will the lush screen illustration of Beaumarchais' *Figaro* plays finally inspire us to look at the career of the prolific but still obscure Gaston Ravel? Putting this show together was an amusing challenge. I trust that this shortlist of comic films, directors, and actors will prove worthy of (re)discovery, and widen our knowledge of French mainstream cinema in the last decade of the silent era. And, at the very least, make us laugh. – LENNY BORGER

Prog. I

I cortometraggi Gaumont di Feyder/Feyder's Gaumont shorts

DES PIEDS ET DES MAINS (Gaumont, FR 1915-16)

Regia/dir.: Gaston Ravel, Jacques Feyder; scen.: Gaston Ravel, Jacques Feyder; f./ph.: ?; scg./des.: Robert-Jules Garnier; ripresa/filmed: 1915 (Studios Gaumont, Paris); cast: Kitty Hott (Mme. de Florange), André Roanne (M. de Lestrac); data uscita/released: 11.2.1916; 35mm, 320 m., 16' (18 fps); fonte copia/print source: Archives Gaumont-Pathé, Paris. Didascalie in francese / French intertitles.

TÊTES DE FEMMES, FEMMES DE TÊTE (Gaumont, FR 1916)

Regia/dir.: Jacques Feyder [+ Gaston Ravel?]; scen.: Gaston Ravel, Jacques Feyder; f./ph.: ?; scg./des.: Robert-Jules Garnier; ripresa/filmed: 2-3.1916 (Studios Gaumont, Paris); cast: Kitty Hott (Lei/She), André Roanne (Lui/He), Suzanne Delvé (la sorella/the sister), Georgette Faraboni (la principessa/Princess Orazzi), Françoise Rosay (convitata/dinner guest), Gaston Michel (convitato vestito da diavolo/dinner guest in devil suit); data uscita/released: 11.2.1916; 35mm, 753 m., 37' (18 fps); fonte copia/print source: Archives Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

UN CONSEIL D'AMI (Gaumont, FR 1916)

Regia/dir., scen.: Jacques Feyder; f./ph.: ?; scg./des.: Robert-Jules Garnier; ripresa/filmed: 6.1916 (Studios Gaumont, Paris); cast: Fernand Herrmann [sic] (Georges Midewski), ? (Roger), Gaston Michel (Sir Carry), Kitty Hott (Maud Carry); data uscita/released: 6.10.1916; 35mm, 326 m., 16' (18 fps); fonte copia/print source: Archives Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

LA FAUTE D'ORTHOGRAPHE (Gaumont, FR 1919)

Regia/dir., scen.: Jacques Feyder; f./ph.: ?; scg./des.: Robert-Jules Garnier; ripresa/filmed: l'estate/summer 1919 (Studios Gaumont, Paris); cast: Charles Deschamps (Paul Huet), Marcel Vallée (ladro/burglar), Georges Mauloy (general manager), Charles Barrois (ispettore/inspector), Gaston Dupray (custode/guardian?), Fernand Ledoux (poliziotto in borghese/plainclothes policeman), Fabien Haziza (fattorino/messenger boy); data uscita/released: 2.12.1919; 35mm, 511 m., 25' (18 fps); fonte copia/print source: Archives Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Sulla cronologia e le circostanze del debutto registico di Jacques Feyder non si è mai fatta sufficiente chiarezza – e sia Feyder sia la moglie, Françoise Rosay, nelle loro memorie, non hanno aggiunto che ulteriore confusione. Di sicuro si sa solo che verso la fine del 1915 e i primi mesi del 1916, Feyder, giovane attore belga e aspirante regista presso gli studi parigini della Gaumont – che era solo apparso di recente sullo schermo nel ruolo di uno scagnozzo della malavita in *Les Vampires* di Feuillade – si guadagnò le simpatie e l'appoggio di Gaston Ravel, uno dei registi della scuderia Gaumont, che se lo prese come assistente. Forse la loro prima collaborazione risale a una comica da un rullo intitolata *Des pieds et des mains*; altre fonti citano invece *Monsieur Pinson*, un poliziesco, presumibilmente iniziato da Ravel e portato a termine da Feyder – Ravel avendo abbandonato il set non si sa bene se per prestare il servizio militare o per malattia. L'unico dato certo (è sopravvissuta una lettera al riguardo) è che Ravel chiese al patron della compagnia Léon Gaumont di saggiare Feyder come aiuto-regista, per poi concedergli l'opportunità di dirigere un film da solo.

Feyder passò trionfalmente il suo primo test sul campo e all'età di 31 anni si guadagnò le mostrine di regista. Nei due anni successivi, avrebbe realizzato per la Gaumont una ventina circa di commedie e scenette di corto e medio-metraggio (molte delle quali ideate a tempo perso dal commediografo-umorista Tristan Bernard). Lavori di esito discontinuo, ma in genere tecnicamente ben curati e caratterizzati da un notevole senso dell'inquadratura. Il più lungo – e meno felice – di questi suoi primi sforzi fu *Le pied qui étreint* (1916), un pastiche in 4 episodi ispirato al fortunatissimo serial americano *The Exploits of Elaine* e ai serial polizieschi targati Gaumont – che non parve tuttavia accendere l'immaginazione di Feyder.

Viceversa, le migliori tra queste “scenette” e “storielle comiche” erano permeate da un sofisticato senso dell'umorismo. Feyder aveva un occhio ironico per l'organizzazione sociale, come avrebbe dimostrato in seguito (con più acuto verismo sociale) in film quali *Les nouveaux messieurs*. In *Des pieds et des mains*, Feyder (con Ravel?) descrive un *chassé-croisé* amoroso ricorrendo unicamente ai primissimi piani delle mani e dei piedi dei protagonisti – con una panoramica verticale dal basso verso l'alto che solo alla fine svela gli attori per intero.

In *Têtes de femme, femmes de tête*, il più lungo – e il migliore – dei suoi film di questo periodo, Feyder riduce la profondità di campo ed effettua solo riprese in campo medio per delimitare i confini del microcosmo sociale chiuso in cui una giovane donna, sposata a un volubile aristocratico, invoca l'aiuto della sorella per salvare il proprio matrimonio. Nella sequenza più famosa del film, i personaggi sono

inquadri a tavola, durante una cena in costume, in una sala da pranzo ornata con tende, dove uno dei commensali mascherato da diavolo conversa con la propria vicina (che altri non è se non Françoise Rosay). Viceversa, in *Un conseil d'ami*, Feyder ricorre a spaziosi esterni naturali e a interni studiati per consentire un'ampia profondità di campo e intensificare così il disagio psicologico di un giovane musicista che cerca di afferinarsi nell'alta società.

Nel 1919, dopo aver prestato servizio militare in una troupe teatrale dell'esercito belga durante gli ultimi mesi di guerra, Feyder ritornò alla Gaumont per un breve periodo. Vendette allo studio un suo ultimo script intitolato *La faute d'orthographe*, un corto delizioso che narra la vicenda di un giovane candidato ad un impiego che, temendo di aver scritto male una parola nella sua domanda d'accettazione, ritorna di soppiatto negli uffici della compagnia durante l'orario di chiusura per correggere l'errore – e riesce solo a farsi arrestare. Ma il posto di lavoro sarà comunque messo in salvo da uno scassinatore istruito, penetrato anch'egli di nascosto quella stessa notte nell'edificio, che gli rende cosa grata apportando la correzione in sua vece. Giudicato troppo eccentrico dalla convenzionale Gaumont, il film fu l'ultimo impegno di Feyder per il famoso studio parigino. Ha detto uno storico: "Licenziando un artigiano del cinema, Léon Gaumont favorì la nascita di un grande artista..." – LENNY BORGER

The chronology and circumstances surrounding the directing debut of Jacques Feyder have always been unclear – and Feyder and his wife, Françoise Rosay, only added to the confusion in their memoirs. This much seems certain: around late 1915-early 1916, Feyder, a young Belgian actor and would-be-director at Gaumont Studios in Paris – he had only recently played an underworld henchman in Feuillade's Les Vampires – earned the sympathetic support of contract director Gaston Ravel, who took him on as an assistant. Their first collaboration may have been a one-reel comedy called Des Pieds et des mains; others cite Monsieur Pinson, policier, presumably begun by Ravel and completed by Feyder – the former either being called up for military service or falling ill. What seems more sure (a letter survives to this effect) is that Ravel asked company boss Léon Gaumont to give Feyder a try-out as a co-director, and then left Feyder a free hand to direct solo.

Feyder passed his screen test with flying colors, and at age 31 won his first directing stripes. In the next two years, he would make about 20 short and medium-length comedies and skits for Gaumont (many of them casually imagined by playwright-humorist Tristan Bernard). Their quality was uneven, but all were technically polished and displayed a striking sense of framing. The longest – and feeblest – of these early efforts is the 1916 Le Pied qui étreint (The Clutching Foot), a 4-episode pastiche of the hit American serial The Exploits of Elaine – and Gaumont's own crime serials – which did not seem to fire Feyder's imagination.

Otherwise, a sophisticated sense of humor informed the best of these "sketches" and "jokes". Feyder had an ironic eye for social groupings, as he would later show (with more barbed social verism) in such films as Les Nouveaux Messieurs. In Des Pieds et des mains, Feyder (with Ravel?) describes an amorous chassé-croisé exclusively in extreme close-ups of the

protagonists' hands and feet – the camera only panning up at the end to introduce the players.

In Têtes de femme, femmes de tête, his longest and best film of this period, Feyder uses shallow depth of field and a medium-shot range to demarcate an exclusive social microcosm in which a young woman entreates her sister's help to save her marriage to a wayward aristocrat. In the film's most famous shot, characters sit at a costume dinner in a curtained dining room, one of them in a devil's outfit (talking to his neighbor, who is none other than Françoise Rosay). Inversely, in Un Conseil d'ami, Feyder uses spacious natural exteriors and in-depth studio sets to intensify the psychological discomfort of a young musician seeking a place in wealthy society.

Feyder returned briefly to Gaumont in 1919 after having served in a Belgian army theatrical troupe in the last months of the war. He sold the studio one last script entitled La Faute d'orthographe, a delightful short about a job candidate who, fearing he's misspelled a word on his application, sneaks back into the company offices after hours to correct it – only to get himself arrested. But his job is saved by an educated burglar who had broken in the same night and obligingly made the corrections for him. Judged too eccentric by the conventional Gaumont, the film was Feyder's last at the famous studio. Said one historian: "By dismissing an artisan, Léon Gaumont furthered the birth of a great film artist..." – LENNY BORGER

Prog. 2

TRIPLEPATTE (Films Tristan Bernard, FR 1922)

Regia/dir: Raymond Bernard; *scen:* Tristan & Raymond Bernard, *dalla pièce di/rom della play* by Tristan Bernard & André Godfernaux (1905); *f./ph:* Raoul Aubourcier & Paul Guichard; *scg./des:* Robert Mallet-Stevens; *riprese/film:* 2-4.1922 (Paris; Côte d'Azur; Studios Pathé, Vincennes); *cast:* Henri Debain (Robert de Houdan), Edith Jehanne (Yvonne Herbelier), Pierre Palau (Boucherot), Jeanne Loury (Baroness Pépin), Armand Numès (Herbelier), Mme. Ahnar (Mme. Herbelier), Mme. Ritto (Mme. de Crèvecoeur), Suzy Boldès (Irène de Crèvecoeur), Henri Volbert (sindaco/mayor), Albert Broquin (domestico/valet); *première:* 27.9.1922 (presentazione alla stampa/press screening); *data uscita/released:* 17.11.1922; 35mm, 1598 m., 78' (18 fps); *fonte copiat/print source:* Cinémathèque Française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Prima del grande successo internazionale dell'epico *Le miracle des loups* (Il miracolo dei lupi, 1924), il regista Raymond Bernard era stato un assiduo collaboratore del suo famoso e adorato padre, Tristan Bernard, romanziere, drammaturgo e arguto intellettuale della Belle Époque. Durante la Grande Guerra, Tristan aveva fornito svariati soggetti ai giovani registi della Gaumont, tra cui Jacques Feyder e lo stesso giovane Raymond, che, dopo un apprendistato con Feyder, era passato alla regia nel 1917. Raymond ebbe un primo successo con *Le petit café* (1919), concepito per ridare lustro alla carriera declinante del comico Max Linder e basato su un successo teatrale paterno del 1911.

A questo era seguita una nutrita schiera di film drammatici e comici auto-prodotti, che consentirono a Raymond di affinare il proprio talento visivo e narrativo, mentre Tristan, a tempo perso, si dilettava adattando suoi lavori precedenti o scrivendo nuovi soggetti apposta per il cinema. Raymond divenne una delle grandi speranze del cinema francese postbellico e annoverò tra i suoi sostenitori André Antoine e Louis Delluc, che lo paragonarono a Maurice Tourneur, DeMille e Ince. Poi, quando uscì la sorprendente saga avventurosa di *Le miracle des loups*, certi ammiratori lo ribattezzarono il “D.W. Griffith francese”. La carriera di Bernard subì una svolta radicale, dai film d'arte di budget risicato alle spettacolari e dispendiose produzioni dei grandi studi. Molti dei suoi ammiratori della prima ora non gli perdonarono mai “di essersi svenduto”.

Girato da Bernard nei primi mesi del 1922, *Triplepatte* era la versione cinematografica dell'omonima commedia di ambiente mondano scritta dal padre nel 1905 e riguardante un giovane aristocratico parigino la cui cronica indecisione provoca lo scompiglio nella sua cerchia sociale e nella sua vita privata. In realtà, il primo autore della pièce era un fisiologo, André Godfernaux, che volendo scrivere un testo teatrale sui disturbi della volontà, chiese la collaborazione a Tristan. Questi accettò più che volentieri e che quello che era nato come un serio dramma a tesi divenne il campione assoluto di risate della stagione parigina 1905-06. Per renderlo ancora più esplicitamente comico, il ruolo dell'altolocato e inconcludente visconte Robert de Houdan – soprannominato “Triplepatte” (“Trepiedi”) come il suo cavallo da corsa, giacché entrambi sono perennemente titubanti davanti agli ostacoli – fu affidato a Marcel Levesque, il futuro comico protagonista dal naso a becco di *Les Vampires* e di *Judex* di Feuillade. La pièce incontrò analoga fortuna sui palcoscenici inglesi e americani nell'adattamento del drammaturgo americano Clyde Fitch intitolato *Toddles*. La prima newyorchese del 1908 ebbe un protagonista dal profilo non meno celebre di quello di Levesque: John Barrymore.

Triplepatte, il film, fu una fusione ideale di talenti. Tristan e Raymond eliminarono intere scene e personaggi per ottimizzare il potenziale cinematografico della trama e dell'ambientazione, condensando 3 parlatissime ore in 80 frizzanti minuti, con un uso parco, ma di efficace vis comica, delle didascalie (la cruciale gag dell'ascensore risolve brillantemente un problema di costruzione drammatica già affrontato senza successo da Tristan nel 1905). Il solo rilievo che si può eventualmente muovere al film è quello di preferire la farsa grossolana – la famosa scena della cerimonia nuziale con lo sposo che si presenta in pigiama! – a un qualsivoglia ritratto satirico dell'alta società del faubourg Saint-Germain.

Sebbene non possa minimamente definirsi un film anti-avanguardia, *Triplepatte* non si esime dal parodiare effetti ed estetismi propri dell'avanguardia; come nella scena dell'incubo, dove il protagonista si sottrae al suo creditore e organizzatore di incontri sventolando giganteschi retini da farfalle; una sequenza che combina immagini in negativo e rallenti. L'attore russo in esilio Ivan Mosjoukine ricorrerà ad

un analogo uso di effetti in negativo nel suo *Le brasier ardent*, diretto e interpretato verso la fine dello stesso anno, in concomitanza con l'uscita nelle sale di *Triplepatte*. Ma *Triplepatte* lo si gusta soprattutto per il suo protagonista, Henri Debain, che fa sfoggio di esilarante e languido aplomb nelle vesti di un asociale esponente dell'alta società che è una sorta di cugino francese del “vegetale da canapè” par excellence, il russo Oblomov. Debain, pregevole vignettista (come ci mostra la prima sequenza del film) e amico intimo della famiglia Bernard, apparve nei primi film di Raymond, poi ne diresse alcuni in proprio pur continuando a collaborare con altri importanti registi, tra cui Henri Fescourt, che gli affidò il divertente ruolo del villain Caderousse nel suo *Monte-Cristo (Il conte di Montecristo; 1929)*.

LENNY BORGER

Previous to the international success of his 1924 historical romance, The Miracle of the Wolves (Le Miracle des loups), director Raymond Bernard was the frequent collaborator of his famous and beloved father, Tristan Bernard, the Belle Époque novelist, playwright, and wit. During the Great War, Tristan contributed stories at Gaumont Studios for such new directors as Jacques Feyder and young Raymond himself, who after apprenticing with Feyder began to direct in 1917. Raymond made his breakthrough with Le Petit café (1919), a comeback vehicle for fading comedy star Max Linder, based on Tristan's 1911 hit comedy. A string of self-produced comedies and melodramas followed, which allowed Raymond to hone his pictorial and narrative skills while Tristan dabbled in both adaptations of his previous work and new scripts written directly for the screen. Raymond became one of the white hopes of post-war French cinema; his supporters included André Antoine and Louis Delluc, who compared him to Maurice Tourneur, DeMille, and Ince. But then came the unexpected adventure of Miracle of the Wolves, for which some admirers dubbed him the “D.W. Griffith of France”. Bernard's career took a spectacular U-turn from modest art film to big-budget studio spectacular. Many of his erstwhile admirers never forgave him for “selling out”.

Made early in 1922, Triplepatte was the Bernards' screen version of Tristan's 1905 social comedy of the same name, about a young Paris aristocrat whose chronic indecision wreaks havoc in his social circle and his private life. The play's first author was a physiologist, André Godfernaux, who wanted to write a play about diseases of the will. He asked Tristan to collaborate. Tristan obliged, only too well – what began as a serious thesis drama became the laugh sensation of the 1905-06 Paris season. To make things even more droll, the high-born low achiever, Viscount Robert de Houdan – nicknamed “Triplepatte” (“Triple-Legs”) after his racehorse, because both always balk at hurdles – was played by Marcel Levesque, the future beak-nosed comic hero of Feuillade's Les Vampires and Judex. The play's success spread abroad to England and America in an adaptation by American dramatist Clyde Fitch, cleverly entitled Toddles. The 1908 New York premiere starred another profile as famous as Levesque's – John Barrymore.

Triplepatte, the film, was an ideal fusion of talents. Tristan and Raymond jettisoned entire scenes and characters in order to streamline the plot and settings more cinematically – from a ponderously talky 3 hours to a crisp

80 minutes, with a spare but comically potent use of intertitles (the climactic elevator gag provides a witty solution to a problem of dramatic construction that Tristan failed to solve back in 1905). The downside to this, if it is one, is that the film indulges more in broad farce – with the famous scene of the wedding ceremony and the groom's arrival in his pajamas! – than in any satiric portrait of high society in the faubourg Saint-Germain. Though by no means anti-avant-garde, Triplepatte also parodied avant-garde effects and aestheticism, as in the nightmare scene in which the hero flees his creditor and matchmaker waving giant butterfly nets, a moment that combines negative images and slow-motion. Ivan Mosjoukine, the Russian émigré actor, would use similar negative effects in his self-directed *Le Brasier ardent*, shot later that year, just as Triplepatte was going into trade screenings.

But Triplepatte's most consistent pleasure is actor Henri Debain, who displays hilariously droopy aplomb as the asocial socialite, a sort of French cousin to Russia's original couch potato, Oblomov. Debain, a talented cartoonist (as the first scene of the film shows), was a close friend of the Bernard family, and appeared in Raymond's early films before going on to direct a few films himself and collaborate with other notable directors, among them Henri Fescourt, who featured him as the comically villainous Caderousse in *Monte Cristo* (1929). – LENNY BORGER

Prog. 3

PARIS EN CINQ JOURS (Cinque giorni a Parigi) (Films Albatros, FR 1925)

Regia/dir: Nicolas Rimsky, Pière Colombier; scen: Michel Linsky, Nicolas Rimsky; didascalie/intertitles: Raoul Ploquin; f./ph: Paul Guichard, Gaston Chelle, Nicolas Roudakoff; scg./des: Lazare Meerson; riprese/filmed: 6-8.1925 (Paris; Studios Albatros, Montreuil); cast: Nicolas Rimsky (Harry Mascaret), Dolly Davis (Dolly), Sylvio de Pedrelli (Count de Costa Corvinatza), Madeleine Guitty (Grace Pumpkin), Pierre Labry (Jerry Bennett), Irma Gray (sua moglie/his wife), Max Lerel (Lloyd, loro figlio/their son), Valeska Rimsky (Mistress Cool), Léon Courtois (Ted Broadcast, la guida/the tour guide), Émile Saint-Ober (capo contabile/chief accountant), Louis Monfils (ufficiale di polizia/police official), Hubert Daix (l'altro americano/the other American); data uscita/released: 11.9.1925; 35mm, 1572 m., 77' (18 fps); fonte copia/print source: Cinémathèque Française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Bande à part (1964) di Jean-Luc Godard contiene una famosa gag in cui i suoi tre giovani ed errabondi protagonisti visitano il Louvre in un tempo record di 9 minuti e 43 secondi. Ma 40 anni prima, in *Paris en cinq jours*, probabilmente la prima commedia sui turisti, una comitiva di americani della middle-class giunti a Parigi nell'ambito di un viaggio organizzato Cook aveva già percorso le stesse gallerie in 15 minuti "all'ultimo respiro". Godard potrebbe anche aver visto alla Cinémathèque questo film da tempo dimenticato, ma è ancora più probabile che ricordasse la scopiazzatura della stessa gag riproposta

da Jacques Feyder nel suo primo film americano (e ultimo muto) *The Kiss* (*Il bacio*; 1929).

La scena del Louvre costituisce sicuramente uno dei momenti più geniali di questa briosa e scombinata farsa diretta a quattro mani da Nicolas Rimsky e Pière Colombier che vede protagonista lo stesso Rimsky nel ruolo di un contabile di Chicago di nome Harry Mascaret con una passione smodata per tutto ciò che è francese, i tre moschettieri in particolare. Entrato in possesso di una certa somma di danaro, Harry non si lascia sfuggire l'occasione di regalare a se stesso e alla sua innamorata (Dolly Davis) una visita di cinque giorni a Parigi, nel corso dell'ultimo dei quali ha pianificato di chiederle ufficialmente la mano davanti alla cattedrale di Notre-Dame.

La faccenda è complicata dalle disavventure di Harry alle prese con i monumenti parigini e con la lingua francese (nelle vivaci didascalie di Raoul Ploquin). Harry, già fanatico frequentatore del teatro d'opera nella sua città, alla ricerca del Théâtre de l'Opéra, si perde sulle scale della stazione dell'Opéra del Metro e, nel suo stentato francese, chiede ai passanti: "Metropolitan Opera?".

La sceneggiatura, scritta da un oggi dimenticato umorista russo di nome Michel Linsky, non ha un gran senso narrativo, specie l'intreccio secondario relativo all'aristocratico libertino (Sylvio de Pedrelli) che si unisce alla comitiva soltanto per sedurre Dolly. Il leitmotiv dei moschettieri viene dapprima fin troppo ampiamente introdotto e poi semplicemente dimenticato. (E tuttavia le pecche dello script vanno prese col beneficio del dubbio: la copia conservata dalla Cinémathèque française che presentiamo alle Giornate è infatti una versione muta ridotta della riedizione sonora del 1930.)

La nota dolente del film è rappresentata dallo stesso Rimsky, la cui balordaggine e le cui smorfie sono per lo più una pedissequa imitazione di modelli americani. Nondimeno, Rimsky godette di grande popolarità presso le platee cinematografiche francesi degli anni '20. Oscuro attore di secondo piano nel cinema russo pre-rivoluzionario dal 1915, Rimsky emigrò in Francia con il produttore Joseph Ermolieff e la sua società di produzione nel 1920, e in breve tempo divenne una delle principali vedette degli studi di Montreuil. Benché fisicamente insignificante, poteva passare con disinvoltura dai ruoli dell'eroe romantico a quelli del villain esotico. Poi, nel 1923, collaborò alla sceneggiatura e fu il protagonista di *Ce cochon de Morin* di Viacheslav Tourjansky, basato sulla novella di Maupassant, il cui successo gli aprì istantaneamente una nuova strada come attore comico (e gli consentì al contempo di riporre i parrucchini nell'armadio). Nel 1924, beneficiando della fuga di talenti dalla Films Albatros di Alexandre Kamenka, Rimsky era l'unica vedette dello studio e per assicurarsi un maggiore controllo sui propri film, assunse anche il nuovo duplice ruolo di co-sceneggiatore e co-regista. Ma il sogno della Albatros crollò miseramente nel 1926, proprio mentre Kamenka stava addestrandolo René Clair. Rimsky tornò per una breve stagione ai ruoli drammatici, interpretò alcune ultime commedie mute, e, coraggiosamente quanto avventatamente, affrontò il cinema sonoro con un'ultima follia: il primo adattamento francese del classico

dell'operetta *Pas sur la bouche* (1931), che co-diresse con Nicolas Evreinoff! Dove dimostrò non solo di non saper recitare in francese, ma anche di non saper cantare. Adattatosi ai piccoli ruoli (talvolta nei panni del tassista russo), Rimsky morì nel 1942, asfissiato nel sonno da una perdita di gas. – LENNY BORGER

In Jean-Luc Godard's 1964 Bande à part, there's a famous gag in which the three footloose young protagonists visit the Louvre in a record-breaking 9 minutes 43 seconds. But 40 years earlier, a Cook's Tour of middle-class Americans had already hoofed it through the galleries in a breathless 15 minutes in Paris en cinq jours, probably the first movie comedy about tourists. Godard may have seen this long-forgotten film at the Cinémathèque, but it is more likely that he remembered Jacques Feyder's crib on the same joke in his first Hollywood (and last silent) movie, The Kiss (1929).

The Louvre scene is one of the more genial set-pieces in this breezy, scattershot farce co-directed by Nicolas Rimsky and Pière Colombier, and starring Rimsky as a Chicago accountant named Harry Mascaret who has a passion for all things French, especially "The Three Musketeers". When he comes into some money, he leaps at the chance to offer himself and his sweetheart (Dolly Davis) a five-day visit to Paris, on the last day of which he plans to officially propose to her in front of Notre-Dame Cathedral.

Complications arise out of hapless Harry's misadventures with Paris landmarks and the French language (in Raoul Ploquin's perky intertitles). One scene finds Harry, an opera fan back home, looking for the Paris Opera House, only to lose himself on the steps of the Metro's Opéra station, asking passers-by in broken French: "Metropolitan Opera?"

The script, by a now-forgotten Russian humorist named Michel Linsky, doesn't have much story sense, especially in the subplot about the aristocratic libertine (Sylvio de Pedrelli) who joins the tour merely to seduce Dolly. The musketeer leitmotif is introduced with excessive screen time and then simply forgotten. (But criticism of the script must be conditional: the preserved Cinémathèque Française print we are showing is a shorter silent version of the 1930 sound reissue of the film.)

*The film's central weakness is Rimsky himself – his bumbling and grimacing are mostly uninspired mimicry of American models. Still, Rimsky enjoyed popularity among French cinema audiences of the 1920s. An obscure supporting actor in pre-Revolutionary Russian films from 1915, he emigrated to France with producer Joseph Ermolieff and his company in 1920, and immediately became one of the troupe's leading players at the Montreuil studios. Though physically unassuming, he could interchangeably play romantic leads and exotic villains. Then, in 1923, he co-wrote and starred in Viacheslav Tourjansky's *Ce cochon de Morin*, based on Maupassant's short story, whose success immediately pointed Rimsky in a new direction as a comic actor (and allowed him to shelve his hair-pieces). Benefiting from the 1924 defection of talent from Alexandre Kamenka's *Films Albatros*, Rimsky stayed on as the studio's only regular star, adding additional hats as co-writer and co-director to maintain control over his films. But the *Albatros* dream collapsed in 1926 just as Kamenka was grooming René Clair. Rimsky briefly returned to dramatic roles, made some last silent comedies, and bravely but ill-advisedly took on the talkies with one*

*last folly, the first French screen adaptation of classic operetta, *Pas sur la bouche* (1931) – which he co-directed with Nicolas Evreinoff! Rimsky proved that not only could he not act in French, but he couldn't sing either. Reduced to bit parts (sometimes as a Russian taxi driver), Rimsky died in 1942, asphyxiated in his sleep by a gas leak. – LENNY BORGER*

Prog. 4

KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE (Film d'Art/Vandal & Delac, FR 1925)

Regia/dir: René Hervil; scen: Jean Manoussi, dalla pièce di/ from the play by Jules Romains (1923); f./ph: René Guychard, Armand Thirard; scg./des: Fernand Delattre; riprese/filmed: estate/summer 1925 (Uzerche; Studios Film d'Art, Neuilly); cast: Fernand Fabre (Dr. Knock). Léon Malavier (Dr. Parpalaid), Maryanne (Mme. Parpalaid), Louis Monfils (Raffalens), René Lefèvre (chauffeur), Raoul Darblay (Mousquet, il farmacista/the pharmacist), Iza Rayner (la signora in nero/the lady in black), Luce Fabiole (Mme. Raffalens), Irma Perrot (albergatrice/hotel proprietress), Régiane (Mme. Mousquet), Georges Morton (Pierre); première: 17.12.1925 (presentazione alla stampa/press screening); data uscita/released: 18.12.1925; 35mm, 2516 m., 110' (20 fps); fonte copiat/print source: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy. Film restaurato dagli Archives Françaises du Film du CNC nell'ambito del piano del Ministero della Cultura francese per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. / Restored by the Archives Françaises du Film/CNC, under the auspices of the Ministry of Culture's film preservation plan.

Didascalie in francese / French intertitles.

Splendidamente fotografata, questa rarità muta del 1925 fu la prima delle tre versioni filmiche della divertente e caustica satira teatrale di Jules Romains con al centro la figura di Knock, un medico ciarlatano che impone un regime di terrore sanitario ai ricchi abitanti di una cittadina di montagna. La prima versione sonora della pièce fu quella co-diretta e interpretata da Louis Jouvet nel 1933; ma l'unica versione disponibile oggi è un remake del 1950, sempre con Jouvet protagonista. Benché le due versioni parlate rientrano entrambe nei canoni convenzionali del "teatro filmato", l'adattamento del 1933 si distingueva per l'iconica interpretazione di Jouvet, per l'ottimo cast dei comprimari e per lo humour corrosivo della pièce di Romains.

L'iter produttivo di questa prima versione cinematografica di *Knock* non è documentato. L'attore e regista Jouvet aveva prodotto, diretto e interpretato il ruolo di Knock nell'allestimento teatrale originale, la cui première ebbe luogo il 14 dicembre 1923 al Théâtre des Champs-Élysées. Il successo fu immediato, e le costanti riprese della pièce assicurarono a Jouvet profitti sufficienti a bandire dal suo camerino lo spettro della miseria. Jules Romains ricevette numerose proposte per i diritti cinematografici, tra cui un'inattesa richiesta da parte di Marcel Levesque, il brillante co-protagonista dei serial di Feuillade *Les vampires* (1915) e *Judex* (1916).

Ad assicurarsi i diritti del film fu tuttavia Louis Aubert, un influente distributore e proprietario di teatri cui faceva capo anche un'alleanza produttiva con varie società indipendenti, in primis con la Film d'Art, diretta dai veterani Marcel Vandal e Charles Delac. Il tandem produsse il film sotto l'egida della Aubert-Film. La regia venne affidata a René Hervil, un collaboratore abituale dello studio che lavorò su una sceneggiatura del poco noto Jean Manoussi. Le riprese in esterni del film avvennero nell'estate del 1925, a Uzerche, pittoresca località di montagna del Limousin, e da lì si spostarono negli studi della Film d'Art di Neuilly, nei sobborghi parigini. Al suo debutto come operatore in seconda figurava un futuro maestro della fotografia: Armand Thirard.

Alla prevedibile domanda – perché non c'era Jovet nel ruolo del protagonista? – la risposta più attendibile è che probabilmente era ancora impegnato nella tournée teatrale della pièce. Ma forse fu l'innata diffidenza per il cinema, che peraltro non lo abbandonerà mai, a impedire a Jovet di accettare un ruolo che lo privava della sua voce. La parte andò dunque al venticinquenne Fernand Fabre, neo-diplomato del Conservatoire parigino. Indossando gli stessi occhiali dalla montatura d'acciaio scelti da Jovet per caratterizzare l'aspetto anonimo del personaggio, Fabre ritagliava una figura azzimata e vivace, ma priva dell'ambiguità e della brutale risolutezza di un ciarlatano quarantenne fedele al motto "Ogni uomo sano è un malato che non sa di esserlo".

Nel complesso, il film ricalca abbastanza fedelmente la struttura della commedia, ma il polso di Hervil si rivela a tratti alquanto fiacco (exempli gratia: la sequenza delle visite gratuite); e una gag ricorrente con al centro un'automobile antidiluviana – che nella pièce figurava solo a metà del primo atto – è particolarmente sintomatica del modo in cui il testo teatrale era stato abbassato di livello per incontrare i gusti del pubblico cinematografico dell'epoca.

Nella bizzarra sequenza descrittiva d'apertura, facciamo la conoscenza di Knock intento a spiegare le sue teorie a un compagno di studi in medicina. Poi, mentre evoca la satira di Molière sulla professione medica, da un gigantesco libro di giochi balzano fuori varie figure umane in miniatura simboleggianti i dottori del 17° secolo che scorrazzano alla ricerca di un paziente. – LENNY BORGER

This handsomely photographed 1925 silent curio was the first of three film versions of Jules Romains's chillingly funny stage satire about a quack doctor who institutes a reign of medicalized terror in the healthy population of a mountain town. There was a first sound version in 1933, co-directed by and starring Louis Jovet; and a 1950 remake, again with Jovet – it is the only version available today. Though both sound films are conventional "canned theater", the 1933 adaptation best preserves Jovet's iconic performance, the excellent supporting cast, and the devastating wit of Romains's play.

The facts behind this first screen version of Knock remain undocumented. Actor-director Jovet produced, staged, and starred in the original stage production, which opened on 14 December 1923 at the Théâtre des Champs-Élysées. It became an overnight sensation, and regular revivals generated enough receipts to keep the wolf from Jovet's stage door. Jules

Romains received numerous proposals for the film rights, including one surprising bid from Marcel Levesque, the comic co-star of Feuillade's Les Vampires (1915) and Judex (1916) serials.

The rights fell to Louis Aubert, a leading French distributor and theater owner, who also headed a production alliance with several independent firms, notably Film d'Art, directed by veterans Marcel Vandal and Charles Delac. The tandem produced the film for Aubert-Film. Studio regular René Hervil was hired to direct from a screenplay by the obscure Jean Manoussi. Exteriors were shot during the summer of 1925 in the picturesque mountain town of Uzerche, in the Limousin, and at the Film d'Art studios in Neuilly, outside Paris. Making his debut as the production's second cameraman was a future master, Armand Thirard.

To the obvious question – why didn't Jovet star? – the most likely answer was that he was probably on tour with the play. Unless it was because his lifelong mistrust of the cinema now deterred him from a role that deprived him of his voice.

Instead, the part went to a 25-year-old Paris Conservatory graduate named Fernand Fabre. Wearing the same steel-rimmed glasses that Jovet chose as a non-descript stage mask, Fabre cut a dapper figure, but lacked the ambiguity and brutal single-mindedness as the 40-year-old quack dedicated to the motto, "Every healthy man is an invalid who doesn't know it."

The film is generally faithful to the play's overall structure, but Hervil's pacing can be languid (e.g., the free-consultation scenes), and a running gag involving an antediluvian motorcar – which figures centrally in Act One of the play – is particularly symptomatic of the way the play was dumbed-down for contemporary film audiences.

In a bizarre opening expository sequence, we are introduced to Knock explaining his theories to a fellow medical student. He then evokes Molière's satire on the medical profession as miniature human figures representing 17th-century doctors spill out of a giant playbook and dance about in pursuit of a patient. – LENNY BORGER

Prog. 5

TOTTE ET SA CHANCE / DER SPRUNG INS GLÜCK (Storia di una piccola parigina) (Cinéromans-Films de France, Paris / Nero-Film, Berlin, FR/DE 1927)

Regia/dir: Augusto Genina; *scen:* Jane Bess, Augusto Genina, *dal romanzo difrom the novel by Pierre Soullain (1924); f./ph:* Victor Armenise, Friedl Behn-Gründ; *scg./des:* Hans Sohnle, Otto Erdmann; *prod:* Louis Nalpas, Seymour Nebenzal; *riprese/filmed:* 8-9.1927 (Paris; Grünwald studios, Berlin); *cast:* Carmen Boni (Charlotte ["Totte"] Vinet), André Roanne (René Gavart), Hermann Valentin (Monsieur Gavart), Carla Bartheel (Nénesse), Lya Christy (Lucette), Max Lenclos (Julien), Oreste Bilancia (Loysel, il segretario/the secretary), Hans Junkermann (il vecchio duca/the old duke), Rosa Valetti (Madame Rivolot, la manicure/the manicurist), Magnus Stiffer (maggior domo/the majordomo), Ossip Darmatov (Holdenis), Loni Nest (la piccola manicure/the little manicurist); *data uscita/released:* 26.1.1928 (Berlin), 23.11.1928 (Paris);

35mm, 2208 m., 97' (20 fps); *fonte copia/print source*: Cinémathèque Française, Paris.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Questa commedia romantica “francese”, ufficialmente una co-produzione franco-tedesca, fu uno dei primi (e più eleganti) esempi di quello che oggi potrebbe essere definito “un europudding muto”. Si considerino gli ingredienti principali: un regista italiano, uno script basato su un romanzo francese la cui vicenda si svolge tra Parigi e Londra, una coppia di protagonisti italo-francese, un tandem italo-tedesco di sceneggiatori, un team di operatori italo-tedesco, uno studio di riprese tedesco, un team tedesco di scenografi e costumisti, un cast secondario di attori italiani e tedeschi; il tutto sotto la supervisione di due produttori di cui uno franco-levantino e l'altro tedesco ma newyorchese di nascita. Con una simile, minacciosa preponderanza di elementi produttivi tedeschi il film avrebbe potuto facilmente crollare.

E tuttavia, se una certa *légèreté* parigina (o euro-francese) riesce a prevalere, gran parte del merito è da accreditarsi al regista Augusto Genina, qui nella prima fase di una spesso ammirevole carriera cosmopolita che si svolse tra gli studi di Francia e Germania. Genina diresse il film con eleganza e con un tocco di garbato umorismo, anche se, purtroppo, lui e la sua prolifica co-sceneggiatrice tedesca, Jane Bess, ammorbidirono alcuni dei risvolti ironici che caratterizzavano la trama e i personaggi del romanzo di Pierre Souleine del 1924 e che davano un maggiore mordente agli elementi fantasy alla Cenerentola.

Carmen Boni, nel ruolo della piccola manicure sentimentale che accetta il matrimonio di convenienza propostole da un giovane ereditiere per sottrarsi ai progetti matrimoniali organizzati per lui dal padre, affascina con un perfetto dosaggio di delicatezza e ardimento e la scena della sua trasformazione da “brutto anatroccolo” è giustamente diventata un classico della commedia cinematografica. Benché privo della sua partner abituale Dolly Davis, André Roane – uno di quegli attori che bisogna imparare ad apprezzare – è un perdigiorno garbato e affascinante.

Totte et sa chance ebbe una vita teatrale parallela sotto forma di operetta in tre atti col titolo *Yes!* Scritta da Souleine, René Pujol e Jacques Bousquet, con parole e musica di Albert Willemetz e Maurice Yvain, l'operetta debuttò nel gennaio del 1928 (alcuni mesi prima dell'uscita francese del film) e del suo primo cast faceva parte una giovane Arletty. Nel 1942, in piena Occupazione, la Continental Film, una società di produzione francese a capitale tedesco, produsse un remake di *Totte et sa chance* diretto da Richard Pottier e interpretato da Suzy Delair. – LENNY BORGER

This “French” romantic comedy, officially a Franco-German co-production, was one of the first (and most stylish) examples of what today might be called “Silent Europudding”. Consider the main ingredients: an Italian director, a French source novel with a Paris-London setting, an Italo-French lead couple, an Italo-German screenwriting tandem, an Italo-German camera team, a German studio facility and production design team, a

Germano-Italian supporting cast, all under the supervision of Franco-Levantine and New York-born German producers. One fears that the film will collapse under the weight of its predominantly German production elements.

Yet a certain Parisian (or Euro-French) légèreté prevails. Much of the credit must go to director Augusto Genina, on the first leg of an often admirable cosmopolitan career through the studios of Germany and France. He directs with elegance and gracious good humor, even if, regrettably, he and his prolific German co-screenwriter, Jane Bess, have softened some of the ironic plot turns and characterizations of Pierre Souleine's 1924 novel, which gave more bite to the Cinderella fantasy elements.

Carmen Boni, as the sentimental little manicurist who accepts a young heir's proposal for a marriage of convenience in order to avoid the marital plans his father has in store for him, charms with a perfect dose of delicacy and pluck – her “ugly duckling” transformation scene has become a comedy classic. Though devoid of habitual co-star Dolly Davis, and something of an acquired taste, André Roanne is a wastrel with charm and tact.

Totte et sa chance enjoyed a parallel stage life as a three-act operetta entitled Yes!, written by Souleine, René Pujol, and Jacques Bousquet, with lyrics by Albert Willemetz and music by Maurice Yvain. It opened in January 1928 (months before the film's French release), with a cast that included the young Arletty. In 1942, at the height of the Occupation, the German-financed French film company, Continental Film, produced a remake of Totte et sa chance directed by Richard Pottier and starring Suzy Delair.

LENNY BORGER

Prog. 6

LA MERVEILLEUSE JOURNÉE (Banco! Otto! Nove!)

(Cinéromans–Films de France, FR 1928)

Regia/dir: René Barberis; *scen*: René Barberis, *dalla pièce di/from the play by*: Yves Mirande & Gustave Quinson (1922); *f./ph*: Raoul Aubourcier; *scg./des*: Georges Quénu [?]; *riprese/filmed*: inverno/winter 1927-28 (Cannes; Studios Cinéromans, Joinville); *cast*: André Roanne (Blaise), Dolly Davis (Gladys), Renée Veller (Geneviève), Sylvio de Pedrelli (Felloux), Marcel Lesieur (Dr. Gébus), Léon Larive (Pinède), Reine Derns (Léocadie Pinède); *data uscita/released*: 7.1928 (Paris); 35mm, 2250 m., 90' (22 fps); *fonte copia/print source*: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy. Film restaurato dagli Archives Françaises du Film du CNC nell'ambito del piano del Ministero della Cultura francese per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. / *Restored by the Archives Françaises du Film/CNC, under the auspices of the Ministry of Culture's film preservation plan.*

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Nei tardi anni '20, René Barberis parve per un breve periodo destinato a una fulgida carriera di regista di commedie commerciali. I suoi film piacevano al pubblico per il loro humour contagioso, la recitazione anti-teatrale e l'eleganza visiva. Barberis veniva da una buona scuola: aiuto regista per la potente Cinéromans-Films de

France (ex-Société des Cinéromans), aveva lavorato spesso al fianco di Henri Fescourt, in particolare sul set di *Les Misérables* (*I miserabili*, 1925). Il successo internazionale del film epico da Hugo e l'appoggio dello stesso Fescourt gli garantirono la sedia da regista. Disgraziatamente, il suo primo film, *Les larmes de Colette* (1926) era stato un turgido mélo concepito unicamente per valorizzare il talento larmoyant dell'attrice bambina Andrée Rolane (che nei *Misérables* aveva interpretato il ruolo di Cosette da piccola) e quello non meno melodrammatico di Sandra Milowanoff (che nel suddetto film era stata sia Fantine che Cosette da adulte).

Barberis troverà una propria cifra stilistica al terzo film, *La merveilleuse journée*, vivace adattamento da una pièce teatrale di Yves Mirande (in seguito uno dei più importanti sceneggiatori degli anni '30) e dell'impresario teatrale Gustave Quinson. Mirande & Quinson avevano sbancato il box office con il loro primo hit boulevardier *Le chasseur de Chez-Maxim's* (1920), commedia talmente popolare da meritare, a partire dal 1926, ben cinque adattamenti cinematografici! *La merveilleuse journée* dovrà accontentarsi di tre soltanto, di cui la versione di Barberis è stata la prima e la migliore. Ne fu interprete l'allora coppia regina della commedia romantica, Dolly Davis e André Roanne.

Roanne, specializzato nei ruoli del giovanotto sofisticato del bel mondo, qui interpreta un tizio timido alla Harold Lloyd, Blaise, aiuto farmacista in una tranquilla località della Costa Azzurra, che un giorno rimane bloccato a bordo dello yacht di un milionario depresso cui era capitato di consultare il suo capo e un medico ciarlatano del posto (evidente rimando al Dr. Knock!). Divertito dalla rinfrescante naïveté di Blaise/Roanne, l'annoiato riccone lo accoglie nel proprio entourage come segretario personale. Lo yacht salpa alla volta di Cannes, dove Blaise ha modo di scoprire la bella vita degli hotel di lusso e dei casinò, di corteggiare una misteriosa bellezza la cui stanza si affaccia sullo stesso corridoio d'albergo, e di vincere, quasi senza rendersene conto, un'ingente somma al tavolo del baccarat, che poi riprenderà di lì a poco con il suo ricco datore di lavoro...

Malgrado alcuni momenti di farsa medica non propriamente felici, *La merveilleuse journée* era una commedia romantica al disopra della media, splendidamente fotografata dal cameraman della Cinéromans Raoul Aubourdier. Barberis diresse gli attori in modo brillante e seppe variare il modulo imposto del duetto Roane-Davis appaiandoli a partner romantici diversi. Anche la stampa estera parigina si dichiarò entusiasta del film. E perfino *Variety*, in genere alquanto sprezzante nei confronti del cinema francese degli anni '20, lo definì "elegante e divertente" e "ottimamente recitato".

Il successivo film di Barberis ebbe un esito non meno felice del precedente: *Le danseur inconnu* (1928) era un raffinato adattamento da una pièce di Tristan Bernard.

All'arrivo del sonoro, Barberis si trovò impegnato nei nuovi stabilimenti Paramount di Joinville, dove realizzò il primo di una serie di disastrosi film multi-lingue. La sua carriera subì un rapido declino, e nel decennio seguente girò solo altri cinque film, tra cui un tetro

rifacimento di *Casanova* con un superato Ivan Mosjoukine (1934). Dopo un ultimo film girato durante l'Occupazione, si ritirò a vita privata e cadde nell'oblio. – LENNY BORGER

For an all-too-brief moment in the late 1920s, René Barberis basked in a warm glow as a promising commercial comedy director. His films pleased for their infectious humor, nontheatrical acting, and elegant visuals. Barberis had been to a good school: as an assistant director at the powerful Cinéromans-Films de France studios (ex-Société des Cinéromans), he had worked closely with Henri Fescourt, notably on Les Misérables (1925). The international success of the Hugo epic, along with Fescourt's patronage, helped project Barberis into the director's chair. Unfortunately his first assignment, Les Larmes de Colette (1926), was a turgid showcase for the lachrymose talents of child actress Andrée Rolane, who had played little Cosette in Les Miz, and the no less melodramatic Sandra Milowanoff, who had been both the adult Fantine and Cosette.

Barberis found his mark with his third film, La Merveilleuse journée, a breezy adaptation of a 1922 stage comedy by Yves Mirande (later to become one of the top screenwriters of the 1930s) and theatrical entrepreneur Gustave Quinson. Mirande and Quinson had struck box-office gold with their earliest Boulevard collaboration, Le Chasseur de Chez Maxim's (1920), a play so popular it has been filmed no less than five times since 1926! La Merveilleuse journée was filmed a mere three times, but the Barberis version was the first and best. And it starred the romantic comedy couple of the moment, Dolly Davis and André Roanne. Usually playing the sophisticated young man-about-town, Roanne here is a timid Harold Lloyd-type, a pharmacist's assistant in a Côte d'Azur backwater who one day gets stuck on board the yacht of a depressed millionaire who had been consulting Roanne's employer and a local quack doctor (shades of Dr. Knock!). Entertained by Roanne's refreshing naïveté, the bored tycoon invites him to join the entourage as his private secretary. They set sail for Cannes, where Roanne discovers the high life of luxury hotels and casinos, courts the mysterious beauty who lives across the hotel corridor, and almost without knowing it wins a fortune at the baccarat table, only to lose it again to his wealthy employer...

Despite some less than successful moments of physical farce, La Merveilleuse journée was above-average romantic comedy, beautifully photographed by Cinéromans cameraman Raoul Aubourdier. Barberis directed the actors smartly and kept the Roanne-Davis star package fresh by pairing each with a different romantic foil. Even the foreign press in Paris warmed to the picture. Variety, usually so contemptuous of French films in the 1920s, called it "snappy and diverting" and "excellently acted".

Barberis's next film was just as good: Le Danseur inconnu (1928) was a polished adaptation of a play by Tristan Bernard. But with the arrival of the talkies, Barberis found himself at Paramount's newly appointed studios in Joinville directing the first of its ruinous multiple-language productions. His fortunes declined, and he would direct only five more features in the next decade, among them a dreary remake of Casanova with a has-been Ivan Mosjoukine (1934). After a final film during the Occupation, he retired into professional oblivion. – LENNY BORGER

Prog. 7

TIRE AU FLANC (Néo-Films, FR 1928)

Regia/dir: Jean Renoir; *scen:* Jean Renoir, Claude Heymann, André Cerf, *dalla pièce di/romanzo del play by* André Mouézy-Eon & André Sylva (1905); *didascalie/intertitles:* André Rigaud; *f./ph:* Jean Bachelet; *scg./des:* Eric Aës; *prod:* Pierre Braunberger; *riprese/filmed:* 28.1-1.4.1928 (caserma “Cents-Gardes” e bosco di Saint-Cloud / “Cents-Gardes” barracks, Saint-Cloud; *forest of* Saint-Cloud; Studios Billancourt); *cast:* Georges Pomiès (Jean Dubois d’Ombelles), Michel Simon (Joseph Turlot), Félix Oudart (colonnello/Colonel Brochard), Maryanne (Mme. Blandin), Jeanne Helbling (Solange Blandin), Paul Velsa (caporale/Corporal Bourrache), Jean Storm (tenente/Lieutenant Daumel), Manuel Raabi (aiutante/adjuvant), Louis Zellas (Muflet), Fridette Fatton (Georgette), Esther Kiss (Mme. Fléchais), Kinny Dorlay (Lili Blandin), Catherine Hessling (istitutrice/schoolteacher); *data uscita/released:* 7.12.1928; 35mm, 2270 m., 100’ (20 fps); *fonte copia/print source:* Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in francese / French intertitles.

Pur avendo dato buona prova di sé nell'affrontare i vari generi, Jean Renoir pareva meno adatto a dirigere commedie, cosa che risulta particolarmente ironica se si considera che *La règle du jeu* (*La regola del gioco*; 1939), unanimemente ritenuto il suo capolavoro, gioca brillantemente con le convenzioni teatrali della farsa e della satira. Ma ormai Renoir era perfettamente padrone dei propri mezzi, anche se per tradurre le sue idee in *mise-en-scène* contava parecchio sui suoi collaboratori tecnici.

Giovane aspirante regista che ambiva a fare della moglie Catherine una grande star, nel corso degli anni '20 Renoir non studiò con vera applicazione l'abbiccì della regia cinematografica, anche se cercava di camuffare l'inesperienza gloriosando delle proprie innovazioni tecniche nelle interviste (come quando raccontò di aver ideato una carrellata dall'alto per la scena del banchetto di *Le tournoi dans la cité* del 1928 – laddove un'analogica sequenza si era già vista l'anno precedente nel *Casanova* di Volkov). E in effetti, se si presta fede alle testimonianze di molti suoi ex collaboratori, pare che Renoir avesse scarsa pazienza per le questioni tecniche, un disinteresse che avrebbe gravato pesantemente sul risultato di molti dei suoi film – a cominciare dal maldestro *Nana* (*id.*, 1926).

Tire au flanc (tr. lett.: Il lavativo), che sarà oggetto di ben tre rifacimenti dopo la versione di Renoir, nacque su commissione del produttore Pierre Braunberger.

Pur tecnicamente ancora confuso (ma la fotografia di Jean Bachelet è spesso di buon livello), il film risultò discretamente divertente. Basato su una farsa militare della “Belle Époque” di strepitoso successo – le traversie di un giovane e vanitoso poeta che viene assegnato a una guarnigione di provincia –, il film traeva spunto dalle (spesso assurde) esperienze personali del co-sceneggiatore di Renoir, Claude Heymann (come nella scena dell'esercitazione con le maschere antigas), ed affidava uno dei ruoli principali a un giovane

attore brutto ma destinato a diventare una figura totemica nell'universo di Renoir: Michel Simon.

Ça va sans dire che, trattandosi di un film di Renoir, molti dei suoi successivi ammiratori, tra cui André Bazin e François Truffaut (co-sceneggiatore e produttore del remake di *Tire au flanc* diretto da Claude de Givray nel 1960), ne avrebbero parlato come se si trattasse del Santo Gral della commedia del muto. Ma un tocco alla Monty Python tuttora non guasterebbe. – LENNY BORGER

Though Jean Renoir worked in a wide variety of genres, he seemed least adept at directing comedy, which is particularly ironic in view of the fact that his acknowledged masterpiece, La Règle du jeu (Rules of the Game, 1939), brilliantly plays with the theatrical conventions of farce and satire. But by this time, Renoir was a master of his craft, though one who relied heavily on his technical collaborators to translate his ideas into mise-en-scène.

As a wannabe young director in the 1920s keen on making his wife a star, Renoir didn't study his filmmaking ABCs with any real application, even as he tended to conceal his inexperience behind boasts in interviews about his technical innovations (as when he described creating an overhead tracking shot for a banquet scene in his 1928 film Le Tournoi – when a similar shot had been seen by audiences the previous year, in Volkov's Casanova). In fact, if we are to believe many of his erstwhile collaborators, Renoir had little patience with technical matters, and his unresponsiveness to them ruined many a film – beginning with the inept Nana (1926).

Tire au flanc, which was remade no less than three times after Renoir's version, was an assignment for producer Pierre Braunberger. It came out fitfully amusing if still technically chaotic (despite the often good camerawork by Jean Bachelet). Based on a hugely successful Belle Époque military farce about a conceited young poet's service in a provincial garrison, the film drew on the often absurd personal experiences of Renoir's co-scripter Claude Heymann (as in the gas-mask training scene), and featured a homely young actor who was about to become a totemic part of Renoir's universe: Michel Simon.

Of course, because it was a Renoir film, many later admirers such as André Bazin and François Truffaut (who would co-author and produce Claude de Givray's 1960 remake of Tire au flanc) would speak of it as if it were the Grail of silent film comedy. But a touch of Monty Python is what it could still use. – LENNY BORGER

Prog. 8

FIGARO (Amori e intrighi di Figaro) (Franco-Film, FR 1929)

Regia/dir: Gaston Ravel; *scen:* Gaston Ravel, Tony Lekain, *dalle pièce/romanzo del plays* Le Barbier de Séville, Le Mariage de Figaro, La Mère coupable, *di/by* Pierre Augustin Caron de Beaumarchais; *f./ph:* Émile Pierre, Albert Duverger; *scg./des:* Tony Lekain; *cost:* Georges K. Benda; *riprese/filmed:* 8-10.1928 (Château de Rochefort-en-Yvelines; Rambouillet; Studios Film d'Art, Neuilly; Rue de Réservoir, Joinville);

cast: Ernest van Duren (Figaro), Marie Bell (Suzanne), Tony d'Algy (Conte/Count Almaviva), Arlette Marchal (Rosine), Léon Belières (Bartholo), José Davert (Basile), Jean Weber (Chérubin), Odette Talazac (Marceline), Genica Missirio (Bégearss), Roland Caillaux (Grippe-Soleil); *première*: 4.3.1929 (Théâtre des Champs-Élysées, Paris); *data uscita/released*: 20.12.1929; 35mm, 2460 m., 108' (20 fps); *fonte copia/print source*: Archives Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Anche ai tempi di massimo rigoglio delle compagnie Film d'Art e SCAGL, il film d'arte francese aveva dimostrato poco interesse per il dramma francese classico. In effetti, solo una mezza dozzina di rudimentali adattamenti da Molière (mentre all'estero gli Shakespeare muti abbondavano, in Inghilterra e non solo!). Negli anni '20, quando il teatro filmato era dilagante ovunque, in Francia apparve un solo film ispirato a Molière, *La jalousie du barbouillé*, diretto da Alberto Cavalcanti nel 1928 e caduto presto nell'oblio. Beaumarchais, grande commediografo francese del 18° secolo, godette di maggiore attenzione. In particolare, nel 1928, con *Figaro*, un vivace adattamento per il cinema di due sue commedie "spagnole", *Le barbier de Seville* e *Le mariage de Figaro* – in entrambe le quali figurava Figaro, l'astuto barbiere e factotum di Siviglia, che briga per sistemare le cose nelle vite dei suoi capricciosi padroni, il conte e la contessa di Almaviva, e per difendere dalle insidie il proprio matrimonio con la cameriera Suzanne. Come se non bastasse, il film includeva anche alcune importanti scene tratte da *La mère coupable*, sequel melodrammatico raramente rappresentato delle prime due commedie.

Gaston Ravel, il prolifico veterano che aveva patrocinato gli esordi di Jacques Feyder alla Gaumont, scrisse e diresse *Figaro* per la Franco-Film, una nuova mini-major che aveva prodotto da poco il suo primo film storico, *Madame Récamier*, un biopic sulla celebre regina dei salotti dell'era napoleonica. Più che un vero film, in realtà *Madame Récamier* era stato poco più di una sfilata di volti celebri da museo delle cere, che nondimeno aveva convinto la critica e riposizionato Ravel ai primi posti nella lista dei registi commerciali.

Fortunatamente Ravel trasse miglior partito da Beaumarchais che da Madame Récamier, pur se non riuscì del tutto a padroneggiare la complessità strutturale della sua trilogia e i relativi, repentini cambi di registro: *Le barbier de Séville*, una pièce comica ispirata ai canoni della commedia dell'arte, che confluisce senza soluzione di continuità nella tragicommedia del *Mariage de Figaro*, che a sua volta sfocia nel melodramma di colpa e redenzione della pièce finale. Ma ancor più che una questione di stile, il vero problema era come esercitare un controllo sulla sovrabbondanza degli sviluppi narrativi. Il *Figaro* di Ravel presenta comunque un indubbio fascino e una notevole verve (oltre a qualche preziosità stilistica col tocco personale del regista) e, sotto il profilo visivo, rimane uno degli esempi più sorprendenti delle super-produzioni francesi dei tardi anni '20, grazie ai sontuosi set disegnati da Tony Lekain (per lungo tempo assiduo aiuto regista e scenografo di Ravel), ai favolosi

costumi dell'allora debuttante Georges K. Benda e alla splendida fotografia di Emile Pierre e Albert Duverger.

Ma soprattutto, gli interpreti principali erano giovani e belli. L'allora ventisettenne stella della Comédie Française Marie Bell, ai primi passi di una brillante carriera teatrale e cinematografica (ma aveva già riscosso un buon successo personale nelle vesti di Madame Récamier) era la frizzante Suzanne, qui felicemente appaiata all'insolente e agile Figaro di Ernest Van Duren, un popolare ballerino di music-hall che aveva debuttato da poco nel cinema (e che sarebbe morto suicida due anni dopo). L'ex-reginetta di bellezza Arlette Marchal interpretava la malinconica contessa d'Almaviva e Tony d'Algy (portoghese di nascita) il suo orgoglioso e vulnerabile marito.

Figaro fu però biasimato per il suo problema principale: la lunghezza. Com'era inevitabile, la Franco-Film cominciò ad apportare alcuni tagli, soprattutto nella seconda e più drammatica metà, che descriveva l'illecito idillio tra la contessa e Cherubino, il paggio malato d'amore (qui interpretato da un'altra giovane promessa della Comédie Française, Jean Weber). Quando, nelle ultime settimane del 1929, *Figaro* riuscì infine a raggiungere le sale, i talkies gli inflissero il colpo finale. Quella che vedremo alle Giornate è una versione condensata del *Figaro* restaurato dalla partnership Cinémathèque/Gaumont. Ne esiste tuttavia anche una copia semi-completa (con circa 1000 metri di pellicola in più), che è stata conservata presso la cineteca di Praga.

LENNY BORGER

Even in the heyday of the Film d'Art and SCAGL companies, the French art film showed little interest in classic French drama. Interestingly, there were barely more than a handful of primitive Molière adaptations (in contrast to an abundance of silent Shakespeare abroad, and not only in England!). In the 1920s, when filmed theatre was rampant, only one Molière-inspired film appeared in France, La jalousie du barbouillé, directed by Alberto Cavalcanti in 1928 and quickly forgotten.

Beaumarchais, France's great 18th-century comic dramatist, fared better. In 1928, he got the red-carpet treatment with Figaro, a bustling theatrical feature of his "Spanish" comedies, The Barber of Seville and The Marriage of Figaro – which featured the wily Seville barber-turned-valet Figaro, who must sort out the lives of his wayward masters, Count and Countess Almaviva, and his own besieged marriage to the chambermaid Suzanne. As if this were not enough, the film would also include major scenes from La Mère coupable (The Guilty Mother), the rarely staged melodramatic sequel to the first two plays.

Gaston Ravel, the prolific veteran who had chaperoned Jacques Feyder at Gaumont, wrote and directed Figaro for Franco-Film, a new mini-major which had recently produced its first heritage film, Madame Récamier, a biopic about the celebrated salon hostess of the Napoleonic Age. It had been more of a name-dropping waxworks display than a film-going experience, but it was a critical success, and restored Ravel to the A-list of commercial directors.

Fortunately, Beaumarchais inspired Ravel more than Madame Récamier, though he did not overcome all the formal problems raised by the trilogy structure and its shifting modes: The Barber of Seville is a commedia

dell'arte-style comedy which segues into the tragicomedy of *The Marriage of Figaro*, then plunges into the melodrama of guilt and atonement of the final play. More than being a question of style, it was a matter of accommodating too many narrative developments.

Ravel's *Figaro* has charm and verve (not to mention some of the director's signature preciousity), and remains one of the most visually stunning French super-productions of the late 1920s, with sprawling sets by Tony Lekain, Ravel's long-time assistant and designer, gorgeous costumes by then-debuting Georges K. Benda, and lush photography by Émile Pierre and Albert Duverger.

Best of all, its main cast was young and beautiful. The 27-year-old Comédie Française star Marie Bell, then beginning a brilliant stage and screen career (she had enjoyed a personal success as *Madame Récamier*), was the piquant Suzanne, and she was perfectly paired off with the insolent, light-footed *Figaro* of Ernest Van Duren, a popular music-hall dancer who had only recently made his screen debut (he would commit suicide 2 years later). Former beauty contest winner Arlette Marchal was a melancholy countess *Almaviva*, and the Portuguese-born Tony d'Algy the proud but vulnerable husband.

But *Figaro* was condemned by its abiding problem: its length. Almost inevitably, Franco-Film began to make cuts, notably in the second, more dramatic half, which highlighted the illicit romance between the Countess and the lovesick page, *Chérubin* (played by another rising Comédie Française player, Jean Weber). *Figaro* finally limped into theatres in the final weeks of 1929, by which time the talkies had delivered the final blow.

We will be showing the condensed version of *Figaro* in its Cinémathèque Française/Gaumont restoration. However, a near-complete print (containing nearly 1,000 more metres of footage) has been preserved at the Czech film archives. – LENNY BORGER

Prog. 9

Evento finale / Closing Event

LES NOUVEAUX MESSIEURS (Films Albatros / Sequana Films, FR 1929)

Regia/dir: Jacques Feyder; scen: Jacques Feyder, Charles Spaak, dalla pièce *dif* from the play by Robert de Flers & Francis de Croisset (1926); f./ph: Georges Périnal, Maurice Desfassiaux; scg./des: Lazare Meerson; prod: Alexandre Kamenka, Simon Schiffrin; riprese/filmed: 27.6-28.9.1928 (Brie-Comte-Robert; Créteil; Brunoy; Château de Biszy; Studios Billancourt); cast: Albert Préjean (Jacques Gaillac), Gaby Morlay (Suzanne Verrier), Henry Roussel (Comte de Montoire-Grandpré), Guy Ferrant (giornalista/journalist), Henry Valbel (Morin, un deputato/a deputy), Charles Barrois (direttore dell'Opéra/Director of the Opéra), Andrée Canti (Julie), Raymond Narlay (capo di gabinetto/Cabinet director), A. Duchange (prefetto/prefect); data uscita/released: 4.5.1929; 35mm, 2805 m., 123' (20 fps); fonte copia/print source: Cinémathèque Française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Accompagnamento musicale composto e diretto da / Musical score composed and conducted by Antonio Coppola, eseguito dal/performed by l'Octour de France.

(Cfr. Sezione "Eventi musicali" / see section "Musical Events")

A ottanta anni di distanza, *Les nouveaux messieurs* di Jacques Feyder rimane ancora uno dei più brillanti e sofisticati esempi di commedia cinematografica mai prodotti in Francia; secondo forse solo alla "commedia delle commedie", *Un chapeau de paille d'Italie* di René Clair, cui del resto venne spesso associato da chi vi riconobbe una nuova forma di cinema comico francese. Sebbene piuttosto diversi per stile e per carattere, i due film presentavano nondimeno molti tratti comuni: ambedue erano prodotti dalla famosa casa di produzione indipendente Films Albatros; il protagonista di entrambi era Albert Préjean, l'attore feticcio di Clair; e i set e i costumi dell'uno e dell'altro erano stati disegnati dal geniale Lazare Meerson, con il quale sia Clair che Feyder collaboreranno di nuovo agli inizi del sonoro. Inoltre, entrambi i film erano adattamenti da pièces teatrali; quello di Clair da un vaudeville classico di Labiche, quello di Feyder da un recente successo boulevardier, ma ciascun film risolveva i problemi dell'adattamento con la pura invenzione visiva.

Né gli sporadici tocchi clairiani in *Les nouveaux messieurs* potevano destare la minima sorpresa, considerata la profonda ammirazione che univa i due registi, che nell'estate del 1928 si erano trovati a lavorare per lo stesso produttore e negli stessi teatri di posa. Alcuni mesi dopo, quando Feyder partì armi e bagagli alla volta dell'America per lavorare a Hollywood, Clair, in un famoso editoriale, accusò l'industria cinematografica francese di aver costretto all'esilio professionale uno dei suoi maggiori talenti, ribadendo: "Cosa avete fatto per Jacques Feyder?"

Feyder, per parte sua, ricambiò la stima amichevole di Clair indulgendo a una prassi cinematografica che in realtà sarebbe stata inventata tre decenni dopo dai "giovani turchi" della Nouvelle Vague: l'omaggio. Quando Feyder ci mostra uno dei due protagonisti maschili di *Les nouveaux messieurs* mentre cerca educatamente di attirare l'attenzione del suo rivale sulla presenza rivelatrice di una sbavatura di rossetto sul suo volto, non si tratta forse di un clin d'oeil a Clair e alla celebre gag della "cravatta" in *Un chapeau de paille d'Italie*? E sono forse meno evidenti i riferimenti ad *Entr'acte* (1924) – ad esempio nel suggestivo uso del movimento accelerato che trasforma l'inaugurazione in pompa magna di un nuovo complesso abitativo per operai in una gara podistica?

Se però Clair ebbe la soddisfazione di vedere ancora nel 1927 *Un chapeau de paille d'Italie* salutato come un classico, *Les nouveaux messieurs* risentì della cattiva stella che accompagnava Feyder, belga di nascita, nei suoi spostamenti. Benché il suo nome non fosse mai stato garanzia di successo commerciale, egli godeva tuttavia di una solida stima critica, che si era andata rafforzando dopo l'ottimo risultato del suo ultimo film, *Thérèse Raquin* (*Teresa Raquin*, 1927), un magistrale (e oggi perduto!) adattamento dal romanzo naturalista di Zola, realizzato

coi capitali di un produttore tedesco. Nell'aprile del 1928, Feyder fece ritorno in patria (in Francia, dove aveva ottenuto la cittadinanza) per girarvi un ultimo film francese prima di imbarcarsi verso una nuova avventura: Hollywood.

La lunga strada verso *Les nouveaux messieurs* si rivelerà un percorso tortuoso e irto di ostacoli. Raggiunta la celebrità con la sua autofinanziata saga desertica, *L'Atlantide* (*Atlantide*, 1921), Feyder mieteva lodi per il suo ardimento ma era schivato per la sua prodigalità – una nomea che lo avrebbe perseguitato fino alla fine dei suoi giorni. Perciò era costretto ad andare là dove si offrivano le opportunità di lavoro – raramente in Francia. Nondimeno, i film, seppure alla spicciolata e con esiti alterni, arrivavano, con le loro mutevoli ambientazioni: *Belleville* e *Les Halles in Crainquebille* (1922), le Alpi svizzere in *Visages d'enfants* (*Le due madri*; 1923), le pianure ungheresi nel film di produzione austriaca *L'image* (1924). Tornato a Parigi, Feyder intravide la possibilità di instaurare un rapporto di lavoro continuativo con la Films Albatros dell'esule russo Alexandre Kamenka, per il quale realizzò *Gribiche* (1925), ma il suo impegno successivo, lo sfortunato *Carmen*, lo costrinse di nuovo all'inattività. Il fallimento di un suo personale e a lungo accarezzato progetto di ambientazione indocinese, *Le roi lépreux*, lo sprofondò nella disperazione. Poi giunse il provvidenziale successo di *Thérèse Raquin*. Feyder era di nuovo sulla breccia.

Dato il suo eclettismo e la maestria tecnica acquisita con dura applicazione, anche Hollywood, com'era prevedibile, avrebbe bussato alla sua porta (si narra che Irving Thalberg avesse visto *Thérèse Raquin* e ne fosse rimasto molto colpito). Feyder, stufo dell'instabilità economica dell'industria cinematografica francese ed europea, accolse l'invito giunto della M-G-M. Ma prima della sua partenza alla volta dell'America, che avverrà verso la fine del 1928, aveva accettato di girare un ultimo film per Kamenka, la cui Films Albatros stava attraversando una profonda crisi artistica ed economica. E giacché gli era stata concessa una totale libertà artistica, Feyder tornò a un genere che non aveva più frequentato dai tempi del suo apprendistato durante la guerra: la commedia.

Les nouveaux messieurs, di Francis de Croisset & Robert de Flers, era stato il più grande successo boulevardier della stagione teatrale parigina 1925-26, tenendo il cartellone per ben 400 repliche consecutive. Era una commedia romantica e satirica che descriveva il duello ingaggiato da due uomini per conquistare le grazie di una giovane attrice: il primo dei due pretendenti è un suo maturo e aristocratico mecenate, l'altro un giovane elettricista e sindacalista di sinistra. L'aristocratico usa la sua ricchezza e le sue relazioni per proteggere la sua protégée, ma sarà l'operaio a vincere la sfida grazie al suo fascino disinvolto e al suo prorompente ottimismo. Alla nascita di un nuovo governo di sinistra, l'elettricista viene designato ministro del lavoro, per poi perdere la carica (e l'amante) non appena il medesimo governo viene rovesciato.

Per scrivere la complessa sceneggiatura, Feyder si avvale per la prima volta della collaborazione del suo ex segretario e conterraneo belga Charles Spaak, che presto sarebbe diventato uno dei maggiori

sceneggiatori del cinema francese. I due diedero alla commedia un taglio sociale, che ritenevano essenziale per l'impatto emotivo della vicenda. Il film inizia con una sequenza descrittiva ricca di humour e ambientata nell'Opéra-Ballet di Parigi, dove avviene il primo incontro dei due futuri innamorati; a questa seguiva – anticipando il realismo poetico degli anni '30 – una scintillante scena di nuoto mattutino nella Senna. In un'altra scena memorabile che si svolge durante una seduta nella Camera dei deputati, si assiste a un incantevole tour de force, nel bel mezzo del quale, un deputato annoiato cade addormentato sul suo banco e sogna i suoi colleghi deputati trasformati in altrettante graziose e giovani ballerine che vagano danzando per i corridoi con le urne delle schede.

Feyder effettuò le riprese durante l'estate del 1928 negli studi di Billancourt, dove avrebbe presto diviso lo spazio con Clair, che lì girerà il suo ultimo lungometraggio muto, *Les deux timides*, sempre con la produzione di Kamenka e con Meerson come sceneggiatore. L'operatore capo di Feyder era un altro genio, Georges Périnal, col quale sia lui che Clair (ma anche Meerson) lavoreranno di nuovo negli anni '30. (L'assistente operatore di Périnal, fra parentesi, era un frenetico diciannovenne patito di cinema che rispondeva al nome di Marcel Carné.)

Il cast era davvero di prim'ordine: Gaby Morlay, Albert Préjean e Henry Roussell. La Morlay, che era già stata la protagonista della pièce teatrale, riprese il suo ruolo con la freschezza giovanile e la duttilità espressiva che avrebbero fatto di lei una delle vedette più amate del cinema sonoro francese. Préjean, in procinto di indossare i panni del proletario canterino nel primo film sonoro di Clair, si rivelò perfettamente in parte nel ruolo dello smaliziato elettricista che cerca di tenersi in equilibrio tra le sue nuove responsabilità ministeriali e una relazione amorosa piuttosto complicata. Ma il migliore dei tre fu forse Roussell, un attore poi passato alla regia, che offrì uno sfumato e convincente ritratto del maturo aristocratico imbevuto di orgoglio di classe e di raffinata depravazione.

Date le ottime premesse, nessuno si sarebbe aspettato il duro colpo che si abbatté sul film dopo una prima proiezione organizzata per i distributori nel tardo novembre 1928: il film si vide negare il visto di distribuzione e di conseguenza venne messo all'indice! Nel mondo parlamentare ci fu una levata di scudi: il film venne dichiarato atto di *lèse-gouvernement*, e alcuni deputati, tra cui il presidente della Camera, asserirono di essersi riconosciuti in alcuni dei ritratti meno lusinghieri. Sia la Destra che la Sinistra si sentirono bersaglio privilegiato degli strali satirici di Feyder.

Lo scandalo si dilatò in modo grottesco, per poi sgonfiarsi in capo a qualche mese. Il visto di distribuzione fu finalmente accordato – in attesa dei tagli (il più impietoso dei quali riguarda l'oggi perduto epilogo ironico nella stazione ferroviaria, dove l'aristocratico scorgeva l'ex rivale in partenza per un nuovo e provvidenzialmente lontano incarico ginevrino: "Vive la République!" grida l'operaio; "Vive la France!" ribatte l'anti-parlamentare). Ma nell'aprile del 1929, quando finalmente il film uscì nelle sale, il successo sul mercato nazionale e le

potenziali vendite all'estero furono drasticamente ridimensionati dall'imminente arrivo del cinema sonoro. Feyder, per parte sua, era già partito alla volta dell'America nel dicembre 1928.

Sorpreso e deluso dalle reazioni suscitate dal suo film, Feyder incontrò ancora maggiori delusioni a Hollywood. Fu questo un altro periodo di opportunità mancate prima della relativa stabilità finale goduta dopo il rientro in Francia, quando poté girare un'ultima manciata di grandi film, in primis il celeberrimo *La kermesse héroïque* (*La kermesse eroica*, 1935), suo ultimo contributo alla grande "commedia" cinematografica. – LENNY BORGER

Eighty years on, Jacques Feyder's Les Nouveaux Messieurs remains one of the wittiest, most sophisticated comedies ever to come out of France. Perhaps only second to that gold standard of screen mirth, René Clair's An Italian Straw Hat, with which some have associated it as a new form of French comic cinema. Though different in style and temperament, the two films had several things in common: both were produced by the famous independent production house, Films Albatros; both starred Clair's emblematic leading man, Albert Préjean; and both were designed by the ingenious Lazare Meerson, with whom Clair and Feyder would again collaborate in the early sound period. In addition, both films were adapted from plays, Clair's from a classic Labiche farce, Feyder's from a recent Boulevard comedy, but each film solved the problems of adaptation with sheer visual imagination.

That there was a touch of Clair in Les Nouveaux Messieurs was not surprising, given the deep admiration between the two men, who in the summer of 1928 were working for the same producer and at the same studio. When Feyder set sail for America months later to work in Hollywood, hadn't Clair lambasted the French film industry in a famous editorial for letting one of its major talents go into professional exile, yet again: "What have you done for Jacques Feyder?"

Feyder may have returned Clair's friendship by indulging in a filmmaking practice that would really only be invented three decades later by the Young Turks of the New Wave: homaging. When Feyder has one of the two male protagonists of Les Nouveaux Messieurs politely try to draw attention to the presence of a tell-tale smudge of lipstick on his rival's face, isn't that a clin d'oeil to Clair and the famous "tie" gag in An Italian Straw Hat? And weren't there other references to Clair's Entr'acte (1924) – such as the inspired use of accelerated motion which turns the top-hat-and-tails inauguration of a new workers' housing quarter into a footrace?

While Clair had the satisfaction of seeing An Italian Straw Hat declared an instant classic in 1927, Les Nouveaux Messieurs suffered from that bad luck that had become the travelling partner of the Belgian-born Feyder. If never a bankable commercial director, Feyder enjoyed a critical status which had been fortified by the success of his most recent film, Thérèse Raquin (1927), a masterly (and now lost!) adaptation of Zola's naturalistic novel, which he had made for a German producer. Now, in April 1928, he had come home (to France, which was now granting him citizenship) to make one last French film before embarking on a new adventure: Hollywood.

Feyder's long road to Les Nouveaux Messieurs had been a zigzagging obstacle course. Launched to fame with his self-financed desert saga, L'Atlantide (1921), Feyder was lauded for his daring yet shunned for his prodigality – a reputation that would dog him for the rest of his life. So he had to go where the work was – and it was rarely in France. Still, the films trickled in, for better or for worse, with their changing landscapes: Belleville and Les Halles in Crainquebille (1922), the Swiss Alps in Visages d'enfants (1923), the Hungarian plains in the Austrian production L'Image (1924). Back in Paris, Feyder saw the hope of regular work with Alexandre Kamenka's Russian émigré studio Films Albatros, where he made Gribiche (1925), but its follow-up, the ill-fated Carmen, again left him unemployed. The collapse of a personal, long-nurtured Indo-Chinese project, Le Roi lépreux, left him in despair. Then came the providential reprieve of Thérèse Raquin. Feyder was up and running again.

Given his eclecticism and his hard-earned technical fluency, it was no surprise that Hollywood would come knocking (Irving Thalberg had reportedly seen Thérèse Raquin, and was impressed). Feyder, disgusted with the unstable economics of the French and European film industries, accepted an invitation from M-G-M. But before setting sail in late 1928, he had agreed to do one last picture for Kamenka, whose Albatros company was in an artistic and economic bind. Promised total artistic freedom, Feyder thus returned to a genre he had not practiced since his journeyman days during the war: comedy.

Les Nouveaux Messieurs, by Francis de Croisset and Robert de Flers, had been the hit of the 1925-26 Boulevard season, enjoying a run of 400 performances. It was a romantic and satiric comedy that described a tug-of-war waged over a pretty young actress by two men: her aging aristocratic protector and a young left-wing electrician and union organizer. The aristocrat uses his wealth and connections to protect his protégée, but the worker wins her over with his casual charm and dynamic self-confidence. The electrician is appointed labor minister in a new left-wing government, only to lose his position (and lover) when the government is toppled.

To write the structurally complex script, Feyder worked for the first time with his former secretary and fellow Belgian, Charles Spaak, soon to become one of France's greatest scriptwriters. They opened up the play to introduce a social scope they deemed essential to the emotional impact of the story. There was a humorously descriptive opening sequence at the Paris Opera Ballet where the future lovers first meet; and, later – in an anticipation of the Poetic Realism of the 1930s – a shimmering early morning swim scene on the Seine. Most memorably, there was an enchanting tour de force during a session at the Chamber of Deputies, where a bored MP falls asleep at his bench and dreams that his fellow deputies have all been turned into nubile young ballerinas who dance up and down the aisles with ballot urns.

Feyder filmed during the summer of 1928 at the Billancourt studios, where Clair would shortly share studio space for his last silent feature, Les Deux timides, also produced by Kamenka and designed by Meerson. Feyder's chief cameraman was another genius, Georges Périnal, with whom both he and Clair (and Meerson) would work again in the 30s.

(Périnal's camera assistant, by the way, was a frenetic, 19-year-old film buff named Marcel Carné.)

The cast was a class act: Gaby Morlay, Albert Préjean, and Henry Roussel. Morlay had starred in the play, and repeated her performance with a girlish freshness and emotional range that would make her one of French cinema's most beloved sound stars. Préjean, not yet the proletariat warbler of Clair's first sound film, was persuasive as the street-smart electrician trying to balance his new ministerial responsibilities with a complicated love affair. Finest of the three was perhaps Roussel, a former actor turned director, who gave a nuanced portrait of pride, class, and corrupt distinction as the aristocrat.

With everything going for it, nobody was ready for the shock awaiting the finished film after a first trade screening in late November 1928: it was refused a distribution visa and subsequently banned! The parliamentary world was up in arms: the film was declared an act of lèse-government, and a number of MPs, among them the president of the Chamber of Deputies, claimed to recognize themselves in some of the more

unflattering portraits. Both Left and Right felt they were on the receiving end of Feyder's satiric darts.

The scandal swelled ludicrously, only to subside months later. The distribution visa was finally delivered – pending cuts (the unkindest being the now-lost ironic epilogue at the train station, where the aristocrat sees his ex-rival off to a safely distant post in Geneva: “Vive la République!” yells the worker; “Vive la France!” the antiparliamentarian counters). But by April 1929, when it finally opened, the film's domestic career and foreign sales potential had been seriously diminished by the imminent arrival of sound films. As for Feyder, he had already sailed for America, in December 1928.

Surprised and disappointed by the reactions to his film, he was soon to discover greater disillusionment in Hollywood, during what was to be another period of missed opportunities – before a final period of relative stability back in France, which would produce a final handful of great films, most famously *La Kermesse héroïque* (1935), his last contribution to great film “comedy”. – LENNY BORGER



Caricatura di Louise Brooks disegnata dal regista Mal St. Clair durante le riprese del film *The Show Off*.
Mal St. Clair, director of The Show Off, drew this caricature of Louise Brooks during the filming.
(Museum of the Moving Image)

Hollywood sull'Hudson / *Hollywood on the Hudson*

Edison e Dickson perfezionarono il loro sistema cinematografico nel New Jersey negli anni '90 dell'Ottocento, e nel giro di pochi anni si poteva trovare gran parte dei cineasti americani a un miglio o due dal fiume Hudson. Si stabilirono là perché avevano bisogno di ciò che D.W. Griffith definì 'i soldi e il cervello', un'energia artistica e imprenditoriale che, secondo lui, New York possedeva in abbondanza. Per restarci, però, avevano necessità di pagare la tariffa corrente per la terra e la manodopera, e man mano che le loro aziende diventavano più industrializzate gran parte di loro si spostava in una serie di gigantesche industrie del cinema sparse per la California meridionale.

Nel modo in cui gran parte delle storie lo hanno spiegato, il ruolo di New York nello sviluppo del cinema americano finiva proprio lì. È vero, molti ammettevano che la funzione di back-office, il centro amministrativo, i quartieri generali societari dove si facevano gli affari e si firmavano i contratti non avevano mai lasciato la città. Molti storici, però, semplicemente dimenticavano che, mentre la produzione di massa dei lungometraggi si era concentrata sulla West Coast, molti scrittori, produttori e registi continuavano a lavorare all'Est, specie se la loro visione indipendente era troppo grande per la linea di produzione di Hollywood.

Nessuno ha mai fatto film a New York per risparmiare soldi. Così, durante gli anni '20, D.W. Griffith, Rudolph Valentino, William Randolph Hearst e Gloria Swanson – molti dei quali avevano un odio non celato per l'irregimentazione del sistema degli studi in California – avevano tutti ragioni importanti per lavorare lì. Ribelli e anticonvenzionali, videro gli studi di New York come laboratori, non industrie, e li usarono per aprire la strada agli sviluppi di nuove tecnologie, di nuovi generi e di nuovi pubblici. Entro gli anni '50 e '60, il nuovo stile innovativo del cinema commerciale a cui loro (e coloro che vennero dopo di loro) avevano aperto la strada sarebbe divenuto il modo in cui tutti, nel mestiere, facevano i film. Non c'era bisogno di set in esterni, contratti a lungo termine o stagionali liste provvisorie di produzione. Le convenzioni drammatiche e le restrizioni della censura erano viste come confini da testare e superare. Era un sistema progettato per porre il cineasta indipendente al centro, non ai margini.

La selezione, qui, di alcuni programmi non può in alcun modo raccontare l'intera storia. Limitandoci agli anni '20, l'inizio di questo movimento, potremo mostrare com'è morto il vecchio sistema, piuttosto che come fu creato il nuovo. La Paramount, per fare un esempio, continuò a gestire il suo studio Astoria come una "Hollywood in miniatura" fino al 1932. Concentrandoci sui lungometraggi ignoriamo alcuni dei generi più forti della East Coast, in particolare l'animazione e il cinema non-fiction. Escludendo i film parlati, poi, eliminiamo alcuni tra gli esempi più interessanti di questo nuovo cinema indipendente, dal cinema Yiddish ai film di Ben Hecht e Charles MacArthur. Ho tentato di raccontare quella storia più vasta, almeno fino al 1941, in *Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff* (Rutgers University Press, 2008).

Quel che possiamo fare qui è suggerire come il modello di studio di mattoni e calce seguito dalla Paramount iniziò ad evolversi, prima nel feudo personale di William Randolph Hearst, la Cosmopolitan, poi in un diffuso assortimento di magazzini per le attrezzature, tecnici free-lance e "studi" in affitto, un'infrastruttura industriale provvisoria quanto qualsiasi altra proprietà immobiliare di Manhattan.

Le Giornate hanno già presentato l'opera di significativi registi newyorkesi, come Herbert Brenon e D.W. Griffith (le cui produzioni – a New York – di *Sally of the Sawdust*, *The Sorrows of Satan* e *The Struggle* portano quest'anno a conclusione la mastodontica retrospettiva del festival, il Progetto Griffith). Allan Dwan, Gloria Swanson e Rudolph Valentino possono aspettare un'altra volta. Invece, abbiamo tre film di Marion Davies, e non tutti sono pellicole in costume; un piccolo assaggio del lavoro di Joseph Urban, il più notevole scenografo del suo campo; e tutte – tranne una – le apparizioni sulla East Coast conservatesi di Louise Brooks. Il talento comico di Gregory La Cava, uno dei pochi tra i grandi registi a provenire dagli studi d'animazione, può essere gustato in un'eccentrica commedia di Chic Sale, oltre che in due tra i primi lungometraggi di W.C. Fields. Una sezione a parte è dedicata alle commedie di W.C. Fields, un beniamino delle *Ziegfeld Follies* la cui carriera cinematografica sui generis fiorì grazie agli auspici di William Le Baron, un produttore innovativo cui si deve molto di quanto di meglio allora si realizzasse all'est. – RICHARD KOSZARSKI

Edison and Dickson perfected their moving picture system in New Jersey in the 1890s, and within a few years most American filmmakers could be found within a mile or two of the Hudson River. They planted themselves here because they needed what D.W. Griffith called "the money and the brains", an artistic and entrepreneurial energy which Griffith realized New York had in abundance. But to stay here they also needed to pay the going rate for land and labor, and as their business grew more industrialized most of them would move to a series of gigantic film factories scattered across Southern California.

The way most histories have explained it, the role of New York in the development of the American film ended right there. True, many allowed that the back-office function, the administrative center, the corporate headquarters where deals were made and contracts were signed, never left town. But most historians were simply oblivious to the fact that while the mass production of feature films had been centralized on the West Coast, many writers,

producers, and directors continued to work in the East, especially if their independent vision was too big for the Hollywood production line. No one has ever made films in New York in order to save money. So during the 1920s D.W. Griffith, Rudolph Valentino, William Randolph Hearst, and Gloria Swanson – many of whom had an undisguised hatred of the regimented studio system in California – all had more important reasons for working here. Rebellious and unconventional, they saw the New York studios as laboratories, not factories, and used them to pioneer the development of new technologies, new genres, and new audiences. By the 1950s and 60s, the innovative new style of commercial cinema which they (and those who followed them) had pioneered would become the way everyone in the industry made movies. No need for backlots, long-term contracts, or seasonal production slates. Dramatic conventions and censorship restrictions were seen as boundaries to be tested and overcome. It was a system designed to put the independent filmmaker at the center, not the margins.

There is no way that the selection of a few programs here can tell this entire story. Limiting ourselves to the 1920s, the start of this movement, will show us more about how the old system died than how the new system was created. Paramount, for one, continued to operate its Astoria studio as a “miniature Hollywood” until 1932. By focusing on feature-length films we ignore some of the strongest East Coast genres, notably animation and non-fiction. And by excluding talkies we eliminate some of the most interesting examples of this new independent cinema, everything from Yiddish cinema to the films of Ben Hecht and Charles MacArthur. I have tried to tell that larger history, at least through 1941, in Hollywood on the Hudson: Film and Television in New York from Griffith to Sarnoff (Rutgers University Press, 2008).

What we can do here is suggest how the brick-and-mortar studio model pursued by Paramount began to evolve, first into the personal fiefdom of William Randolph Hearst’s Cosmopolitan, then into a diffuse assortment of equipment houses, free-lance technicians, and rental “studios,” an industrial infrastructure as impermanent as any other piece of Manhattan real estate.

The Giornate has already featured the work of such significant New York directors as Herbert Brenon and D.W. Griffith (whose New York productions Sally of the Sawdust, The Sorrows of Satan, and The Struggle bring the festival’s mammoth Griffith Project retrospective to a close this year). Allan Dwan, Gloria Swanson, and Rudolph Valentino can be saved for another day. Instead we have three films of Marion Davies, not all of which are costume pictures; a small sampling of the work of Joseph Urban, the industry’s most remarkable production designer; and all but one of the surviving East Coast appearances of Louise Brooks. The comic talents of Gregory La Cava, one of the few major directors recruited from the cartoon studios, can be savored in a quirky Chic Sale comedy, as well as two early W.C. Fields features. A separate section is devoted to the comedies of W.C. Fields, a Ziegfeld Follies favorite whose idiosyncratic film career flourished under the auspices of William Le Baron, an innovative producer responsible for much of the best work then being produced in the East. – RICHARD KOSZARSKI

HIS NIBS (Exceptional Pictures, US 1920-21)

Regia/dir: Gregory La Cava, [Al Christie]; *scen., mont./ed:* Arthur Hoerl; *f./ph:* William Tuers, A.J. Stout; *cast:* Charles “Chic” Sale (Theo Bender, Wally Craw, Mr. Percifer, Elmer Bender, Peelee Gear, Jr., Miss Dessi Teed); *cast di/of* “He Fooled ‘Em All”: Charles “Chic” Sale (*The Boy*), Colleen Moore (*The Girl*), Joseph Dowling (*The Girl’s Father*), J.P. Lockney (*Old Sour Apples*), Walt Whitman (*The Boy’s Father*), Lydia Yeaman Titus (*The Boy’s Mother*), Harry Edwards (*first villain*); *data uscita/released:* “His Nibs” Syndicate, 22.10.1921; *lg. or./orig. l:* 5145 ft.; 35mm, c.4200 ft., 56’ (20 fps); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Nel 1955 William K. Everson scrisse un articolo, “Movies Out of Thin Air”, in cui rivelava come Fred Balshofer avesse trasformato *An Adventuress*, un lungometraggio del 1920 in cui Rudolph Valentino interpretava una partecina, in *The Isle of Love*, un lungometraggio del 1922 con Rudolph Valentino quale star. Anche William S. Hart e Charlie Chaplin furono vittime dei distributori delle riedizioni, che rattoppavano insieme, partendo da tagli e obsoleti film a due rulli,

surrogati di film di “Chaplin” e di “Hart”. Forse, però, il più curioso esempio di una ricostruzione così creativa era *His Nibs*, la prima apparizione sullo schermo del comico di vaudeville americano Charles “Chic” Sale.

Nel dicembre 1919 Sale firmò un contratto multi-film con Robertson-Cole, per una serie di lungometraggi in cui sarebbe apparso come il personaggio comico “rozzo” che aveva creato nel suo numero di vaudeville. Per produrre i film, il primo dei quali, *The Smart Aleck*, doveva esser girato a Los Angeles non appena fosse finito il tour teatrale di Sale sulla West Coast, fu fondata la Exceptional Pictures. Il film doveva basarsi sulla storia omonima di Irvin S. Cobb, apparsa su *The Saturday Evening Post* nel 1914. Cobb era un autore prolifico di storie umoristiche a sfondo regionale, piene di amabili personaggi eccentrici e descrizioni accurate della vita di provincia americana (in effetti, “The Smart Aleck” sarebbe poi apparso in un’antologia di Cobb del 1916, dal titolo *Local Color*). Oggi Cobb si ricorda soprattutto per il suo rapporto con John Ford: *Judge Priest* e *The Sun Shines Bright* erano basati su storie sue, ed egli stesso apparve, come attore, in *Steamboat Round the Bend*. Mettere Cobb insieme con “Chic” Sale

sarebbe parsa un'idea logica, annunciata quando Cobb ebbe scelto personalmente Sale per la parte.

“The Smart Aleck” è la storia di Gashney Tuttle, un provincialotto della cittadina di Swango, noto per quelle che i locali considerano le sue stoccate di spirito. Quando però Tuttle visita una vicina città più grande per vedere la sua “Grande Via Bianca” viene rapidamente ingannato, derubato dei suoi soldi e cacciato dalla città. Se ne ritorna senza un soldo a Swango su un carro merci, felice di ritrovarsi nei panni del sapientone del villaggio senza rivali.

La produzione iniziò allo studio Christie il primo marzo 1920, per la regia di Al Christie. Il film non era una produzione Christie, ma fu da lui realizzato sotto contratto per la Exceptional Pictures. Christie mise a disposizione anche alcuni dei talenti che erano sotto contratto con lui, nella fattispecie Colleen Moore, che interpreta l'oggetto delle attenzioni romantiche richiesto dalle convenzioni di Hollywood (nella storia originale non c'è un solo personaggio femminile). A parte l'atmosfera generale e il concetto dell'eroe campagnolo bidonato nella grande città, il film sembra aver preso molto poco dalla storia di Cobb. In primavera presero ad apparire sulla stampa articoli per promuovere *The Smart Aleck*, ma si interruppero improvvisamente nel giugno del 1920.

È qui che la storia si fa interessante, e che una tradizionale commedia di Hollywood incentrata su un provincialotto diventa un'ironica parodia delle convenzioni hollywoodiane, tipica della East Coast.

Non mi è stato possibile scoprire perché *The Smart Aleck* non sia mai uscito, o perché Arthur Hoerl e Gregory La Cava abbiano ripreso in mano il materiale di Al Christie, trasformandolo in un film assai diverso intitolato *His Nibs*. Tra il 1916 e il 1920 Gregory La Cava aveva diretto dozzine di cartoni animati per lo studio di William Randolph Hearst a New York. Poi prese a scrivere per le serie di corti comici che C.C. Burr stava girando al Mirror Studio, una piccola struttura in affitto nel sobborgo newyorkese di Glendale. Nell'estate del 1921 La Cava diresse nuove scene per il vecchio film di Chic Sale (possibilmente al Mirror Studio), in cui Sale appare in una storia-cornice, nei panni del proprietario del rozzo Slippery Elm Picture Palace e di tutti gli altri cittadini. La sua attuale attrazione, una pellicola commerciale dal titolo *He Fooled 'Em All*, è tutto quel che resta di *The Smart Aleck*. Come proiezionista, Sale offre un commento al suo film, un approccio comico più vicino a Pirandello che a Sennett o a Roach. *His Nibs* non solo è uno dei primi film a parodiare sia il mestiere dei proprietari di sale che le convenzioni narrative di Hollywood, ma lo fa sviscerando un vero esempio del genere. Laddove ci sono molte satire convenzionali dell'industria del cinema, da *A Girl's Folly* di Maurice Tourneur fino a *A Small Town Idol* di Mack Sennett, *His Nibs* è più interessato agli aspetti formali del mezzo, in un approccio di gran lunga più insolito.

Benché con un po' di ricerca oggi si sia chiarito che la storia-cornice è una risposta al film-nel-film, i critici originali del film trascurarono questo rapporto (e così pure i pochi commentatori più recenti), credendo tutti che *His Nibs* fosse semplicemente un'intelligente

commedia rurale, anche se convenzionale, diretta in un sol colpo da Gregory La Cava.

Lo scrittore Arthur Hoerl, che sembra esser stato il responsabile di questa particolare strategia, aveva una lunga frequentazione col cinema a basso costo, su entrambe le coste americane. Era un tecnico di montaggio particolarmente ingegnoso, che in questo stesso periodo aveva trovato il modo di trasformare il materiale documentaristico senza forma girato da Martin e Osa Johnson nei lungometraggi *Jungle Adventures* (1921) e *Head Hunters of the South Seas* (1922). Dopo *His Nibs*, nel 1922 La Cava prese a dirigere per Burr le commedie di Charlie Murray, dopodiché Burr lo promosse ai lungometraggi a basso costo; nel 1923 diresse di nuovo Sale, al Mirror Studio, in un altro adattamento di Irvin S. Cobb, *The New School Teacher*. Il nome di Cobb, naturalmente, non fu però mai usato in relazione a *His Nibs*.

RICHARD KOSZARSKI

In 1955 William K. Everson wrote an article called “Movies Out of Thin Air” in which he revealed how Fred Balshofer had transformed An Adventuress, a 1920 feature in which Rudolph Valentino played a bit part, into The Isle of Love, a 1922 feature starring Rudolph Valentino. William S. Hart and Charlie Chaplin also fell victim to reissue distributors who patched together ersatz “Chaplin” and “Hart” pictures from outtakes and obsolete 2-reelers. But perhaps the most curious example of such creative reconstruction was His Nibs, the first screen appearance of the American vaudevillian Charles “Chic” Sale.

In December 1919, Sale signed a multi-picture contract with Robertson-Cole for a series of feature films in which he would appear as the comical “rube” character he had created in his vaudeville act. Exceptional Pictures was created to produce the films, the first of which, The Smart Aleck, was to be made in Los Angeles as soon as Sale’s current West Coast theatrical tour had finished. It would be based on an Irvin S. Cobb story of the same name which had appeared in The Saturday Evening Post in 1914. Cobb was a prolific author of regionalist humor whose stories were filled with loveably eccentric characters and carefully rendered depictions of American small-town life (in fact, “The Smart Aleck” later appeared in a 1916 Cobb anthology called Local Color). Cobb is best remembered today for his association with John Ford: Judge Priest and The Sun Shines Bright were based on Cobb stories, and Cobb appeared as an actor in Steamboat Round the Bend. Bringing Cobb together with “Chic” Sale would seem to have been a logical idea, and it was announced at the time that Cobb had personally chosen Sale for the part.

“The Smart Aleck” is the story of Gashney Tuttle, a hick from the small town of Swango, who is celebrated for what the locals consider his rapier wit. But when Tuttle visits a larger neighboring city to take in its “Great White Way” he is quickly swindled out of his bankroll and run out of town. Penniless, he returns to Swango in a freight car, where he is happy to find himself reinstated as the unchallenged village wit.

Production began at the Christie Studio on 1 March 1920, under the direction of Al Christie. The film was not a Christie production, but was made under contract by Christie for Exceptional Pictures. Christie also supplied some of its own contract talent, notably Colleen Moore, who played the love

interest required by Hollywood convention (there is not a single female character in the original story). Other than general atmosphere and the notion of the country hero being swindled in the big city, the film appears to have taken very little from Cobb's story. Press accounts promoting The Smart Aleck appeared throughout the spring, but suddenly stopped in June of 1920.

This is where the story gets interesting, and where a conventional Hollywood hick comedy turns into an ironic East Coast parody of Hollywood conventions.

I have been unable to discover why The Smart Aleck was never released, or why Arthur Hoerl and Gregory La Cava revamped Al Christie's footage, turning it into a very different film called His Nibs. Between 1916 and 1920 Gregory La Cava had directed dozens of animated cartoons for William Randolph Hearst's studio in New York. He subsequently began writing for the short series comedies that C.C. Burr was producing at the Mirror Studio, a small rental facility in the New York suburb of Glendale. In the summer of 1921 La Cava directed new scenes for the old Chic Sale picture (possibly at the Mirror Studio), in which Sale appears in a framing story, playing the proprietor of the rustic Slippery Elm Picture Palace – and everyone else in town. His current attraction, a pot-boiler called He Fooled 'Em All, is all that is left of The Smart Aleck. As the projectionist, Sale provides a running commentary on his own film, a comic approach which suggests Pirandello more than Sennett or Roach. His Nibs is not only one of the first films to parody both exhibition practice and Hollywood narrative convention, but does so by dissecting an actual example of the genre. While there are many conventional satires of the movie business, from Maurice Tourneur's A Girl's Folly to Mack Sennett's A Small Town Idol, His Nibs is more interested in the medium's formal elements, a far more unusual approach.

While a little research now makes it apparent that the framing story is a response to the film-within-a film, this relationship was missed by the film's original critics (and its few recent commentators), all of whom believed that His Nibs was simply a clever, if conventional, rural comedy directed in one go by Gregory La Cava.

The writer Arthur Hoerl, who seems to have been responsible for this peculiar strategy, had a long association with low-budget cinema on both coasts. He was an especially ingenious editor, and around this same time found a way of shaping the formless documentary footage taken by Martin and Osa Johnson into the documentary features Jungle Adventures (1921) and Head Hunters of the South Seas (1922). After His Nibs, La Cava began directing Burr's Charlie Murray comedies in 1922, and Burr eventually promoted him to low-budget features; in 1923 he directed Sale again, at the Mirror Studio, in another Irvin S. Cobb adaptation, The New School Teacher. But Cobb's name, of course, was never used in connection with His Nibs. – RICHARD KOSZARSKI

*NB: Alcune sezioni del nitrato originale hanno subito una grave decomposizione, con evidenti conseguenze nella copia di preservazione. / A few sections of the original nitrate source material had severe decomposition, which will be evident on the preservation print.

ENCHANTMENT (Cosmopolitan Productions, US 1921)

Regia/dir: Robert G. Vignola; *scen:* Luther Reed, *dal raccontofrom the story* "Manhandling Ethel" *dilby* Frank Ramsay Adams (1921); *f./ph:* Ira H. Morgan; *scg./des:* Joseph Urban; *cast:* Marion Davies (Ethel Hoyt), Forrest Stanley (Ernest Eddison), Edith Shayne (Mrs. Hoyt), Tom Lewis (Mr. Hoyt), Arthur Rankin (Tommy Corbin), Corinne Barker (Nalia), Maude Turner Gordon (Mrs. Leigh), Edith Lyle (regina/The Queen [nella fiaba/in fairy tale]), Huntley Gordon (re/The King [in fairy tale]); *data uscita/released:* Paramount, 30.10.1921; 35mm, 6737 ft., c.90' (20 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Alla morte della madre Phoebe, nel 1919, William Randolph Hearst ottenne il controllo completo sulla fortuna di famiglia. Le sue abitudini di spesa salirono assai, e una delle sue prime mosse fu quella di migliorare la qualità dei film che aveva recentemente iniziato a produrre, chiamando i migliori scrittori, registi e scenografi che il denaro potesse comprare. Secondo lo storico David Nasaw, l'approccio di Hearst ai film era il contrario della sua tattica nell'industria giornalistica, dove "ampliava il pubblico ... verso il basso", verso la classe lavoratrice. I film di Hearst si rivolgevano all'estremità più alta della gamma del pubblico, un mercato che secondo lui non era sufficientemente servito dai produttori americani esistenti. Quando Adolph Zukor si lamentò del costo delle prime produzioni Hearst-Paramount, Hearst ribatté con un'affermazione di principi che ribadivano come lui intendesse accostarsi a quest'industria del cinema. "Ammetto che i nostri film sono dispendiosi," scrisse, "ma non mi interessa se riesco a farli abbastanza bene. ... Fare film è fondamentalmente come fare pubblicazioni. In ogni caso si tratta di uno sforzo per intrattenere, illuminare e sollevare il pubblico. In effetti, lo stesso materiale viene usato più volte sia nelle pubblicazioni che nei film." Hearst fu, in effetti, il primo a riconoscere le enormi possibilità della sinergia tra i media, promuovendo in modo incrociato i suoi quotidiani, cinegiornali, film d'animazione, film a puntate e riviste con storie d'interesse generale, fin da *The Perils of Pauline* (1914). Cosa anche più notevole, nel suo desiderio di "illuminare e sollevare" il pubblico del cinema non sembra aver mai preso in considerazione le questioni finanziarie.

I primi lungometraggi della Cosmopolitan erano stati tutti girati in una teoria di studi in affitto sparpagliati per New York e il New Jersey. Mentre, però, Frank Borzage stava ancora girando *Humoresque*, Hearst acquistò un'enorme proprietà che potesse fungere da centro del suo impero cinematografico. Il Sulzer's Harlem River Park and Casino, un tempo popolare birreria all'aperto che aveva risentito dell'introduzione del proibizionismo, sarebbe diventato il nuovo studio della Cosmopolitan-International. Per 600.000\$ Hearst stipulò un contratto di locazione pluriennale per la proprietà, che occupava l'intero isolato tra la Second Avenue e il fiume Harlem, dalla 126th alla 127th. Le ragioni di Hearst per stabilire lo studio a New York erano più o meno le stesse citate da altri produttori locali. "Una delle più importanti è che la città è il centro delle produzioni teatrali," disse in

seguito a un giornale del settore. “È da folli minimizzare il vero bisogno che lo schermo ha dei migliori artisti teatrali nel cast delle produzioni più degne.” Per Hearst anche il sole della California aveva poco valore sul piano pratico. “Preferiamo realizzare i nostri film in studi con illuminazione artificiale, piuttosto che dipendere dall’incertezza e dalla variabilità nel grado di luce solare, una condizione da cui nessuna parte del paese è esente, in nessuna stagione.”

Nell’immaginario popolare, la produzione della *Cosmopolitan* in questo periodo si riduce ad una serie di eccessivi spettacoli in costume con Marion Davies, che però apparve in meno di un terzo dei film prodotti dalla *Cosmopolitan*, e di cui solo 4 potrebbero esser descritti come film in costume: *When Knighthood Was in Flower* (1922), *Little Old New York* (1923), *Yolanda* (1924) e *Janice Meredith* (1924). Più tipiche erano le moderne commedie romantiche come *Enchantment* di Robert G. Vignola, nato a Trivigno, Potenza, nel 1882 e giunto a New York da piccolo, che era uno dei registi preferiti da Hearst. Membro dell’originaria compagnia di repertorio Kalem (aveva interpretato Giuda Iscariota in *From the Manger to the Cross*), rimase assai attivo nelle produzioni sulla East Coast per tutta la metà degli anni ’20.

La *Cosmopolitan* sarebbe rapidamente diventata una delle più importanti compagnie di produzione di New York, realizzando circa 35 lungometraggi prima che Hearst spostasse in via definitiva la sua base operativa in California, nel 1924. Lewis Selznick, un altro produttore locale, aveva sviluppato un modello di attività che annetteva grande importanza alla produzione di un gran numero di film a costi relativamente bassi. Hearst fece meno film, ma si trattava solo di produzioni di prima classe, sontuosamente allestite da uno dei più grandi talenti di New York, l’architetto e scenografo Joseph Urban. Formatosi a Vienna (dove aveva progettato il nuovo municipio cittadino) e il padiglione austriaco per la Fiera Mondiale di St. Louis del 1904), Urban fu in buona misura il responsabile dell’introduzione presso i clienti americani dello stile secessionista. Iniziò a operare come scenografo teatrale a New York nel 1912, e dal 1915 prese a lavorare ad ogni edizione delle *Ziegfeld Follies*. Fu direttore artistico dell’Opera del Metropolitan dal 1917 alla morte, nel 1933. Secondo Léon Barsacq ed Elliott Stein, i risultati ottenuti da Urban fecero di lui “il solo scenografo a lavorare nei film americani agli inizi degli anni ’20 il cui nome fosse un marchio di fabbrica.” In effetti, fu Urban a lasciare il segno maggiore sulle produzioni della *Cosmopolitan*, non solo occupandosi della scenografia di tutti i film, ma anche coreografando i prologhi teatrali che abbellivano molte delle prime visioni, allestendo gli interni del *Cosmopolitan Theater* e (nel 1923) ricostruendo lo studio stesso della *Cosmopolitan*. Mentre oggi ci possiamo godere *Enchantment* come una sorprendente versione “anticonformista” di *The Taming of the Shrew*, le storie recenti lo menzionano solo per le scenografie di Urban, il primo esempio di allestimento modernista d’interni in un film americano. – RICHARD KOSZARSKI

With the death of his mother, Phoebe Hearst, in 1919, William Randolph Hearst gained complete control of the family fortune. His spending habits increased dramatically, and one of his first moves was to upgrade the quality

*of the films he had recently begun producing, bringing in the best writers, directors, and designers money could buy. According to historian David Nasaw, Hearst’s approach to the movies was the opposite of his tactic in the newspaper business, where he “extended the audience . . . downward” into the working class. Hearst’s films would be directed to the upper end of the audience spectrum, a market he felt was not sufficiently served by existing American producers. When Adolph Zukor complained about the cost of the initial Hearst-Paramount productions, Hearst responded with a statement of principles that made clear just how he intended to approach this motion picture business. “I admit that our pictures are expensive,” he wrote, “but that does not matter to me if I can make them sufficiently good. . . . Making pictures is fundamentally like making publications. It is in each case an endeavor to entertain, enlighten and uplift the public. In fact, the same material is used more and more in both publication and picture.” Hearst was, in fact, the first to recognize the tremendous possibilities of media synergy, cross-promoting his newspapers, newsreels, animated films, motion picture serials, and general-interest story magazines as far back as *The Perils of Pauline* (1914). Even more remarkable, in his desire to “enlighten and uplift” the filmgoing public he seems never to have taken financial considerations into account.*

*Cosmopolitan’s early features had all been made in a variety of rental studios scattered around New York and New Jersey. But while Frank Borzage was still shooting *Humoresque*, Hearst acquired an enormous property that could serve as the center of his motion picture empire. Sulzer’s *Harlem River Park and Casino*, a once popular beer garden suffering from the introduction of prohibition, would become the new *Cosmopolitan-International* studio. For \$600,000 Hearst took a multiyear lease on the property, which occupied the entire block between Second Avenue and the Harlem River, from 126th to 127th Street. Hearst’s reasons for establishing his studio in New York were much the same as those cited by other local producers. “One of the most important of these is that the city is the center of stage play production,” he later told one industry trade paper. “It is folly to minimize the screen’s real need of the best artists on the stage in the casts of its worthiest productions.” For Hearst, even California’s sunshine had little practical value. “We prefer to produce our pictures in studios with artificial lighting, rather than to depend on uncertainty and varying degrees of sunlight, a condition for which no part of the country is at all seasons exempt.”*

*In the popular imagination, *Cosmopolitan’s* output in this period has been reduced to a series of overproduced Marion Davies costume spectacles. But Davies appeared in less than a third of the films produced by *Cosmopolitan* in this period, and only 4 of these could be described as costume pictures: *When Knighthood Was in Flower* (1922), *Little Old New York* (1923), *Yolanda* (1924), and *Janice Meredith* (1924). More typical were modern romantic comedies like Robert G. Vignola’s *Enchantment*. Vignola, who was born in Trivigno, Potenza, in 1882 and came to New York as a child, was one of Hearst’s favorite directors. A member of the original Kalem stock company (he played Judas Iscariot in *From the Manger to the Cross*), he remained very active in East Coast production through the mid-1920s. *Cosmopolitan* would quickly become one of the most important production*

companies in New York, making some 35 features before Hearst permanently moved his operation to California in 1924. Lewis Selznick, another local producer, had developed a business model which emphasized the production of a large number of films at relatively low cost. Hearst made fewer films, but they were all first-class productions, sumptuously mounted by one of New York's greatest local talents, the architect and designer Joseph Urban. Trained in Vienna (where he had designed the city's new town hall and the Austrian pavilion for the 1904 St. Louis World's Fair), Urban was largely responsible for introducing the Secessionist style of architecture and design to American clients. He began working as a theatrical designer in New York in 1912, and from 1915 designed every edition of the Ziegfeld Follies. He was artistic director of the Metropolitan Opera from 1917 until his death in 1933. According to Léon Barsacq and Elliott Stein, Urban's accomplishments made him "the only designer working in US films in the early 1920s whose name was a household word." In fact, it was Urban who left the greatest mark on *Cosmopolitan's* output, not only designing all the films, but also choreographing the stage prologues that graced many of their first-run showings, decorating the interior of the *Cosmopolitan Theater*, and (in 1923) rebuilding the *Cosmopolitan* studio itself. *While Enchantment* can be enjoyed today as a surprising "flapper" version of *The Taming of the Shrew*, recent histories cite it only for Urban's décor, the first appearance of modernist interior design in an American film. — RICHARD KOSZARSKI

THE HEADLESS HORSEMAN (Legend of Sleepy Hollow Corp., US 1922)

Regia/dir: Edward Venturini; scen: dal racconto/from the story "The Legend of Sleepy Hollow" di/by Washington Irving (1820), ad: Carl Stearns Clancy; f./ph: Ned Van Buren; scg./des: Tec-Art Studio; cast: Will Rogers (Ichabod Crane), Lois Meredith (Katrina Van Tassel), Ben Hendricks, Jr. (Brom Bones), Mary Foy (Dame Martling), Charles Graham (Hans Van Ripper); data uscita/released: W.V. Hodkinson, 5.11.1922; 35mm, 5765 ft., c.77' (20 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Poiché gli studi hollywoodiani erano strutture industriali adeguate alla realizzazione in massa di un prodotto standardizzato, quasi tutti gli esperimenti con sonoro, colore, schermo panoramico, stereoscopia ed altre tecnologie non tradizionali si aprivano la strada all'Est. I film-campione potevano essere finanziati privatamente, prodotti in uno dei locali studi in affitto e distribuiti (forse) insieme ad altre produzioni indipendenti. *The Headless Horseman* è in genere considerato il primo lungometraggio girato interamente con la pellicola negativa pancromatica da poco perfezionata dalla Eastman (le versioni precedenti avevano un tempo di vita molto breve). Venne fotografato da Ned Van Buren, ex-presidente della A.S.C., che ben presto abbandonò le produzioni in studio per lavorare direttamente per l'ufficio hollywoodiano della Kodak (Barry Salt suggerisce che fu proprio la Eastman a finanziare il film). Van Buren sfruttò appieno il vantaggio offerto dal nuovo negativo, specie in alcuni efficaci esterni in notte americana. Benché la Eastman iniziasse a promuovere questa

pellicola pancromatica (#1203) l'anno seguente, non venne usata su vasta scala finché i prezzi non furono scesi allo stesso livello dei negativi comuni, nel 1926.

The Headless Horseman fu girato nell'estate 1922 in molti degli stessi luoghi di "Sleep Hollow" descritti nel racconto originale di Washington Irving. Alcuni esterni potrebbero esser stati girati a Fort Lee, ma la principale struttura era lo studio Tec-Art di Manhattan, al 318 della 48th Strada Est. Già birreria, era stata convertita in uno studio cinematografico nel 1917; fu qui che vennero girati i primi film di Arbuckle e Keaton, e che Norma e Constance Talmadge lavorarono fino alla fine del 1921. Poi l'edificio fu acquistato dalla Tec-Art, che forniva ai produttori indipendenti tutto l'indispensabile, dai servizi d'ufficio ai set completi. Presto la Tec-Art prese a gestire a New York tre diversi studi, ma si trasferì in California quando, nel 1926, le produzioni locali vennero meno. Lo studio sulla 48th divenne poi la sede della De Forest Phonofilm.

Benché Will Rogers sia apparso in un numero significativo di corti e lungometraggi tra il 1918 e il 1924, all'epoca era più noto come umorista di mestiere, tra le principali attrazioni delle *Ziegfeld Follies*. Nel giro di pochi anni, peraltro, le sue apparizioni alla radio e nei film parlati lo avrebbero reso una delle maggiori figure dell'industria dello spettacolo americano. — RICHARD KOSZARSKI

Because the Hollywood studios were factories geared to the mass production of a standardized product, nearly all experiments with sound, color, widescreen, stereoscopy, and other non-traditional technologies were pioneered in the East. Sample films might be privately financed, produced at one of the local rental studios, and distributed (maybe) along with other independent productions. The Headless Horseman is generally regarded as the first feature film shot entirely on Eastman's newly perfected panchromatic negative stock (previous versions had very little shelf life). It was photographed by Ned Van Buren, a past-president of the A.S.C., who soon left studio production to work directly for Kodak's Hollywood office (Barry Salt suggests that Eastman actually financed the picture). Van Buren took full advantage of the new negative, especially in a number of effective day-for-night exteriors. Although Eastman began marketing this panchromatic film (#1203) the following year, it was not widely used until prices were lowered to the same level as ordinary negative stock in 1926.

The Headless Horseman was shot in the summer of 1922 on many of the same "Sleep Hollow" locations described in the original Washington Irving story. Some exteriors may have been done in Fort Lee, but the main production facility was the Tec-Art studio in Manhattan, at 318 East 48th Street. Once a brewery, it had been converted to a film studio in 1917. This was where the first Arbuckle-Keaton films had been shot, and where Norma and Constance Talmadge worked through the end of 1921. The building was then acquired by Tec-Art, which catered to independent producers by supplying everything from office facilities to completed settings. Tec-Art was soon operating three different studios in New York, but left for California when local production fell in 1926. The 48th Street studio then became the home of De Forest Phonofilm.

Although Will Rogers appeared in a significant number of shorts and features between 1918 and 1924, he was better known at the time as a syndicated humorist and featured attraction in the Ziegfeld Follies. Within a few years, however, his appearances on radio and in talking pictures would make him one of the most important figures in the American entertainment business. — RICHARD KOSZARSKI

THE GREEN GODDESS (Distinctive Productions, US 1923)

Regia/dir: Sidney Olcott; scen: Forrest Halsey, dalla pièce *difrom the play* by William Archer (1921); f./ph: Harry Fischbeck; cast: George Arliss (*Rajah of Rukh*), Alice Joyce (*Lucilla Crespin*), David Powell (*Dr. Traherne*), Harry T. Morey (*Major Crespin*), Jetta Goudal (*Ayah*), Ivan Simpson (*Watkins*), William Worthington (*Gran sacerdote/The High Priest*); data uscita/released: Goldwyn-Cosmopolitan, 14.8.1923; 35mm, c.8010 ft., 89' (24 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles. Versione originale in 10 rulli ricostruita/Reconstructed 10-reel premiere version.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Una ragione per cui la storia dei film girati a New York negli anni '20 rimane in buona misura sconosciuta è che coloro che erano nella posizione migliore per sapere qualcosa insistettero per molti anni che niente del genere fosse mai esistito. Per esempio, Lionel Barrymore fece dozzine di lungometraggi muti a New York, eppure la sua autobiografia, *We Barrymores* (1951), salta direttamente dai corti della Biograph al suo primo lavoro per la MGM. I ricordi di George Arliss erano perfino più irregolari. Arliss fece mezza dozzina di lungometraggi muti a New York, in gran parte per la sua compagnia, la Distinctive Productions, con uscite assai pubblicizzate tramite la United Artists e la Goldwyn-Cosmopolitan. In *My Ten Years in the Studios* (1940), però, Arliss sostiene di non aver mai fatto film muti. In *Up the Years from Bloomsbury* (1927), scritto all'apice del periodo del muto, ammette di aver fatto un solo film muto, *The Devil* (1921).

Manca qui lo spazio per chiedersi perché stelle come Barrymore ed Arliss, alla fine delle loro carriere, insistessero di non aver mai fatto tutti quei film a New York. È però più facile quantificare l'effetto sull'immaginazione popolare: celebrità come loro non dissero nulla sull'aver o meno fatto dei film a New York negli anni '20 perché, come tutti sapevano, i film americani si facevano solo a Hollywood. Sia come sia, *The Green Goddess* rimane un esempio eccellente di come il particolare carattere dell'industria cinematografica newyorkese avesse facilitato un nuovo stile nelle produzioni indipendenti, che entro gli anni '50 avrebbe soppiantato il tradizionale "sistema degli studi hollywoodiani" di mattoni e calce. George Arliss fu l'asso nella manica della Distinctive Productions, che finanzia i suoi film tramite gli anticipi dei distributori. La Distinctive quasi non aveva spese generali, e acquistava spazi di scena e strutture tecniche, oltre ad assumere il personale addetto alla produzione, solo all'occorrenza. Nel caso di *The Green Goddess*, la Distinctive affittò uno spazio presso lo studio Biograph, all'epoca uno degli spazi in affitto più attivi a New York. Un altro affittuario era la Inspiration Pictures, che produceva i film di

Richard Barthelmess, che poi uscivano tramite la First National (gli interni di *Tol'able David* furono girati qui nel 1921).

The Green Goddess fu uno dei pezzi di maggior successo di Arliss, che per 3 anni andò in tour con lo spettacolo in America e per un altro anno in Inghilterra. Sarebbe facile immaginare questo melodramma imperialista come un altro discorso razzista, che mette i sudditi di Sua Maestà contro un potentato orientale particolarmente scaltro. Arliss, però, che interpreta il ruolo del cattivo protagonista, recita con un'allegria post-moderna talmente ovvia che il pubblico, partecipe dello scherzo, può avere pochi dubbi su chi sia qui il personaggio più ammirevole. Questa versione cinematografica del 1923 fu giudicata il quinto miglior film dell'anno dal sondaggio dei critici di *Film Daily* (dietro solo a *The Covered Wagon*, *Merry-Go-Round*, *The Hunchback of Notre Dame* e *Robin Hood*). La Warner Bros., che rifece in forma sonora gran parte delle produzioni della Distinctive, nel 1930 copiò particolarmente da vicino *The Green Goddess*, al punto da richiamare Alice Joyce e Ivan Simpson a riprendere i loro ruoli della versione muta.

Sidney Olcott era il più prestigioso regista free-lance di New York agli inizi degli anni '20, con collaborazioni con la Swanson (*The Humming Bird*), Valentino (*Monsieur Beaucaire*), Arliss e Hearst. La sua carriera ebbe inizio alla Biograph prima di Griffith; fu anche tra i membri originali della compagnia di repertorio Kalem, per cui diresse le storiche produzioni di *Ben-Hur* e *From the Manger to the Cross*.

RICHARD KOSZARSKI

One reason that the history of filmmaking in New York during the 1920s remains largely unknown is because those who were in the best position to know insisted for many years that nothing of the sort had ever actually existed. For example, Lionel Barrymore made dozens of silent feature films in New York, yet his autobiography, We Barrymores (1951), leaps directly from the Biograph shorts to his first job at MGM. The recollections of George Arliss were even more spotty. Arliss made half a dozen silent features in New York, most for his own company, Distinctive Productions, with highly publicized releases arranged through United Artists and Goldwyn-Cosmopolitan. But in My Ten Years in the Studios (1940) Arliss suggests that he never made any silent pictures. In Up the Years from Bloomsbury (1927), written at the height of the silent period, he admits to making only one silent film, The Devil (1921).

There is no space here to analyze why stars like Barrymore and Arliss, at the end of their careers, insisted that they never made all those films in New York. But the effect on the popular imagination is easier to quantify: celebrities like these said nothing about making movies in New York during the 1920s because, as everyone knew, American movies were only made in Hollywood.

Be that as it may, The Green Goddess remains an excellent illustration of how the peculiar character of the New York motion picture industry facilitated a new style of independent production, one that by the 1950s would supplant the traditional brick-and-mortar "Hollywood studio system". George Arliss was the chief asset of Distinctive Productions, which financed its films through advances from distributors. Distinctive had almost no

overhead, and acquired stage space, technical facilities, and production personnel only as needed. In the case of *The Green Goddess*, Distinctive leased space at the Biograph studio, then one of New York's most active rental stages. Another tenant was Inspiration Pictures, which was producing Richard Barthelmess films for release through First National (interiors for Tol'able David were shot here in 1921).

The Green Goddess was one of Arliss's most successful vehicles: he toured with the show for 3 years in America and an additional year in England. It would be easy to imagine this imperialist melodrama as just another racist screed, pitting His Majesty's subjects against an especially wily oriental potentate. But Arliss – who stars as the villain of the piece – plays his role with such obvious post-modern glee that the audience, in on the joke, can have little doubt as to who is the most admirable character here. This 1923 film version was rated the fifth best film of the year in the annual Film Daily critics' poll (behind only *The Covered Wagon*, *Merry-Go-Round*, *The Hunchback of Notre Dame*, and *Robin Hood*). Warner Bros. remade most of the Distinctive Productions as talkies, and in 1930 copied *The Green Goddess* especially closely, even bringing back Alice Joyce and Ivan Simpson to repeat their performances from the silent version.

Sidney Olcott was New York's most prestigious free-lance director in the early 1920s, working for Swanson (*The Humming Bird*), Valentino (*Monsieur Beaucaire*), Arliss, and Hearst. His career began at Biograph before Griffith, and he was an original member of the Kalem stock company, directing their landmark productions of *Ben-Hur* and *From the Manager to the Cross*. – RICHARD KOSZARSKI

Dopo la prima in 10 rulli al Sam H. Harris Theatre di New York, il 14 agosto 1923, *The Green Goddess* venne distribuito in una versione riodotta a 8 rulli. Basandosi sui materiali forniti dalla Warner Bros., l'UCLA Film & Television Archive ha restaurato il film riportandolo, dopo 75 anni, alla lunghezza e ai colori originali. L'operazione è stata finanziata dalla Warner Bros. e dal NEA Media Arts Program. Il restauro è stato effettuato a partire da un interpositivo a grana fine in collaborazione con la Warner Bros.; operazioni di laboratorio: Cinetech Laboratory e YCM Laboratories. Uno speciale ringraziamento a Richard P. May. / Premiered in 10 reels at New York's Sam H. Harris Theatre on 14 August 1923, *The Green Goddess* was cut to 8 reels when it went into general release. Working from materials supplied by Warner Bros., the UCLA Film & Television Archive has restored the film to its full 10-reel length with original tints for the first time in 75 years. Funding provided by Warner Bros. and the NEA Media Arts Program. Restored from 35mm fine grain master positive elements, in cooperation with Warner Bros. Laboratory services by Cinetech Laboratory and YCM Laboratories. Special thanks to Richard P. May. (Charles Hopkins, UCLA Film & Television Archive 9th Festival of Preservation, 1998)

LITTLE OLD NEW YORK (Cosmopolitan Pictures, US 1923)

Regia/dir: Sidney Olcott; scen: Luther Reed, dalla pièce di Rida Johnson Young (1920); f./ph: Ira H. Morgan, Gilbert Warrenton; scg./des: Joseph Urban; cost: Gretl Urban; cast: Marion Davies (Patricia

O'Day), Stephen Carr (Patrick O'Day), J.M. Kerrigan (John O'Day), Harrison Ford (Larry Delavan), Courtenay Foote (Robert Fulton), Mahlon Hamilton (Washington Irving), Sam Hardy (Cornelius Vanderbilt), Andrew Dillon (John Jacob Astor), Louis Wolheim ("*The Hoboken Terror*"); data uscita/released: Goldwyn-Cosmopolitan, 4.11.1923; 35mm, 9730 ft., c.118' (22 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento musicale di / Musical accompaniment by: Elizabeth-Jane Baldry, arpa/harp.

Little Old New York fu il biglietto d'amore scritto da William Randolph Hearst alla città di New York che, nell'era post-coloniale, cresceva in dimensioni e potenza. Marion Davies vi recitava da protagonista nel ruolo di Patricia O'Day, un'emigrata irlandese costretta a nascondersi nei panni di suo fratello per ottenere l'eredità. Nel corso di un film molto lungo incontra alcuni newyorkesi famosi del XIX secolo, come Robert Fulton, Washington Irving, Cornelius Vanderbilt, John Jacob Astor e il poeta Fitz-Greene Halleck. Non fu, peraltro, solo l'opportunità di ricreare la New York di cent'anni prima ad appassionare Hearst al progetto. Era una tradizione dei film della Davies trovare dei pretesti per vestire Marion in abiti da uomo il più spesso possibile, e in *Little Old New York* la Davies recita *en travesti* per gran parte del film (in confronto, in *When Knighthood Was in Flower* c'era solo una sequenza simile). L'apice drammatico del film si ha quando "Patrick" è legato alla gogna e fustigato pubblicamente da Louis Wolheim, un collerico pugile professionista noto come "Il Terrore di Hoboken". Tra la Davies e il cugino (interpretato dall'indaffaratissimo attore newyorkese Harrison Ford) nasce una simpatia, e il film gioca molto con gli sforzi di Ford per vincere i suoi sentimenti per il bel giovane pupillo.

Il regista Sidney Olcott aveva completato circa due terzi di questo particolare film quando, di domenica mattina presto, il 18 febbraio 1923, scoppiò un incendio nel viale tra lo studio principale e un deposito più piccolo. Nel giro di poche ore l'intero studio era in rovina; tutto quel che c'era sul set principale andò bruciato, e tutti gli oggetti di scena, i costumi e le aree adibite ad uffici vennero danneggiati o distrutti dall'acqua. Tutte le copie positive nell'edificio erano state spostate la notte prima, ma nondimeno i vigili del fuoco dovettero salvare circa 40 rulli di negativo di *Little Old New York* ed altre produzioni Cosmopolitan che dovevano ancora uscire. Insieme con tutti i set del film, il fuoco distrusse molti oggetti di valore, tra cui caminetti ed arredamenti antichi, candelieri di vetro Waterford e diversi ritratti d'epoca, compreso uno valutato 80.000\$. Joseph Urban, la cui biblioteca personale era andata anch'essa perduta, spostò rapidamente la produzione ai tre studi in affitto della Tec-Art.

Hearst insisté che l'incendio non avrebbe fatto ritardare l'uscita del film, il cui completamento fu affrettato per arrivare in tempo alla data prevista per la prima al Cosmopolitan Theater di New York, l'1 agosto.

Come al solito, il lavoro di Urban si meritò speciale attenzione. “Per i costumi, le ambientazioni e la fotografia, *Little Old New York* è una delle produzioni più squisite mai portate sullo schermo,” riportò il *New York Times*. Agli occhi moderni, però, alcune scene appaiono recitate davanti ad enormi fondali dipinti, una soluzione economica ignota ad altre produzioni Cosmopolitan, assai probabilmente il risultato di pressioni dovute all’approssimarsi della data della prima. Peraltro, nel 1923 il pubblico ebbe un’esperienza del film ben diversa rispetto a noi oggi. Oltre alla ristrutturazione del teatro stesso, effettuata da Urban, Hearst chiamò Victor Herbert a dirigere l’orchestra per il gala inaugurale. Com’era poi il caso con molte prestigiose uscite in questo periodo, al pubblico della prima venivano offerti elaborati effetti di colore che mancano nelle copie conservatesi. Hearst aveva assunto Gustav Brock perché colorasse a mano un numero limitato di copie per le scene che mostrano le Stelle e Strisce che sventolano su *Clermont* di Robert Fulton e il rossore sulle guance di Marion Davies quando, nei panni di “Patrick”, ascolta per caso una storia osé.

RICHARD KOSZARSKI

Little Old New York was William Randolph Hearst's Valentine to the city of New York as it grew in size and power in the post-colonial era. Marion Davies starred as Patricia O'Day, an Irish immigrant who must masquerade as her own brother in order to obtain an inheritance. In the course of a very long film she encounters such famous 19th-century New Yorkers as Robert Fulton, Washington Irving, Cornelius Vanderbilt, John Jacob Astor, and the poet Fitz-Greene Halleck. But it was not just the opportunity to re-create the New York of a hundred years earlier that attracted Hearst to the project. It was a convention of the Davies films that excuses should be found to dress Marion in men's clothing as often as possible, and in Little Old New York Davies plays in drag for most of the film (by comparison, there was only one such sequence in When Knighthood Was in Flower). The film's dramatic highlight occurs when "Patrick" is tied to a pillory and publicly flogged by Louis Wolheim, an angry prizefighter known as "The Hoboken Terror". An attraction develops between Davies and her cousin (played by the very busy New York actor Harrison Ford), and the film has a lot of fun with Ford's efforts to overcome his feelings for his handsome young ward.

Director Sidney Olcott had completed about two-thirds of this peculiar film when, early on Sunday morning, 18 February 1923, a fire broke out in the driveway between the main studio building and a smaller storage facility. Within hours the entire studio was in ruins; everything on the main stage was burned up by the fire, and all the properties, costumes, and office areas were damaged or destroyed by water. All the positive prints in the building had been removed the night before, but firemen still had to save about 40 reels of negative from Little Old New York and a number of unreleased Cosmopolitan productions. Along with all the sets for the film, the fire destroyed many valuable properties, including antique mantels and furnishings, Waterford glass chandeliers, and several vintage portrait paintings, including one valued at \$80,000. Joseph Urban, whose personal research library had also been lost, quickly shifted production to Tec-Art's three local rental studios.

Hearst insisted that the fire would not delay release of the film, which was

rushed to completion in time for its scheduled premiere at New York's Cosmopolitan Theater on 1 August. As usual, Urban's work earned special attention. "For costumes and settings and photography, Little Old New York is one of the most exquisite productions ever thrown upon a screen," reported the New York Times. But to modern eyes, some scenes appear to be played before enormous painted backdrops, a cut-rate solution unknown in other Cosmopolitan productions, and very likely the result of pressures caused by the approaching premiere date. Audiences in 1923, however, had a very different experience of the film than we have today. In addition to Urban's redecoration of the theater itself, Hearst brought in Victor Herbert to conduct the orchestra for the gala premiere. And as was the case with many prestigious releases in this period, first-run audiences were treated to elaborate color effects missing on surviving prints. Hearst had employed a hand colorist, Gustav Brock, to paint color highlights onto a limited number of prints for scenes showing the Stars and Stripes being raised over Robert Fulton's Clermont and a blush on Marion Davies's cheeks when, as "Patrick", she overhears a risqué story. — RICHARD KOSZARSKI

JANICE MEREDITH (The Beautiful Rebel) (L'ombra di Washington) (Cosmopolitan Pictures, US 1924)

Regia/dir: E. Mason Hopper; *scen:* Lillie Hayward, *dal romanzo di/*from the novel by Paul Leicester Ford (1899); *f./ph:* Ira H. Morgan and George Barnes; *scg./des:* Joseph Urban, [Everett Shinn]; *cost:* Greta Urban; *mont./ed:* Walter Futter; *cast:* Marion Davies: (Janice Meredith), Holbrook Blinn (Lord Clowes), Harrison Ford (Charles Fownes), Maclyn Arbuckle (Squire Meredith), Joseph Kilgour (George Washington), Tyrone Power (Lord Cornwallis), W.C. Fields (segente inglese/a British sergeant), Ken Maynard (Paul Revere); *data uscita/released:* Metro-Goldwyn, 8.12.1924; 35mm, 8439 ft., c.102' (22 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Considerando che D.W. Griffith aveva già annunciato il suo elaborato film sulla Rivoluzione, sembra strano che William Randolph Hearst avesse deciso di produrre un film simile, che avrebbe fatto da traino a quello di Griffith per quasi 6 mesi. Sia *America* che *Janice Meredith* si basavano sul revival coloniale del momento e sul prossimo sesquicentenario della Rivoluzione americana, ed entrambi rimettevano in scena molti degli stessi quadri storici, tra cui Valley Forge, Yorktown e il Boston Tea Party. Il *New York Times* ammise che le scene di battaglia e le ricostruzioni storiche di Griffith in genere superavano il lavoro del regista di Hearst, E. Mason Hopper, ma ritenne che sia la storia che la recitazione di *Janice Meredith* fossero superiori. Eppure i critici notarono immediatamente che la miglior ricostruzione storica di *Janice Meredith* era un episodio non presente nel film di Griffith, Washington che attraversa il Delaware. Lo storico William K. Everson affermò che non si trattava di una coincidenza e che per aver mano libera in questa sequenza “i giornali di Hearst furono generosi nel promuovere ed appoggiare *America* quando uscì”. La sequenza di certo valeva gli sforzi profusi dalla Cosmopolitan. Una gran parte della Trenton del XVIII secolo fu ricreata a Plattsburg, New

York, con 46 case costruite su due grandi strade, ognuna lunga 800 piedi. Il vicino fiume Saranac era gelato ad una tale profondità che i gruppi di demolizione, guidati dall'esperto locale di esplosivi "Dynamite George" Cline, dovettero ricavare un canale di 800 x 600 piedi per riprendere la traversata. 1400 comparse furono prese dalle città vicine e dalle basi militari, e chiunque potesse essere convinto a "cadere" nell'acqua ghiacciata per 5-10 minuti guadagnava altri 100\$. Benché Griffith ci tenesse all'accuratezza, il film di Hearst fu, se non altro, anche più simile ad un resoconto libresco della guerra. A tratti persino Marion Davies si perde in questo quadro, in una parte poco scritta che la fa saltar fuori opportunamente in tutti i momenti storici salienti. Nonostante la scenografia sia attribuita a Joseph Urban, gli articoli sulla stampa di settore pubblicati agli inizi delle riprese indicano che Everett Shinn era stato assunto come scenografo del film quando Urban aveva preso ad occuparsi del film successivo della Cosmopolitan. La produzione si estese a quasi ogni studio disponibile in città, compresi gli studi Jackson, Biograph, Pathé, Tilford e "Fort Lee", oltre al Cosmopolitan Studio sulla 127th Strada, da poco ricostruito dopo l'incendio del 1923.

Oggi *Janice Meredith* è citato soprattutto (quando lo è) per la prima apparizione nei lungometraggi di W.C. Fields, che interpreta una piccola parte nei panni di un ufficiale britannico ubriaco sedotto da Marion Davies – i due avevano lavorato insieme ai tempi delle *Follies*. Il film è in realtà uno dei migliori lavori della Davies, che tiene in equilibrio i costumi, le scenografie, migliaia di comparse, ricostruzioni storiche, episodi comici e un'interpretazione assai rispettabile della star. Sarebbe interessante vederlo nella sua forma originale, ma *Janice Meredith* si è conservato solo in una versione rimontata nota come *The Beautiful Rebel*, approntata per il pubblico britannico e accorciata di quasi 25 minuti. Viste le note tendenze anti-britanniche di Hearst, si può sospettare che qualunque vero mordente il film possa aver avuto sia stato considerevolmente ammorbidito. Gli scolari americani sanno tuttora che, mentre Paul Revere cavalcava ad avvertire gli abitanti di ogni villaggio e fattoria del Middlesex, sollevava la popolazione col grido, "Stanno arrivando gli inglesi!" Qui il meglio che riesce a metter insieme è, "Stanno arrivando i soldati!" Griffith, un anglofilo che produsse film di propaganda per il governo britannico durante la guerra, deve aver avuto un approccio piuttosto diverso a questi stessi eventi. Peraltro, siccome tutte le copie di *America* provengono da un'uscita britannica tagliata (chiamata *Love and Sacrifice*), non si può saperlo con certezza.

Al tempo dell'uscita di *Janice Meredith* la Cosmopolitan aveva già abbandonato New York per avvicinarsi a San Simeon, il magnifico castello californiano di Hearst. Ironicamente, la prima grande produzione della compagnia sulla West Coast fu un altro nostalgico omaggio alla New York di una volta, *Lights of Old Broadway* (1925), girato sul set della MGM a Culver City. – RICHARD KOSZARSKI
Considering that D.W. Griffith had already announced his own elaborate Revolutionary War picture, it seems odd that William Randolph Hearst should have decided to produce a similar film which would trail Griffith's into theaters

by nearly 6 months. Both America and Janice Meredith drew on the current colonial revival and the upcoming sesquicentennial of the American Revolution, and both restaged many of the same historic tableaux, including Valley Forge, Yorktown, and the Boston Tea Party. The New York Times admitted that Griffith's battle scenes and historical re-creations generally surpassed the work of Hearst's director, E. Mason Hopper, but judged that both the story and the acting were superior in Janice Meredith. Yet critics immediately noticed that the finest historical re-creation in Janice Meredith was an episode that was not in the Griffith film, Washington's crossing of the Delaware. Historian William K. Everson claimed that this was no coincidence, and that in return for a free hand with this one sequence, "the Hearst papers extravagantly promoted and endorsed America when it was released".

The sequence was certainly worth the effort Cosmopolitan put into it. A large portion of 18th-century Trenton was re-created at Plattsburg, New York, with 46 houses constructed on two large streets, each 800 feet long. The neighboring Saranac River had frozen to such a depth that demolition crews, led by local explosives expert "Dynamite George" Cline, had to blast out an 800 x 600-foot channel to film the crossing. 1400 extras were recruited from local towns and military bases, and anyone who could be induced to "fall" into the icy water for 5 or 10 minutes earned an additional \$100.

Although Griffith strived for accuracy, Hearst's film was, if anything, even more like a textbook account of the war. At times even Marion Davies gets lost in this canvas, in an underwritten part that has her popping up conveniently at all the key historic moments. Although the art direction is credited to Joseph Urban, trade press accounts published early in the shooting indicate that Everett Shinn was engaged as the film's art director when Urban was put to work on Cosmopolitan's next picture. Production sprawled over nearly every available studio in the city, including the Jackson, Biograph, Pathé, Tilford, and "Fort Lee" studios, as well as the Cosmopolitan Studio at 127th Street, newly reconstructed after the 1923 fire.

*Janice Meredith is most often cited today (if at all) for the first appearance in features of W.C. Fields, playing a bit part as a drunken British officer vamped by Marion Davies – they had worked together during their *Follies* days. But the film is actually one of the better Davies spectacles, balancing costumes, scenery, thousands of extras, historic re-creations, comic episodes, and a very respectable performance from the star. It would be interesting to see it in its original form, but Janice Meredith survives only in a recut version known as *The Beautiful Rebel*, prepared for British audiences and shortened by almost 25 minutes. Given Hearst's notorious anti-British sensibilities, one suspects that any real bite the film may have had has been considerably compromised. American schoolchildren still know that as Paul Revere rode off to warn the inhabitants of every Middlesex village and farm, he roused the populace with the cry, "The British are coming!" Here the best he can muster is, "The soldiers are coming!" Griffith, an Anglophile who produced propaganda films for the British government during the war, must have had quite a different take on these same events. But because all prints of *America* also descend from a cut-down British release (called *Love and Sacrifice*), no one can know for sure.*

By the time Janice Meredith was released, Cosmopolitan had already abandoned New York in order to move closer to San Simeon, Hearst's

magnificent California castle. Ironically, the company's first big West Coast production was yet another nostalgic homage to bygone New York, Lights of Old Broadway (1925), staged on the MGM lot at Culver City.

RICHARD KOSZARSKI

THE SHOW OFF (Famous Players-Lasky Corp., US 1926)

Regia/dir: Mal St. Clair; *scen:* Pierre Collings, *dalla pièce di/*from the play by George Kelly (1924); *f./ph:* Lee Garmes; *supv. mont./supv. ed:* Ralph Block; *cast:* Ford Sterling (Aubrey Piper), Lois Wilson (Amy Fisher), Louise Brooks (Clara), Gregory Kelly (Joe Fisher), C.W. Goodrich (Pop Fisher), Claire McDowell (Mom Fisher), Joseph Smiley (funzionario ferrovie/railroad executive); *data uscita/released:* Paramount, 16.8.1926; 35mm, 6062 ft., c.73' (22 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Nel 1920 la Paramount raccolse le sue attività sparpagliate sulla East Coast in un'unica enorme struttura di Astoria, New York. Per il resto del periodo del muto, il 30% delle produzioni Paramount furono realizzate ad Astoria, con un picco del 40% nel 1926, quando vi furono girati 26 lungometraggi. Benché girare a Hollywood fosse più conveniente, la disponibilità dei talenti di Brooklyn era una forte attrazione, e poi anche Adolph Zukor e Jesse Lasky volevano uno studio vicino alla sede degli uffici, in modo da poter supervisionare più agevolmente almeno una parte della produzione Paramount. Oltre a ciò, Lasky credeva – giudizio fatalmente sbagliato – anche che un centro di produzione competitivo avrebbe stimolato un'amichevole rivalità con il capo della produzione sulla West Coast, B.P. Schulberg. Lasky nominò il suo protetto Walter Wanger a capo dello studio sulla East Coast nel 1924, con William Le Baron responsabile della produzione. Wanger e Le Baron chiamarono nuove star come W.C. Fields e Louise Brooks, e giovani registi quali Gregory La Cava, Mal St. Clair e Frank Tuttle. Vennero sviluppate storie più sofisticate, e le riprese sul posto vennero incoraggiate il più possibile. Molto di questa nuova strategia si può vedere nel loro adattamento del grande successo a Broadway nel 1924 di George Kelly, *The Show-Off*.

Come per i lavori di Sinclair Lewis e Zona Gale, l'argomento di Kelly era la quieta disperazione della vita familiare della classe media americana, un antidoto al mito della felicità borghese più tipico durante l'amministrazione Coolidge. Kelly vinse il Premio Pulitzer nel 1926 per il suo lavoro seguente, *Craig's Wife*, un premio da alcuni ritenuto una compensazione per il controverso rifiuto, da parte del comitato, di *The Show-Off*, l'anno prima. Le Baron affidò la regia di *The Show-Off* a Mal St. Clair, che di recente era stato promosso ai lungometraggi dopo una lunga carriera nei corti comici (compreso un periodo con Buster Keaton). St. Clair girò gran parte del film a Philadelphia, non solo ampliando il lavoro teatrale (che aveva una sola ambientazione), ma approfittando dei luoghi che avevano ispirato la storia originale di Kelly, una strategia naturalistica più comune nelle produzioni drammatiche come *Greed* o *The Crowd*.

Ford Sterling, che si era fatto una reputazione con Mack Sennett, non

fu mai accettato dal pubblico in ruoli più seri come quello di Aubrey Piper (interpretato nelle successive versioni cinematografiche, con diverso successo, da Hal Skelly, Spencer Tracy e Red Skelton). Sia Sterling che Lois Wilson offrono buone interpretazioni, ma la sola eccitazione sullo schermo è offerta da Louise Brooks, che appare in un ruolo da non protagonista. Comunque, alcuni aspetti del personaggio di Aubrey Piper furono usati per aiutare a creare una nuova immagine cinematografica per un altro comico passato ai lungometraggi, W.C. Fields, il cui *So's Your Old Man* entrò in produzione ad Astoria solo pochi mesi dopo. – RICHARD KOSZARSKI

In 1920 Paramount consolidated its scattered East Coast studio and laboratory activities in one enormous facility in Astoria, New York. For the remainder of the silent period, 30% of Paramount's releases were made in Astoria, peaking at 40% in 1926, when 26 feature films were made there. Although producing in Hollywood was more cost-effective, the availability of Broadway talent was a strong attraction, and Adolph Zukor and Jesse Lasky also wanted a studio near the home office so they could more easily supervise at least a portion of Paramount's output. In addition, Lasky also believed that a competing production center would spur a friendly rivalry with West Coast production head B.P. Schulberg, a fatally misguided judgment.

Lasky appointed his protégé, Walter Wanger, as head of the East Coast studio in 1924, with William Le Baron in charge of production. Wanger and Le Baron brought in new stars like W.C. Fields and Louise Brooks, and young directors like Gregory La Cava, Mal St. Clair, and Frank Tuttle. More sophisticated story material was developed, and crews were encouraged to film on location as much as possible. Much of this new strategy can be seen in their adaptation of George Kelly's great 1924 Broadway success, The Show-Off. Like the work of Sinclair Lewis and Zona Gale, Kelly's subject was the quiet desperation of American middle-class family life, an antidote to the myth of bourgeois happiness more typical during the Coolidge administration. Kelly won the Pulitzer Prize in 1926 for his next play, Craig's Wife, an award some considered compensation for the committee's controversial rejection of The Show-Off the year before. Le Baron assigned direction of The Show Off to Mal St. Clair, who had recently been promoted to features after a long career in short comedies (including a stint with Buster Keaton). St. Clair shot much of the film in Philadelphia, not only opening up the one-set play, but taking advantage of the locations which had inspired Kelly's original story, a naturalistic strategy more common in dramatic productions like Greed or The Crowd.

Ford Sterling, who had made his reputation with Mack Sennett, was never accepted by audiences in more serious roles like that of Aubrey Piper (played in subsequent film versions, with varying degrees of success, by Hal Skelly, Spencer Tracy, and Red Skelton). Both Sterling and Lois Wilson deliver fine performances, but the only excitement on screen is generated by Louise Brooks, appearing in a minor supporting role. Aspects of the Aubrey Piper character, however, were used to help create a new screen image for another comedian stepping up to features, W.C. Fields, whose So's Your Old Man went into production in Astoria only a few months later. – RICHARD KOSZARSKI



Gregory La Cava dirige W.C. Fields durante le riprese di *So's Your Old Man*.
Gregory La Cava directing W.C. Fields at suburban location for *So's Your Old Man*.
(Richard Koszarski)

W.C. Fields muto / *Silent W.C. Fields*

“Muto” e “W.C. Fields” potrebbero sembrare di primo acchito una contraddizione inconciliabile. L’inimitabile lamento affannoso, gli strilli di dolore o di sdegno, i caustici ‘a parte’ spremuti dall’angolo di una bocca perennemente contratta dal sospetto, gli scoppi di pomposa verbosità dickensiana, le parole assaporate fino a rivelare profondità nascoste di strana suggestione, lo stonato canto occasionale sotto l’influsso dell’alcol sono indispensabili per la nostra preziosa immagine del grande reprobato. Il suono è anche l’essenza di alcune tra le grandi gag ricorrenti, come la scena del portico, anticipata in *It’s the Old Army Game* e perfezionata in *It’s a Gift*.

Ma le risorse comiche di Fields erano abbastanza ricche per funzionare, al bisogno, con le sole immagini. Come gran parte dei clown del muto, si era formato nel vaudeville. Lavorando in grandi teatri senza mezzi di amplificazione del suono, tutti gli artisti del vaudeville capivano che i loro numeri dovevano offrire, oltre a tutto il resto, forti attrattive visive, a beneficio di chi stava in fondo alla galleria, lontano dalla portata dell’orecchio. Quando Fields intraprese la sua carriera teatrale come giocoliere comico, nel 1897, a 18 anni, usava evidentemente molto gergo comico, ma dal 1900, quando prese a portare in tour per l’Europa il suo numero, abbandonò quasi del tutto il parlato per concentrarsi sulla comicità visiva.

Dopo un ruolo minore nei panni di un sergente britannico in *Janice Meredith*, la sua apparizione in *Sally of the Sawdust* (1925) di D.W. Griffith fu fondamentale per la sua futura carriera nel cinema. Il personaggio del ciarlatano professor Eustace McGargle, che aveva già creato per la produzione teatrale di *Poppy* (1923) di Dorothy Donnelly, sarebbe stato costantemente ripreso in varie fogge, sia nei film muti che sonori di Fields. *It’s the Old Army Game* e *So’s Your Old Man* confermarono la sua predilezione, che durò per tutta la vita, per nomi bizzarri e – di preferenza – leggermente indecenti, come Elmer Prettywillie e Sam Bisbee.

I produttori operanti vicino a Broadway tentarono di trasformare molte personalità del teatro in stelle del cinema, ma il successo era lungi dall’essere automatico: Ed Wynn non divenne mai un beniamino del pubblico cinematografico, mentre Eddie Cantor, Will Rogers e lo stesso Fields trovarono – tutti quanti – i film parlati più congeniali del muto. Dobbiamo comunque ancora rendere onore al produttore della Paramount per la East Coast, William Le Baron, per aver così tenacemente patrocinato la causa di Fields, un beniamino delle *Ziegfeld Follies*. Le Baron, che appoggiò anche Mae West e la coppia comica Wheeler e Woolsey, passò anni, fino all’avvento del sonoro e oltre, armeggiando con l’irascibile personaggio che Fields aveva sviluppato a Broadway, cercando di far entrare questo piolo quadrato nel buco tondo di Hollywood. La distanza tra quanto Fields aveva da offrire e quanto Hollywood era disponibile ad accettare era un abisso considerevole ma, in ultima analisi, non insormontabile. - RICHARD KOSZARSKI, DAVID ROBINSON

*“Silent” and “W.C. Fields” might at first seem an irreconcilable contradiction. The inimitable wheezy whine, the yelps of pain or outrage, caustic asides squeezed from the corner of a mouth ever pursed in suspicion, bursts of rotund Dickensian verbosity, words savored till they revealed hidden depths of strange suggestion, the occasional ditty tunelessly vented under the influence of alcohol – these are indispensable to our precious image of the great reprobate. Sound is the essence of some of the great recurrent gags too, like the porch scene, posited in *It’s the Old Army Game* and perfected in *It’s a Gift*. But Fields’s comic resources were rich enough to work with images alone, when the need arose. Like most of the great silent clowns, his schooling had been in vaudeville. Working in vast theatres with no means of sound amplification, all vaudeville artists understood that their acts had to offer strong visual attraction in addition to all else, for the sake of the man out of earshot in the back of the gallery. When Fields embarked on his stage career as comedy tramp juggler in 1897 at the age of 18, he evidently used a lot of comic patter, but from 1900, when he began to tour his act in continental Europe, he mostly dropped talk, to concentrate on visual comedy.*

*Following a supporting role as a British Sergeant in *Janice Meredith*, his appearance in D.W. Griffith’s *Sally of the Sawdust* (1925) was auspicious and seminal to his future film career. The character of the sideshow charlatan Professor Eustace McGargle, which he had already created in the stage production of Dorothy Donnelly’s *Poppy* (1923), was to be constantly recreated in various guises, both in Fields’s silent and sound films. *It’s the Old Army Game* and *So’s Your Old Man* confirmed his life-long taste for bizarre and preferably slightly indecent names, like Elmer Prettywillie and Sam Bisbee. Local producers attempted to turn many celebrities from nearby Broadway into movie stars, but success was far from automatic: Ed Wynn never became a favorite of film audiences, while Eddie Cantor, Will Rogers, and Fields himself were all to find talkies more congenial than silent pictures. But we should still salute Paramount’s East Coast producer William Le Baron for persisting so hard as the patron of Fields, a Ziegfeld Follies favorite. Le Baron, who also championed Mae West and the comedy team of Wheeler and Woolsey, spent years, right through the sound period, tinkering with the irascible persona Fields had developed on Broadway, trying to shove this square peg into the round hole of Hollywood cinema. The distance between what Fields had to offer and what Hollywood was willing to accept was a considerable gulf, but not, ultimately, unbridgeable. - RICHARD KOSZARSKI, DAVID ROBINSON*

POOL SHARKS (Gaumont Casino Star Comedies, US 1915)

Regia/dir: Edwin Middleton; *cast:* W.C. Fields, Bud Ross(?); DVD, 11';
fonte copia/source: Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Le Ziegfeld Follies servivano alla comunità cinematografica di New York come una lista di casting multiuso, procurando dalle ballerine e showgirl (Marion Davies, Louise Brooks) ai più dotati comici del teatro americano (Will Rogers, Eddie Cantor, Bert Williams, Ed Wynn, W.C. Fields). Sia Williams (Biograph) che Fields (Gaumont) fecero le loro prime apparizioni sullo schermo per produttori locali, sull'onda della mania internazionale per Chaplin, ma nessuno dei due era particolarmente tagliato per le specifiche esigenze dei corti comici muti. Fields fece *Pool Sharks* allo studio Gaumont di Flushing, a Queens, una struttura costruita da Herbert ed Alice Guy Blaché. Benché il film proponga il numero del biliardo che Fields eseguiva allora nelle Follies, gli effetti speciali sono ottenuti tramite l'animazione, e non con l'uso della tavola appositamente attrezzata utilizzata nel suo numero.

Edwin Middleton era un indaffarato regista della East Coast che di recente aveva ultimato prestigiosi lungometraggi con protagonisti Thomas Jefferson (*Rip Van Winkle*) e Lillian Russell (*Wildfire*). Quando *Pool Sharks* rispuntò fuori negli anni '60 venne lodato da William K. Everson come "un capolavoro minore se visto nel contesto del periodo, e di certo una grande pietra miliare agli inizi dell'evoluzione della commedia cinematografica". D'altro canto, Simon Louvish, un recente biografo di Fields, lo liquida come "un bidone", interessante perlopiù per l'appropriazione, da parte di Fields, del personaggio di Charlie Chaplin, al posto di quello che aveva già sviluppato per suo conto. – RICHARD KOSZARSKI

The Ziegfeld Follies served New York's local film community as an all-purpose casting directory, providing everyone from dancers and showgirls (Marion Davies, Louise Brooks) to the most gifted comic performers in the American theater (Will Rogers, Eddie Cantor, Bert Williams, Ed Wynn, W.C. Fields). Both Williams (Biograph) and Fields (Gaumont) made their first screen appearances for local producers in the wake of the international Chaplin mania, but neither was especially suited to the unique demands of the silent comedy short. Fields made Pool Sharks at the Gaumont studio in Flushing, Queens, a facility originally built by Herbert and Alice Guy Blaché. Although the film features the "pool routine" Fields was then performing in the Follies, the trick effects are achieved via animation, and not through the use of the specially rigged table used in his act.

Edwin Middleton was a busy East Coast director who had recently completed prestigious feature films starring Thomas Jefferson (Rip Van Winkle) and Lillian Russell (Wildfire). When Pool Sharks resurfaced in the 1960s it was praised by William K. Everson as "a minor masterpiece when viewed in the context of its period, and certainly a major milestone in the early evolution of screen comedy". On the other hand, Simon Louvish, a recent Fields biographer, dismisses it as "a dud", interesting mainly for Fields's appropriation of Charlie Chaplin's character instead of the persona he had already developed on his own. – RICHARD KOSZARSKI

JANICE MEREDITH (The Beautiful Rebel) (L'Ombra di Washington) (Cosmopolitan Pictures, US 1924)

Regia/dir: E. Mason Hopper; *scen:* Lillie Hayward, *dal romanzo difrom the novel by* Paul Leicester Ford; *f./ph:* Ira H. Morgan and George Barnes; *scg./des:* Joseph Urban, [Everett Shinn]; *cost:* Gretl Urban; *mont./ed:* Walter Futter; *cast:* Marion Davies (Janice Meredith), Holbrook Blinn (Lord Clowes), Harrison Ford (Charles Fownes), Maclyn Arbuckle (Squire Meredith), Joseph Kilgour (George Washington), Tyrone Power (Lord Cornwallis), W.C. Fields (sergente inglese/a *British sergeant*), Ken Maynard (Paul Revere); *data uscita/released:* Metro-Goldwyn, 8.12.1924; 35mm, 8439 ft., c.102' (22 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Hollywood on the Hudson" / *For full credits and notes, see the main entry for this film in this catalogue's "Hollywood on the Hudson" section.*

SALLY OF THE SAWDUST (Zingaresca) (D.W. Griffith, Inc., US 1925)

Regia/dir: D.W. Griffith; *dalla pièce/based on the play "Poppy" di* by Dorothy Donnelly; *cast:* Carol Dempster (Sally), W.C. Fields (Prof. Eustace McGargle); 35mm, 9617 ft., 135' (19 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Griffith", Prog. I / *For full credits and notes, see the main entry for this film in this catalogue's "Griffith Project" section, Prog. I.*

IT'S THE OLD ARMY GAME (Famous Players-Lasky Corp., US 1926)

Regia/dir: Edward Sutherland; *scen:* Tom Geraghty, J. Clarkson Miller, da materiali *difrom material by* J.P. McEvoy; *didascalie/titles:* Ralph Spence; *f./ph:* Alvin Wyckoff; *cast:* W.C. Fields (Elmer Prettywillie), Louise Brooks (Mildred Marshall), Blanche Ring (Tessie Overholt), William Gaxton (George Parker), Mary Foy (Sarah Pancoast), Mickey Bennett (Mickey), Josephine Dunn, Jack Luden (bagnanti altolocati/society bathers), George Currie (artista/artist), Elise Cavanna (cliente dell'emporio/drugstore customer); *data uscita/released:* Paramount, 24.5.1926; 16mm, 2515 ft., 70' (24 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Gran parte del merito per la trasformazione di Fields da artista di vaudeville in personalità cinematografica pienamente sviluppata può essere attribuito a William Le Baron, che Louise Brooks considerava "l'uomo più notevole che mai si sia occupato di cinema." Le Baron era stato direttore della rivista *Collier's* e dal 1919-24 era "direttore generale" allo studio Cosmopolitan di Hearst. Da allora, come nota Simon Louvish, ogniqualvolta Le Baron aveva una posizione di potere Fields faceva film. Il comico arrivò all'Astoria come co-star di *Poppy*, un successo di Broadway che D.W. Griffith era stato ingaggiato per

dirigere. A Fields dispiaceva che molto del suo ruolo nella versione filmica, *Sally of the Sawdust*, fosse stato ridotto per dar risalto alla parte di Carol Dempster, ma parlò sempre bene di Griffith e passò subito ad un'altra produzione Griffith/Dempster, *That Royle Girl*.

Nessuno dei due film offriva il tipo di struttura drammatica su cui si potesse fondare con continuità una personalità comica. Il primo vero mezzo di lancio per Fields, *It's the Old Army Game*, fu girato durante un viaggio di un mese in Florida, in buona parte a Ocala e dintorni, una piccola città dell'interno nella parte centro-nord dello stato, in cui l'architettura non sembrava particolarmente meridionale, e che era pertanto uno dei posti preferiti dalle truppe Paramount per passarci l'inverno. Vista la quantità di bevute durante il viaggio – la Brooks ricordò che l'unità era stata richiamata a New York quando Le Baron aveva notato che i giornalieri erano “tutti inclinati” – il film è sorprendentemente coerente. (Nel giro di pochi mesi dal rientro, la Brooks aveva sposato il regista del film, Eddie Sutherland.)

La narrazione era stata messa insieme da Fields e dai suoi amici a partire dai suoi numeri teatrali preferiti: il drugstore; cercare di dormire nel portico sul retro mentre una noce di cocco rimbalza giù per le scale; dare un picnic da barbari sul prato davanti a una grande tenuta (girato a El Mirasol, la proprietà di Edward T. Stotesbury a Palm Beach). Molti di questi numeri erano nati come sketch per le *Ziegfeld Follies*, scritti per Fields da J.P. [Joseph Patrick] McEvoy, citato qui come la fonte del materiale originale. Il comico aveva recitato questi sketch per anni – avrebbe continuato a produrre variazioni fino alla fine della sua carriera – ma non erano mai stati progettati per dare continuità a un personaggio comico, e poterono a stento sostenere una serie di lungometraggi per la Paramount. Lo stesso materiale riapparve nel rifacimento parlato della Paramount di *It's the Old Army Game*, dal titolo *It's a Gift* (1934). – RICHARD KOSZARSKI

Much of the credit for Fields's transformation from vaudeville sketch artist to fully developed screen personality can be attributed to William Le Baron, whom Louise Brooks considered “the most remarkable man who ever was in pictures.” Le Baron had been editor of Collier's magazine, and from 1919-24 was “director general” at Hearst's Cosmopolitan studio. From then on, as Simon Louvish notes, whenever Le Baron was in a position of power, Fields would be making movies. The comedian arrived in Astoria as the co-star of Poppy, a Broadway success which D.W. Griffith had been contracted to direct. Fields was unhappy that much of his role in the film version, Sally of the Sawdust, was reduced in order to enhance Carol Dempster's part, but he always spoke highly of Griffith and immediately went into another Griffith/Dempster production, That Royle Girl.

Neither of those films offered the kind of dramatic structure on which a continuing comic personality could be established. The first real Fields vehicle, It's the Old Army Game, was shot during a month-long junket in Florida, largely in and around Ocala, a small inland town in the north-central part of the state whose local architecture did not look especially Southern, and was therefore a favorite of wintering Paramount crews. Considering the amount of drinking done on the trip – Brooks remembered the unit being called back to New York when Le Baron noticed that the rushes were “all

tilted” – the film is surprisingly coherent. (Within a few months of their return, Brooks had married the film's director, Eddie Sutherland.)

The narrative, such as it is, was pieced together by Fields and his cronies from his favorite theatrical routines: the drugstore; trying to get a night's sleep on the back porch as a coconut clatters down the stairs; holding a barbaric picnic on the front lawn of a grand estate (filmed at El Mirasol, the Edward T. Stotesbury mansion in Palm Beach). Many of these routines had originated as Ziegfeld Follies sketches written for Fields by J.P. [Joseph Patrick] McEvoy, credited here as the source of the original story material. The comedian had been playing these skits for years, and would continue to spin variations until the end of his career. But they had never been designed to support a continuing comic character, and could hardly sustain a series of Paramount features. The material appeared again in Paramount's talkie remake of It's the Old Army Game, retitled It's a Gift, in 1934. –

RICHARD KOSZARSKI

SO'S YOUR OLD MAN (Famous Players-Lasky Corp., US 1926)

Regia/dir: Gregory La Cava; *scen:* J. Clarkson Miller, *dal racconto/*from the story “Mr. Bisbee's Princess” *di/*by Julian Street, *ad:* Howard Emmett Rogers; *mont./ed:* Ralph Block; *didascalie/titles:* Julian Johnson; *disegni didascalie/art titles:* John Held, Jr.; *f./ph:* George Webber; *cast:* W.C. Fields (Sam Bisbee), Alice Joyce (principessa/Princess Lescabourra), Charles Rogers (Kenneth Murchison), Kittens Reichert (Alice Bisbee), Marcia Harris (Mrs. Bisbee), Julia Ralph (Mrs. Murchison), Frank Montgomery (Jeff), Jerry Sinclair (Al); *data uscita/released:* Paramount, 25.10.1926; 35mm, 6072 ft., c.73' (22 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / English intertitles.

It's the Old Army Game è divertente, ma se Fields voleva continuare a recitare da protagonista nei lungometraggi doveva sviluppare sullo schermo un personaggio che il pubblico potesse seguire per empatia da un film all'altro. La risposta di Le Baron fu *So's Your Old Man*, l'adattamento di un racconto, vincitore di premi, di Howard Emmett Rogers, dove l'umorismo veniva in buona parte da personaggi e situazioni, non solo dalla teatralità da pezzi forti dei numeri di vaudeville di Fields. Il film godeva anche della presenza di un regista molto migliore, Gregory La Cava, che aveva una considerevole esperienza come scrittore di cartoni animati e corti comici.

Fields interpretava un padrone di casa di periferia di una piccola città del New Jersey. Quando la sua dimostrazione di un parabetraza infrangibile per auto va storta, pensa al suicidio, ma viene distratto dall'incontro casuale con una principessa europea in visita (una splendida interpretazione di Alice Joyce). Fields riuscì davvero a infilarci il suo numero di golf (che rivedremo in *The Golf Specialist*), ma quel che è più memorabile del film è l'immagine acutamente satirica della vita di provincia, chiaramente influenzata dalla recente produzione di *The Show Off*. L'episodio del suicidio, per esempio, in *It's the Old Army Game*, solo pochi mesi prima, sarebbe stato recitato come slapstick. Stavolta, con personaggi meglio sviluppati e una linea narrativa più marcata, offre più che un paio di risate. *So's Your Old Man*

fu rifatto alla lontana dalla Paramount nel 1934, con il titolo di *You're Telling Me!*, che presenta anch'esso il classico numero del golf di Fields. La Paramount utilizzava lo studio di Astoria come un terreno di prova per i talenti di Broadway (come Fields e la Brooks), ma vi gestiva anche una vera scuola di recitazione per trasformare dotati sconosciuti in potenziali star. I diplomati di maggior successo furono Thelma Todd, in seguito popolare comica, e Charles "Buddy" Rogers, futura stella di *Wings* e marito di Mary Pickford. Benché tali risultati non fossero irrilevanti, lo studio ritenne che il gioco non valesse la candela e chiuse la scuola dopo il diploma della seconda classe nel 1926. – RICHARD KOSZARSKI

It's the Old Army Game is funny, but if Fields was going to continue to star in features he needed to develop an empathetic screen character that audiences could follow from one picture to the next. The Baron's answer was So's Your Old Man, the adaptation of an award-winning short story by Howard Emmett Rogers, where the humor came largely from character and situation, not just from the set-piece theatrics of Fields's vaudeville routines. The film also benefited from the presence of a much better director, Gregory La Cava, who had considerable experience as a writer of animated cartoons and comedy shorts.

Fields played a suburban householder living in a small New Jersey town. When his demonstration of an unbreakable automobile windshield goes awry, he contemplates suicide but is distracted by a chance meeting with a visiting European princess (a wonderful performance from Alice Joyce). Fields did manage to jam in his golf routine (which we will see again in The Golf Specialist), but what is most memorable about the film is its sharply satirical picture of small-town life, clearly influenced by the studio's recent production of The Show Off. The suicide episode, for example, would have been played as slapstick in It's the Old Army Game only a few months earlier. This time, with better developed characters and a stronger narrative line, it offers more than just a couple of laughs. So's Your Old Man was loosely reworked by Paramount in 1934 as You're Telling Me!, which also features Fields's classic golf routine.

While Paramount used the Astoria studio as a testing ground for Broadway talent (like Fields and Brooks), it also operated a formal school of acting to develop talented unknowns into potential Paramount stars. The most successful graduates were Thelma Todd, later a popular comedienne, and Charles "Buddy" Rogers, future star of Wings and husband to Mary Pickford. Although such results were not inconsequential, the studio considered the school to be more trouble than it was worth and closed it after graduating its second class in 1926. – RICHARD KOSZARSKI

RUNNING WILD (Paramount Famous Lasky Corp., US 1927)

Regia/dir., sogg./story: Gregory La Cava; ad: Roy Briant; f./ph: Paul Vogel; cast: W.C. Fields (Elmer Finch), Mary Brian (Elizabeth), Claud Buchanan (Jerry Harvey), Marie Shotwell (Mrs. Finch), Barney Raskle (Junior), Ed Roseman (Arvo, l'ipnotizzatore/the hypnotist), Rex (se stesso/himself); data uscita/released: Paramount, 11.6.1927; 35mm, 6550 ft., c.80' (22 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC. Didascalie in inglese / English intertitles.

Jesse Lasky aveva nominato William Le Baron all'Est come controparte di B.P. Schulberg a Ovest, con lo scopo di rafforzare le produzioni Paramount in uno spirito di amichevole competizione; invece creò una rivalità distruttiva tra i due studi, caratterizzata in buona misura da quelli che considerava "sciocca gelosia e intrighi". La goccia che fece traboccare il vaso si rivelò la produzione di *Beau Geste*, che era stato acquistato direttamente da Lasky su suggerimento di Walter Wanger. Poiché è ambientato in gran parte nel deserto, il film avrebbe dovuto ovviamente esser girato in California, ma Schulberg si ribellò a questo progetto impostogli e rifiutò di accettarlo. Lasky si rivolse a William Le Baron, che fu ben felice di mandare una delle sue troupe di New York a girare la più grande produzione Paramount dell'anno proprio sul terreno di B.P. Schulberg. Come ricordava Lasky, "Il personale che lavorava all'Est fu mandato all'Ovest, e a Schulberg toccò allestire le sistemazioni in studio per gli intrusi e stare a guardare mentre il film veniva girato - nel suo campo d'azione e sotto l'egida dell'Astoria - da Herbert Brenon, ora assegnato alla divisione Est della compagnia, e supervisionato da Julian Johnson, che fino ad allora era stato il nostro story editor all'Est."

Brenon portò con sé dalla East Coast un cameraman, uno scenografo e una gran quantità di star. I titoli di testa nel film recitavano "William Le Baron, Produttore Associato, Studio Est". Ciò fu più di quanto Schulberg potesse sopportare, così addusse i motivi più convincenti per indurre Lasky a smettere di dividere le sue risorse ed a chiudere con New York. Lasky, ormai scocciato dei costanti battibecchi tra Schulberg e Le Baron, gettò la spugna. "Avevo sperato, costringendo i due studi a collaborare allo stesso film, di appianare la situazione, ma semmai era peggiorata. L'unica soluzione sembrava essere concentrare tutta la produzione a Hollywood."

Running Wild fu l'ultimo film muto della Paramount girato ad Astoria (lo studio si può vedere sullo sfondo di un esterno di strada, più simile ad un capolinea ferroviario che a un set cinematografico). Nell'incertezza su come il pubblico avrebbe reagito al personaggio di mascalzone che Fields aveva creato a teatro, il film offre due versioni al prezzo di una: il borghese oppresso prediletto dal gruppo di scrittura di Le Baron e uno spaccone sgradevolmente aggressivo più vicino al suo personaggio teatrale. Il trucco avrebbe funzionato meglio nel quasi-rifacimento realizzato da Le Baron nel 1935, *Man on the Flying Trapeze* (in cui anche Mary Brian riprendeva il suo ruolo originale, quello della figlia che dà supporto morale).

Gregory La Cava completò le riprese di *Running Wild* il 28 aprile 1927, e a quel punto la Paramount chiuse lo studio di Astoria e spostò molti dei maggiori talenti sotto contratto in California. Le Baron si era già trasferito nello studio FBO di Joseph P. Kennedy, che presto sarebbe diventato la RKO. Ironicamente, proprio mentre la Paramount si accingeva a chiudere lo studio "in esubero" dove si giravano film muti, la Warner Bros. e la Fox stavano già girando film parlanti nei loro studi di New York. Zukor e Lasky avrebbero riaperto l'Astoria al sonoro nel giro di 15 mesi. – RICHARD KOSZARSKI

Jesse Lasky had set up William Le Baron in the East as a counter to B.P.

Schulberg in the West, intending to invigorate Paramount production with a spirit of friendly competition; instead he created a destructive rivalry between the two studios, largely characterized by what he considered “silly jealousy and intrigue”. The final straw proved to be the production of *Beau Geste*, which had been purchased directly by Lasky at the recommendation of Walter Wanger. Because it is set largely in the desert, the film would obviously have to be made in California, but Schulberg rebelled against the project being forced upon him and refused to accept it. Lasky turned to William Le Baron, who was more than happy to send one of his New York crews to film Paramount’s biggest production of the year right in B.P. Schulberg’s backyard. As Lasky recalled, “The Eastern personnel was sent West, and Schulberg was obliged to furnish studio accommodations for the interlopers and to watch the picture being shot in his own bailiwick under the Astoria banner by Herbert Brenon, now assigned to the Eastern company, and supervised by Julian Johnson, who had been until then our Eastern story editor.”

Brenon brought along an East Coast cameraman, an East Coast art director, and a raft of East Coast stars. The main title on the film carried the credit, “William Le Baron, Assoc. Producer, Eastern Studio”. This was more than Schulberg could bear, and he called up his strongest arguments to persuade Lasky to stop dividing his resources and shut down the operation in New York. Lasky was by now fed up with the constant bickering between Schulberg and Le Baron, and threw in the towel. “I had hoped that forcing the two studios to co-operate on the same picture might ease the situation, but it worsened, if anything. The only solution seemed to be to concentrate all production in Hollywood.”

Running Wild was the last silent film Paramount made at Astoria (the studio can be seen in the background of one street exterior, looking more like a railroad terminal than a movie lot). Still uncertain of how audiences would react to the rascally character he had created on stage, it offers two versions of *Fields* for the price of one: the downtrodden bourgeois favored by Le Baron’s writing staff, and an unpleasantly assertive blowhard more reminiscent of his stage persona. The trick would work better in Le Baron’s 1935 near-remake, *Man on the Flying Trapeze* (which also featured Mary Brian reprising her original role as the supportive daughter).

Gregory La Cava finished shooting *Running Wild* on 28 April 1927, at which point Paramount shut down the Astoria studio and relocated most of its top contract talent to California. Le Baron had already moved to Joseph P. Kennedy’s FBO studio, soon to become RKO. Ironically, even as Paramount set about closing its “redundant” silent film studio, Warner Bros. and Fox were already filming talking pictures at their own New York studios. Zukor and Lasky would reopen Astoria for sound within 15 months. – RICHARD KOSZARSKI

THE GOLF SPECIALIST (Radio Pictures, US 1930)

Regia/dir: Monte Brice; prod: Lou Brock; f./ph: Frank Zucker; mont./ed: Russell Shields [Shields]; scg./des: Ernest [Ernst] Fegte; rec./sd: George Oschmann; cast: W.C. Fields, Shirley Grey, Johnnie Kane, Allan Bennett, John Dunsmuir, Naomi Casey, Bill Black; data uscita/released: RKO Distributing Corp., 22.8.1930; 35mm, 2015 ft., c.22’ (24 fps),

sonoro/sound; fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Versione originale in inglese / English dialogue.

Fields aveva seguito a Hollywood il resto dell’unità Astoria nel 1927, ma i 3 lungometraggi muti che vi girò non ebbero successo, così se ne tornò a Broadway. Nel 1930 ebbe la possibilità di scegliere tra continuare col teatro, che stava già risentendo degli effetti della Grande Depressione e della competizione col cinema, o fare un altro tentativo con i film, mezzo nel quale aveva già fallito. Accettò l’offerta di fare un corto per la RKO, dove il suo vecchio protettore, William Le Baron, si occupava ora della produzione.

Nuova tra gli studi “principali”, approntata per l’arrivo del sonoro, la RKO girava gran parte delle proprie realizzazioni di corti a New York, soprattutto serie comiche e musical che presentavano numeri come quelli di Clark & McCullough, o del comico Nat Carr, che recitava in dialetto yiddish. I film venivano realizzati al moderno studio Gramercy sulla 24th Est, che David Sarnoff aveva attrezzato, nella sua continua battaglia con la AT&T, con l’ultimissima tecnologia RCA Photophone. In effetti, tutti i principali studi di “Hollywood” produssero almeno una parte delle loro realizzazioni di corti all’Est, nei primi anni del sonoro. Questa pratica venne drasticamente interrotta nel dicembre 1929, quando un incendio distrusse lo studio di Manhattan della Pathé, uccidendo 11 membri tra cast e troupe nel corso della realizzazione di un musical a 2 rulli. Nel crollo che seguì diversi studi di New York furono fatti temporaneamente chiudere dalle ispezioni dei vigili del fuoco, e il Gramercy non riaprì più. A beneficiarne a breve scadenza fu la manciata di piccoli studi in affitto del New Jersey che avevano cercato, senza molto successo, di attrarre i produttori indipendenti. La RKO spostò gran parte della sua produzione a livello locale all’Ideal Studio di Hudson Heights, che era stato attrezzato per il sonoro nel 1928 (Herbert Brenon lo aveva utilizzato come quartier generale dal 1916 al 1918, ma nel frattempo vi avevano lavorato pochi cineasti). Fields aveva eseguito il suo famoso sketch del golf al Palace (la sua ultima apparizione nel vaudeville) poco prima di girare questa versione filmica alla Ideal nel tardo aprile del 1930. La RKO utilizzò, per questi film, lo stesso staff tecnico impiegato allo studio Gramercy, ma pare che non fosse soddisfatta delle strutture della Ideal; dopo 5 mesi nel New Jersey si decise di concentrare tutta la produzione in California. A differenza della serie di Clark & McCullough, *The Golf Specialist* era un progetto indipendente che si può meglio comprendere come un elaborato test cinematografico per la star, W.C. Fields. La sua primissima battuta di dialogo, “Ci sono telegrammi? Cablogrammi? Radio? Televisione?”, mormorata con la voce strascicata che era il suo marchio di fabbrica, lo segnala subito come uno di quegli artisti da vaudeville, come Will Rogers, il cui successo nei film parlanti avrebbe superato ogni risultato ottenuto nel cinema muto. (Il riferimento alla televisione era insolitamente attuale, visto che diverse stazioni sperimentali già trasmettevano, all’epoca delle riprese del film, a New York e nel New Jersey.)

Non solo *The Golf Specialist* presenta la miglior testimonianza

conservatasi di un numero di scena di Fields, ma ne cattura anche la personalità comica, straordinariamente cupa, colta al suo massimo. Non c'è traccia del sentimentalismo, presente nei lungometraggi sia muti sia sonori, che sarebbe stato aggiunto da coloro che gestivano il suo personaggio per renderlo più gradito al grande pubblico. Proprio come Erich von Stroheim aveva sfidato le platee facendo del suo protagonista un cattivo, Fields creò questa versione comica dell' "uomo che si ama odiare", un imbroglione e un vigliacco che odia i cani e deruba i bambini dei loro penny. La RKO non aveva ulteriori impieghi per Fields o per il suo personaggio, ma la sua carriera cinematografica avrebbe prosperato con il ritorno di William Le Baron alla Paramount. Le Baron e Fields avrebbero allora rifatto molti dei loro lungometraggi muti, affinando e perfezionando il personaggio del capofamiglia casalingo logorato da casa e parenti. I vecchi numeri, e il vecchio personaggio, sarebbero stati relegati sullo sfondo. Prima però che ciò avvenisse, *The Golf Specialist* avrebbe concesso al pubblico un ultimo sguardo alla versione senza censura. – RICHARD KOSZARSKI

Fields had followed the rest of the Astoria unit to Hollywood in 1927, but the 3 silent features he made there were unsuccessful, and he had returned to Broadway. By 1930 he had the choice of continuing in the theater – which was suffering from the effects of the Depression and competition from the cinema – or making another attempt at the movies, a medium at which he had already failed. He accepted an offer to make one short film for RKO, where his old patron, William Le Baron, was now in charge of production. A new "major" studio organized on the arrival of talkies, RKO was filming most of its short subject releases in New York, mainly series comedies and musicals featuring acts like Clark & McCullough or the Yiddish dialect comedian Nat Carr. The films were made in the modern Gramercy studio on East 24th Street, which David Sarnoff, as part of his continuing battle with AT&T, had equipped with the latest RCA Photophone technology. In fact, all the major "Hollywood" studios produced at least a portion of their short film releases in the East during the first years of sound. This routine was seriously disrupted in December 1929 when a fire gutted Pathé's Manhattan studio, killing 11 cast and crew members during production of a 2-reel musical. In the ensuing crackdown several New York studios were temporarily closed by fire inspectors, and the Gramercy studio never

reopened. The immediate beneficiaries were the handful of small rental studios in New Jersey that had been trying, without much success, to attract independent producers. RKO shifted most of its local production to the Ideal studio in Hudson Heights, which had been wired for sound in 1928 (Herbert Brenon had used this studio as his headquarters from 1916 to 1918, but few filmmakers had worked there in the interim).

Fields had been performing his famous golf sketch at the Palace (his last appearance in vaudeville) just before filming this canned version at Ideal in late April 1930. RKO used the same technical staff for these films that it employed at the Gramercy studio, but was apparently unsatisfied with the Ideal facilities; after 5 months in New Jersey, it decided to centralize all production in California.

Unlike the Clark & McCullough series, The Golf Specialist was a stand-alone project which can best be understood as an elaborate screen test for its star, W.C. Fields. His very first line of dialogue, "Any telegrams? Cablegrams? Radios? Televisions?" muttered in his trademark drawl, immediately marks him as one of those vaudevillians, like Will Rogers, whose success in talkies would surpass anything they had achieved in silent pictures. (The reference to television was unusually topical, as several experimental stations were already on the air in New York and New Jersey when this film was shot.)

*The Golf Specialist not only presents the best surviving record of a Fields stage routine, but also captures his extraordinarily dark comic persona at its most extreme. There is no trace of the sentimentalizing, seen in both the silent and sound features, which would be added by his handlers to make this character more appealing to a wider public. Just as Erich von Stroheim had challenged audiences by making his protagonist a villain, Fields created this comic version of "the man you love to hate", a cheat and a coward who hates dogs and robs small children of their pennies. RKO had no further use for Fields or his character, but his film career would flourish once William Le Baron returned to Paramount. Le Baron and Fields would then remake many of their silent features, polishing and perfecting the character of the domesticated householder worn down by home and family. The old routines, and the old character, would be relegated to the background. But before that happened, *The Golf Specialist* would give audiences one last look at the uncensored version. – RICHARD KOSZARSKI*

The Griffith Project, 12

I film prodotti dal 1925 al 1931 (più quattro riscoperte Biograph) *Films Produced 1925 to 1931 (plus Four Biograph Rediscoveries)*

L'episodio finale del Progetto Griffith copre un periodo particolarmente problematico nelle vicende di D.W. Griffith: a partire dal 1925 la sua fortuna precipita infatti inesorabilmente, sia sul piano professionale che su quello personale. Mentre Griffith era impegnato nella preparazione di *Isn't Life Wonderful* (1924), la United Artists aveva persuaso l'impresario Joseph M. Schenck a sostenere gli sforzi della società con una nuova compagnia di produzione le cui pellicole sarebbero state distribuite esclusivamente sotto il marchio UA. Il 10 giugno 1924 Griffith aveva firmato all'insaputa di tutti un accordo con la Famous Players-Lasky di Adolph Zukor in vista della realizzazione di quattro lungometraggi; accusato di essere venuto meno ai propri impegni (il nome di Griffith era comparso in un inserto pubblicitario nel quale i soci della United Artists si erano impegnati a rinnovare il loro sodalizio per altri tre anni), il regista dovette accettare un oneroso compromesso: avrebbe diretto un altro film per la United Artists e ceduto il suo intero pacchetto azionario, che gli sarebbe stato restituito soltanto alla scadenza del contratto con Zukor. Tutti i successivi film di Griffith sarebbero stati distribuiti dalla United Artists. Gli amministratori avevano nel frattempo venduto (2 gennaio 1925) il centro di produzione a Mamaroneck allo scopo di pagare i debiti di Griffith, che vedeva così svanire per sempre il proprio sogno d'indipendenza creativa. Come se ciò non bastasse, il direttore della rivista *Photoplay*, James R. Quirk, pubblicò nel dicembre 1924 una lettera aperta a Griffith nella quale dichiarava fra l'altro: "Lei non ha più alcuna idea di quel che le succede intorno. Ha creato un muro fra lei stesso e il resto del mondo... Il suo rifiuto di fare i conti con la realtà l'ha resa un sentimentale senza rimedio". A partire da questo momento Griffith non è più visto come una forza trainante del cinema in quanto arte. La stampa specializzata lo considera sempre di più come una sorta di dinosauro dell'industria, un regista che sta annaspando per rimanere a galla.

Gli otto titoli diretti da Griffith dal 1925 fino alla *débâcle* di *The Struggle* (1931) testimoniano il lento declino di Griffith in quanto "autore" (uno di questi film, il melodramma urbano *That Royle Girl* – uscito nel 1925 – è considerato disperso). Le circostanze della sua agonia artistica hanno in un certo senso lasciato nell'ombra le qualità di alcune opere del tardo periodo. Ciò vale ad esempio per la commedia *Sally of the Sawdust* (1925), interpretata dal grande artista di *vaudeville* W.C. Fields; per *The Sorrows of Satan* (1926), la più ambiziosa incursione di Griffith nel regno dello *studio system*; e soprattutto per gli ultimi due film del periodo sonoro, vittime di un'ingiusta indifferenza o di pura e semplice ostilità da parte della critica d'epoca. Nonostante le pesanti interferenze della compagnia produttrice, *Abraham Lincoln* (1930) rimane una pellicola di sorprendente complessità e spessore. L'ultimo film di Griffith, *The Struggle* (completato da Griffith con fondi propri), è noto più che altro per la disastrosa accoglienza da parte del pubblico e dei recensori, ed è diventato una specie di film *maudit*. Un numero crescente di studiosi si sta pronunciando a favore di una rivalutazione di questo film bello e sfortunato, al punto da considerarlo uno dei lavori più audaci e personali che Griffith abbia mai diretto.

Il programma di quest'anno porta a compimento la più ampia retrospettiva mai organizzata dalle Giornate fino a questo momento (e, a quanto ci risulta, la prima presentazione mondiale dell'intero *corpus* dei film di Griffith disponibili alla visione). Sono state mostrate complessivamente 522 copie (comprese le versioni multiple e la cifra include *The Little Tease* e *The Adventures of Dollie*) – per lo più in ordine cronologico – nel corso di una maratona durata dodici anni, con la collaborazione di trentacinque studiosi appartenenti a sei diverse nazionalità (per la filmografia in undici volumi edita con il British Film Institute) e di un vero e proprio esercito di archivisti e storici del cinema di tutto il mondo. Senza di loro – e senza Cynthia Rowell, che ha lavorato con straordinaria dedizione all'intera serie di libri – il Progetto Griffith non avrebbe mai visto la luce. La parte "ufficiale" del Progetto Griffith si conclude in grande stile con la presentazione di uno dei film "perduti" di Griffith. Si tratta di *The Little Tease* (1913, numero 468 nella filmografia pubblicata dalle Giornate), in possesso di Andreas Benz, un collezionista privato tedesco; a lui dobbiamo anche la riscoperta di tre titoli conservati in materiali d'epoca ma finora non disponibili alla visione. Ciò significa che l'agenda dei lavori del Progetto Griffith non finisce qui: prevediamo di mostrare nuove copie restaurate dei film di Griffith man mano che esse saranno prodotte dalle cineteche. Intanto, per festeggiare il traguardo finalmente raggiunto, pubblichiamo quest'anno il dodicesimo (e ultimo) volume di *The Griffith Project* – come in passato, insieme al BFI Publishing – contenente saggi elaborati dai collaboratori agli undici volumi precedenti, più da altri specialisti del cinema di Griffith. A tutti è stata data *carte blanche*, nel senso che ciascun autore è stato invitato a scegliere un aspetto dell'opera di Griffith degno di ulteriore esame. Un atto doveroso, visti gli immensi sforzi in cui tutti si sono prodigati per aiutare le Giornate a comporre i pezzi di questo gigantesco mosaico. - PAOLO CHERCHI USAI

By the year 1925, the fortunes of D.W. Griffith – both at the professional and personal level – had taken a downward spiral. While Griffith was busy with Isn't Life Wonderful (1924), United Artists had convinced producer Joseph M. Schenck to come to the rescue of the ailing company with the creation of a new firm whose output would be solely distributed by UA. On 10 June 1924, Griffith signed a secret deal with Adolph Zukor's Famous Players-Lasky to produce 4 films under his signature; on the basis of a public statement where the UA partners had committed to renew their production contracts for another 3 years, Griffith had to accept a compromise deal: he would make one more film for UA and surrender all the company's stocks, with the understanding that they would be given back to him as soon as his commitment towards Adolph Zukor was completed. Moreover, all his future films would have to be distributed by United Artists. Meanwhile, Griffith's lawyers sold (2 January 1925) his Mamaroneck studio to pay his company's debts, thus putting an end to the director's dream of creative independence. A further blow occurred in December 1924, when Photoplay's editor James R. Quirk published a scathing open letter to Griffith: "You literally have withdrawn from contact with things about you. You have created a wall between yourself and the outside world... Your refusal to face the world is making you more and more a sentimentalist." From this moment on, Griffith was no longer perceived as a driving force in the art of film. Instead, he was increasingly seen as a dinosaur of the industry, a filmmaker desperately trying to stay afloat.

The 8 films directed by Griffith from 1925 until the débâcle of 1931's The Struggle document his slow and often painful decline as an auteur (one of these titles, the 1925 urban melodrama That Royle Girl, is now considered lost). The circumstances of his gradual demise as a key figure in the cinema of the time have somehow obscured the qualities of his late directorial efforts. This applies to the comedy Sally of the Sawdust (1925), starring W.C. Fields, and The Sorrows of Satan (1926), Griffith's most ambitious venture into the studio system. More significantly, Griffith's last sound productions have been the victims of a hastily dismissive critical approach, encouraged by the indifference or hostility of the contemporary public and reviewers. Despite the studio manipulations, Abraham Lincoln (1930) deserves to be treated as a work of remarkable depth and complexity. The independently funded The Struggle is mainly known for its outright rejection by critics and audiences, and has therefore acquired the status of a film maudit. A growing number of scholars are now arguing for a critical reassessment of this work, which ought to be ranked among the most personal and compelling features Griffith ever made.

This year's programme brings to completion the largest monograph series curated by the Giornate so far, and – to our knowledge – the first presentation of the entire available corpus of Griffith's work. A total of 522 prints (including multiple versions [and this year's The Little Tease and The Adventures of Dollie]) were shown in chronological order in the course of a 12-year marathon involving 35 scholars from 6 different countries (for the multi-volume filmography published by the festival in collaboration with the British Film Institute) and countless archivists and film historians all over the world. Without them – and without Cynthia Rowell, who has achieved the monumental task of editing the entire book series – the Griffith Project would have never seen the light.

The "official" Griffith Project ends with a splash: a print of one of the "lost" films by D.W. Griffith, The Little Tease (1913, DWG Project # 468), was located by German collector Andreas Benz, and we are proud to present it as an appendix to this year's programme; he is also responsible for the rediscovery of three titles surviving in preservation elements but hitherto unavailable for viewing. This is to say that the agenda of the Griffith Project is bound to reverberate over the years: the Giornate will continue to present newly restored prints of D.W. Griffith films as soon as they become available for screening.

To celebrate the completion of the series, a 12th – and last – volume of The Griffith Project is being presented at this year's festival in cooperation with BFI Publishing, with essays written by past contributors to the series and by other eminent film scholars. All authors were given carte blanche to choose their Griffith-related topic as a token of recognition for the immense effort they have put in over the years to help us complete the project. – PAOLO CHERCHI USAI

I primi cent'anni del primo film di Griffith

The Centenary of Griffith's First Film

THE ADVENTURES OF DOLLIE (Biograph, US 1908)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Arthur Johnson, Linda Arvidson, Charles Insee, Madeline West; 35mm, 830 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. [DWG Project # 27]
Didascalie mancanti / *Intertitles missing.*

Prog. I

SALLY OF THE SAWDUST (Zingaresca) (D.W. Griffith, Inc., US 1925)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Carol Dempster (Sally), W.C. Fields (Prof. Eustace McGargle), Alfred Lunt (Peyton Lennox), Erville Alderson (Judge Henry L. Foster), Effie Shannon (Mrs. Foster), Tammany Young; 35mm, 9615 ft., 135' (19 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Sally of the Sawdust è un film curioso per molti motivi. Infatti, pur non mancando di spettacolarità, non possiede la grandeur dei precedenti film epici di D.W. Griffith. Inoltre è una commedia, un genere che, fin dai tempi della Biograph, Griffith aveva sempre preferito lasciare nelle mani di registi quali Mack Sennett o Billy Quirk. Senza considerare che, oltre alla sua supposta mancanza di talento per la commedia, Griffith affidava le sorti di *Sally of the Sawdust* a una inedita coppia di protagonisti formata da W.C. Fields, un clown appena arrivato dalle Ziegfeld Follies, e da Carol Dempster, unanimemente ritenuta una delle luci meno brillanti nel grande firmamento di stelle che Griffith ha lasciato al cinema. L'artista aveva debutto come comparsa in una scena danzata di *Intolerance* (1916) e poi Griffith le aveva affidato parti di comprimaria o di protagonista in suoi film a partire da *The Girl Who Stayed at Home* (1919). Nondimeno, riferendosi alla prima attrice di *Sally of the Sawdust*, Frederick James Smith di *Motion Picture Classic* ammetteva che solo con *Isn't Life Wonderful* aveva pensato che "Miss Dempster fosse in grado di recitare".

Ma, cosa ben peggiore, anche il grande lustro personale del regista cominciava ad appannarsi. Se da un lato il successo di pubblico di *The Birth of a Nation* (1915) aveva ampiamente contribuito a diffondere in pari misura la fama e l'infamia di Griffith, non gli aveva tuttavia assicurato l'indipendenza produttiva cui egli massimamente aspirava. Il fallimento dello studio Fine Arts era stato foriero di ulteriori difficoltà. Nel 1919, Griffith si lamentava con Frederick James Smith del *Motion Picture Classic* lamentando perché, a causa delle ingerenze da parte della Paramount-Artcraft, "alcune delicate scene ... erano state tagliate senza pietà [da *A Romance of Happy Valley* (1919) e da *The Girl Who Stayed at Home*] per velocizzare il programma". A tutto ciò era seguito un periodo di alterne fortune; ma quali che fossero le ragioni addotte da Griffith per spiegare i propri "fallimenti", a partire dal dicembre 1924 il giudizio critico si era inasprito a tal punto che James

Quirk, il critico di *Photoplay*, si prese la libertà di esortare il grande maestro di un tempo dichiarando: "È venuto il momento ... in cui lei deve dimostrarsi responsabile delle sue azioni." Così lo scetticismo connotò da subito il nuovo sodalizio tra Griffith e la Paramount.

Infatti, *Sally of the Sawdust* ottenne l'approvazione – sia pure incerta – della critica. Nella stessa recensione del *Motion Picture Classic* in cui sottolineava i progressi nella recitazione della Dempster, Smith lodava il film per i suoi pregi "in un genere in cui Griffith è sempre stato debole – la commedia". Nel numero di novembre di *Motion Picture Magazine* del 1925, Laurence Reid ribatteva che il film aveva "una trama molto avvincente ... nella migliore tradizione del regista, satura di frizzante comicità, sempre sapientemente bilanciata con una giusta dose di pathos".

Pertanto, dalle valutazioni critiche dell'epoca, *Sally of the Sawdust* emergeva da un lato come un tipico prodotto griffithiano e, contemporaneamente, come una presa di distanza dai suoi temi e stilemi abituali.

Indubbiamente, nonostante le sue evidenti anomalie, *Sally of the Sawdust* reca il marchio inconfondibile della progettualità griffithiana. Consapevole della necessità di puntare sicuro per il suo primo film Paramount, Griffith ricorse a un collaudato successo teatrale. La pièce *Poppy* (1923) di Dorothy Donnelly forniva le stesse garanzie che nel 1920 erano state assicurate da *Way Down East* di Lottie Blair Parker. Entrambi i lavori erano stati due grossi successi teatrali, ma, cosa ancor più importante, la trama di *Poppy* permetteva lo sfruttamento di tutti i contrasti drammatici che maggiormente interessavano a Griffith: la contrapposizione tra innocenza rurale e esperienza cittadina, tra libertà e oppressione, rispettabilità e discredito, intolleranza e larghezza di vedute, probità e amore. Il fulcro narrativo di *Sally of the Sawdust* è un tema che aveva già costituito la base drammatica di molti Biograph, ma anche di *The Birth of a Nation*, *Intolerance*, e perfino a *Broken Blossoms* (1919), ovvero la morte o l'assenza della madre che comporta l'instaurarsi di un legame tra una giovane donna con il padre vedovo, o comunque con un tutore, che ne segue la crescita fino al momento del risveglio sessuale.

La relazione emotiva tra Sally e il suo "Pop" è il punto focale su cui verte la costruzione delle principali gag del film. Le scene comiche di minore complessità – il viaggio clandestino sul treno, il caos nel minificio – sono dominate da W.C. Fields, il quale riesce a sfruttare tutte le situazioni con piccoli gesti, spiazzamenti comici che si amplificano a valanga. Con il proprio corpo sempre in azione, Fields assume le posizioni più improbabili in qualsiasi circostanza, anche la più insignificante. Ad esempio, quando con Sally viaggia abusivamente sul treno, tiene piedi e gambe buffamente intrecciati a difesa del bagaglio pur essendo raggomitolato con lei sulla piattaforma scoperta del convoglio. In ogni situazione, Fields si confronta sempre con una serie di oggetti inanimati – un cappello, un bastone da passeggio, una valigia – che assurgono al ruolo di cospiratori contro ogni sua velleità di assicurarsi una posizione comoda nel mondo. E le sue invenzioni si integrano talmente bene con la sua performance d'attore da



Sally of the Sawdust: D.W. Griffith, Carol Dempster, W.C. Fields.
(Museum of Modern Art)

diventare espressioni “naturali” dell’eccentricità del suo personaggio. La comicità della Dempster è di grana meno fine, più esplicita, più enfatica. “Spalla” di Fields nelle situazioni comiche minori, l’attrice diventa una partner di pari vigore nelle sequenze d’azione più spettacolari quali la grande mischia circense che chiude il primo tempo o l’inseguimento e salvataggio che risolvono l’intero film. Nella prima mischia, Sally si fionda nella sporcizia sotto un vagone del circo gridando “Ehi, babbeo!” con tale forza che pare quasi di udirne la voce. Nella prima mischia, Sally si fionda in un cumulo di immondizia sotto un vagone del circo gridando “Hey, babbeo!” con tale forza che pare quasi di udirne la voce. Colpendo gli assalitori del suo “Pop” con un’asse di legno, lei provvede a vivacizzare la zuffa mentre Fields si fa carico di palesare le assurdità comiche della lotta. Verso la fine del tafferuglio, per esempio, Pop elude i suoi assalitori con quella che

ormai è diventata una parodia classica del pugilato: tenere un avversario a distanza, in questo caso afferrandolo alla gola con la mano, e costringerlo così a menare cazzotti al vento. La mischia si placherà infine del tutto con l’apparizione di Sally e dell’elefantessa Lucy. La dinamica interna dell’intera sequenza nel circo è tutta giocata sulla diversità di registro tra la verve combattiva della Dempster e le sottili invenzioni comiche disegnate da Fields.

Il risveglio sessuale di una giovane donna è il tema secondario di *Sally of the Sawdust*. E il rapporto clownesco che si instaura tra Dempster e Fields, oltre a creare una coppia di caratteri funzionale alla narrazione, sancisce al contempo l’innocenza del rapporto tra una donna giovane e un uomo più anziano che molto spesso si trovano l’una con le braccia intorno al collo dell’altro o con i loro corpi strettamente allacciati.

In ultima analisi, tuttavia, né l'apprezzamento della critica (quando il film uscì) né il successo al botteghino hanno contribuito a collocare *Sally of the Sawdust* nel pantheon delle opere griffithiane più importanti. Il film risente di una evidente discontinuità d'interesse e, sotto certi aspetti, di una vera e propria mancanza d'impegno da parte di Griffith. Nondimeno, *Sally of the Sawdust* dimostra in modo incontrovertibile che il suo talento per la commedia era molto più sviluppato di quanto comunemente si sarebbe indotti a credere. Inoltre, la maturità delle scene d'amore del film, l'inventiva comica della sua improbabile coppia di protagonisti e la brillante sequenza dell'inseguimento finale suggeriscono a chiare lettere che Griffith era ancora pienamente "responsabile delle sue azioni", con capacità tutt'altro che esaurite. – JOYCE JESIONOWSKI [DWG Project # 611]

Sally of the Sawdust is a peculiar project for many reasons. Though it is not without pictorial scope, it lacks the grandeur of D.W. Griffith's great epics. It is a comedy, a form Griffith apparently had consigned to the likes of Mack Sennett and Billy Quirk in the Biograph period. In addition to Griffith's supposed lack of comic gifts, *Sally of the Sawdust* relies on the pairing of W.C. Fields, a clown fresh from the Ziegfeld Follies with an actress considered a lesser light in the great firmament of stars Griffith had bequeathed to the cinema. Carol Dempster had first appeared as an extra dancer in *Intolerance* (1916), and Griffith had been featuring or starring her in his films beginning with *The Girl Who Stayed at Home* (1919). Yet, of *Sally of the Sawdust*'s leading lady, Frederick James Smith of Motion Picture Classic admitted: "it was not until *Isn't Life Wonderful* that I thought Miss Dempster could act."

Worst of all, the great director's personal luster was beginning to tarnish. The box-office success of *The Birth of a Nation* (1915) turned into notoriety as well as fame, but did not assure Griffith the independence he craved. The failure of the Fine Arts studio portended future difficulties. In 1919, Griffith complained to Frederick James Smith in Motion Picture Classic that because of studio interference at Paramount-Artcraft, "tender little scenes ... were mercilessly cut [from *A Romance of Happy Valley* (1919) and *The Girl Who Stayed at Home*] to speed up the deluxe program". Fortunes rose and fell after that, but whatever the reasons Griffith advanced for his perceived "failures", by December 1924 critical opinion had become so harsh that Photoplay's critic, James Quirk, was emboldened to exhort the erstwhile master: "the time has come ... when you should take an accounting of yourself". Thus skepticism flavored Griffith's new association with Paramount from the first.

In fact, critical reception of *Sally of the Sawdust* was approving – if double-minded. In the same review that noted the improvement in Dempster's acting in Motion Picture Classic, Smith praised *Sally of the Sawdust* for being "best in just the field that [sic] Griffith has been weakest – comedy". In the November 1925 issue of Motion Picture Magazine, Laurence Reid countered that the film was "a most compelling story ... in the director's best manner, one saturated with pointed comedy which is always well-balanced with pathos". It seems that to the evaluating community *Sally of the Sawdust* was a typical Griffith offering and a departure from it, at one and the same time.

Indeed, for all its apparent anomalies, *Sally of the Sawdust* bears the indelible stamp of Griffith's thinking. Recognizing the need for a solid project to begin his work at Paramount, Griffith turned to a proven stage success. Dorothy Donnelly's *Poppy* (1923) would provide the same security as *Lottie Blair Parker's Way Down East* had in 1920. Each had enjoyed theatrical successes. But more critically, *Poppy's* story could be exploited to express all the dramatic oppositions that typically interested Griffith. Country innocence is compared to city experience, freedom to constraint, respectability to disrepute, intolerance to open-mindedness, probity to love. And at *Sally of the Sawdust's* core is the pervasive theme that formed the basis of drama in so many of the Biographs as well as in *The Birth of a Nation*, *Intolerance*, and even *Broken Blossoms* (1919). The death or absence of a mother results in the relationship of a girl with her father or a male guardian who must raise her to the point of sexual awakening. The emotional relationship between *Sally* and her "Pop" is centralized in their collaboration to create the film's comic set-pieces. The smaller turns, the hobo train ride, and the confusion in the bakery are dominated by W.C. Fields, who exploits each of the situations in small gestures, comic displacements that cascade into larger and larger exaggerations. His body constantly in play, Fields finds the most preposterous postures in a given situation, no matter how small. When he and *Sally* hitch a ride on a train, for instance, his feet and legs are farcically crabbed up to protect their luggage even as he and Dempster huddle precariously on the train's open platform. In each situation, Fields finds successions of inanimate objects – hat, cane, suitcase – and portrays them as conspirators against any possibility of situating himself comfortably in the world. His inventions are so integrated into his performance that they become the "natural" expressions of his eccentric character.

Dempster's comedy is larger, broader, louder. Second banana to Fields in the smaller comic situations, she becomes his two-fisted partner in the film's large-scale action sequences, the grand mêlée at the circus that resolves the first act of the film, and the race-chase-rescue that resolves the film as a whole. In the first mêlée, she energetically dives into the dirt under a circus wagon and hollers "Hey, Rube!" with a vigor that almost makes her silent voice audible. Boinking her Pop's attackers with a plank, she generates the heat in the fray while Fields is charged with exposing the comic absurdities of battle. Just before the fight's resolution, for instance, he fends off his assailants in the now-classic parody of fisticuffs: holding an opponent at bay, in this case hand to the man's throat, while he swings vain punches in the air. The mounting mayhem is finally resolved by *Sally's* arrival with Lucy the elephant. But the interior dynamic of the fight depends on the shifting registers between Dempster's enthusiastic scrapping and Fields' comic embroidery. The secondary theme of *Sally of the Sawdust* is the sexual awakening of a young girl. While the clowning between Dempster and Fields creates a central dramatic pairing, it also certifies the innocence of a relationship between a young girl and an older man who so often finds her arms twined around his neck and her body pressed tight to his own. In the end, neither the critical appreciation [at the time of its release] nor its successful box-office have lifted *Sally of the Sawdust* into the

pantheon of Griffith's major films. It does suffer from a sort of flickering interest on Griffith's part, a lack of engagement in some of its aspects. But *Sally of the Sawdust* demonstrates conclusively that Griffith's talents for comedy were better developed than anyone would have thought. More importantly, the maturity of the film's love scenes, the inventiveness of its unlikely comic pairing, and the liveliness of its final chase sequence suggest that Griffith was fully capable of "taking an accounting" of himself and finding powers that were by no means exhausted. — JORCE JESIONOWSKI [DWG Project # 611]

Prog. 2

THE SORROWS OF SATAN (Angoscia di Satana) (Famous Players-Lasky, US 1926)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Carol Dempster (Mavis Claire), Ricardo Cortez (Geoffrey Tempest), Adolphe Menjou (principe/Prince Lucio), Lya De Putti (principessa/Princess Olga), Ivan Lebedeff (Amiel); 35mm, 7557 ft., 101' (20 fps); fonte copial/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese/English intertitles.

Sarebbe facile liquidare tout-court *The Sorrows of Satan* come uno dei fallimenti artistici e finanziari che segnarono l'ultimo periodo della carriera di Griffith. Indubbiamente, il film ha le caratteristiche di un progetto poco confacente alle corde di Griffith. Innanzitutto, l'adattamento dell'antiquato best-seller allegorico di Marie Corelli (datato 1895) gli era stato imposto dagli executive della Famous Players-Lasky. Una volta completato, il film venne sottratto al regista e sottoposto a una serie di rimaneggiamenti da lui disapprovati. *The Sorrows of Satan* fu un fiasco commerciale clamoroso, e le diatribe sorte tra il regista e i dirigenti dello studio sfociarono in una rottura con la Famous Players-Lasky. Il resto della carriera di Griffith si svolse all'insegna di un ulteriore allontanamento dalla produzione hollywoodiana mainstream. Il regista produrrà i suoi ultimi film da indipendente, affidandone la distribuzione alla United Artists.

Indubbiamente, *The Sorrows of Satan* evidenzia alcune delle propensioni griffithiane meno felici, in primis il suo indulgere nella letteralizzazione della lotta tra il Bene e il Male, in questo caso attraverso la personificazione di Satana nelle sembianze del principe Lucio. Le lodi tributate al film dagli storici del cinema si focalizzano soprattutto sulle invenzioni scenografiche, sull'uso delle luci e sulle interpretazioni di Adolphe Menjou (principe Lucio) e Carol Dempster (Mavis Claire). Il film presenta tuttavia alcuni interessanti tratti distintivi che evidenziano una profonda influenza del cinema tedesco dell'epoca. Il ritmo lento, la staticità della mise en scène, la cospicua varietà di angolazioni di ripresa insolite, il frequente uso degli attori ripresi di spalle e la tendenza a creare paralleli o contrasti tra le varie situazioni attraverso le scenografie conferiscono al film un inconfondibile look germanico. Alle novità stilistiche apportate da Griffith, in *The Sorrows of Satan* corrisponde anche una narrativa molto singolare rispetto agli

standard della produzione hollywoodiana classica.

Dopo il prologo ambientato in Paradiso, si sviluppa una lunga serie di scene in cui i due personaggi principali, Geoffrey e Mavis, non dichiarano mai uno scopo specifico né incontrano contrattempi di sorta. La loro situazione di base ci è nota fin dall'inizio: sono due scrittori che lottano per affermarsi e le cui scarse risorse si vanno esaurendo. Geoffrey attende per l'indomani l'arrivo di un assegno quale compenso di certe sue recensioni. Ma perfino quando si presenta la prima vera e propria svolta drammatica del film, ovvero la seduzione di Mavis da parte di Geoffrey e il successivo pentimento di lei per avergli ceduto, Geoffrey acconsente immediatamente alle nozze, assicurandole di amarla ancora di più. Ora, dato che anche Mavis lo ama, il problema della seduzione si risolve da solo; e infatti li vediamo correre felici e contenti a procurarsi una licenza matrimoniale. La trama non prevede neppure una gravidanza di Mavis, come sarebbe lecito aspettarsi da una situazione del genere. Poco dopo, Mavis riesce a vendere il suo primo racconto e per lei sembra prospettarsi un seppur modesto successo come scrittrice. Questo stato di cose sembrerebbe più adatto alla parte conclusiva di un film che non al suo inizio. Satana, da parte sua, ha uno scopo preciso da perseguire, e tuttavia, dopo il prologo, per un lasso di tempo piuttosto lungo, non si fa più alcun riferimento né a lui né alla sua missione. Né peraltro trapela ancora il minimo indizio su chi dei due personaggi principali diverrà la sua vittima. E quando infine appare in scena il principe Lucio, noi nel frattempo abbiamo cominciato a interessarci ai casi dei protagonisti e non siamo più molto concentrati su quell'aspetto della trama. La lunga porzione di film che precede la seduzione di Mavis presenta alcune ellissi, ma il suo ritmo lento e la mancanza di eventi significativi danno quasi l'impressione di una banale tranche de vie che scorre davanti ai nostri occhi in tempo reale.

Uno degli aspetti più pregevoli del film riguarda il suo delicato, statico approccio nei confronti della recitazione. Gran parte delle lodi riservate a Carol Dempster in questa occasione le sono state tributate proprio perché la performance dell'attrice è felicemente sottotono rispetto alle sue prove passate. La fastidiosa esuberanza fanciullesca esibita in *Dream Street* è scomparsa, e al contempo si sono decisamente assottigliati anche gli insistiti primi piani in cui il volto della Dempster registra una variegata serie di emozioni nello stile virtuosistico mutuato da alcune attrici della Biograph. In *The Sorrows of Satan*, quando riceve il suo primo assegno da un editore, la Dempster tiene un fazzoletto premuto sulla bocca, coprendo in tal modo una parte del suo volto, che passa a una graduale espressione di gioia man mano che Mavis si rende conto di cosa le sta capitando. Poi, quando si accinge ad apparecchiare la tavola con la lieta prospettiva di servire la cena a Geoffrey, Mavis posa con cura sulla tavola anche la tazza col piattino. Ora, dato che Mavis ha appena venduto il suo primo racconto e attende con ansia l'arrivo del fidanzato, dalla Dempster ci si aspetterebbe una performance all'insegna dello stile "saltellante" che spesso caratterizzava i momenti di gioia delle eroine griffithiane, ma, di nuovo, l'attrice evita tutto ciò. Quando poi Mavis entra

nell'appartamento di Geoffrey e si rende conto che lui se n'è andato, Griffith si sofferma sulla sua reazione sconcertata, ma senza indugiare troppo sulla durata della sequenza come probabilmente avrebbe fatto, poniamo, in un momento analogo di *Hearts of the World* (1918). La finezza espressiva qui raggiunta dalla Dempster ben si accorda alla quasi staticità della mise en scène di molte sequenze, dove anche i due protagonisti sono spesso inquadrati di spalle.

Ma, oltre che per l'innovativo stile di recitazione, *The Sorrows of Satan* si distingue anche per l'uso atipico delle scenografie, che spesso hanno la funzione di creare un sistema di parallelismi o di contrasti con una metodicità abbastanza insolita per Griffith. La prima parte del film è caratterizzata da una presenza costante di ambienti piccoli, chiusi e scuri quali gli appartamenti di Geoffrey e di Mavis o il piccolo caffè dove i due dividono il loro magro pasto. Tutto ciò contribuisce a far sì che i personaggi (ma anche gli spettatori) si sentano intrappolati in questi spazi angusti e prepara, al contempo, la drammatica rivelazione dei grandiosi ambienti del ristorante dell'alta società e della magione di Geoffrey che appariranno nella seconda parte del film. Gli appartamenti di Geoffrey e di Mavis, oltre ad essere illuminati e inquadrati in modo analogo, sono talmente simili tra loro da consentire a Griffith di mantenere una continuità grafica anche nel montaggio alternato dei due diversi ambienti. In questo modo, si evidenzia la similarità della loro situazione di scrittori che lottano per affermarsi e a un tempo si suggerisce che, a dispetto del lungo abbandono di Mavis da parte di Geoffrey, i due sono fatti l'uno per l'altro. Al contrario, Griffith riesce a creare un efficace contrasto, 'staccando' dall'appartamento di Mavis, con il suo letto spartano e poco altro mobilio, sulla camera della principessa nella magione di Geoffrey, dove troneggia un letto a baldacchino di altezza inusitata.

Lo stesso tipo di parallelismi o contrasti evidenziato dalle scenografie si ripresenta talvolta anche nella giustapposizione di alcune sequenze. Mavis riceve l'annuncio della vendita del suo primo racconto nella scena immediatamente precedente a quella in cui l'editore di Geoffrey, annunciandogli che le sue recensioni non sono più confacenti, lo priva della sua unica modesta entrata. Molto più avanti, subito dopo averci mostrato Geoffrey seduto in solitudine nella sua magione mentre invoca ripetutamente il nome di Mavis, vediamo Mavis che, per un momento, sembra perdere anch'essa il senno e finisce col chiamare ripetutamente "Geoffrey". Questa breve "scena di pazzia" è abbastanza commovente, soprattutto grazie alla pacata interpretazione della Dempster. – KRISTIN THOMPSON [DWG Project # 613]

It is easy to dismiss The Sorrows of Satan as one of the artistic and financial failures among Griffith's late features. It certainly has the earmarks of a project that was not near to the director's heart. The executives at Famous Players-Lasky essentially pressed him to adapt Marie Corelli's old-fashioned allegorical best-seller of 1895. The finished film was taken from him and reworked in ways of which Griffith disapproved. The Sorrows of Satan failed spectacularly at the box office, and antagonism between the director and studio officials led him to leave Famous Players-Lasky. The rest

of his career was a driftage further out of the mainstream of Hollywood filmmaking; Griffith produced his own last films and distributed them through United Artists.

To be sure, The Sorrows of Satan displays some of Griffith's least appealing tendencies, most notably toward the literalization of the struggle between Good and Evil, in this case through the personification of Satan as Prince Lucio. What praise the film has received from historians tends to focus on the sets and lighting, and on the performances of Adolphe Menjou as Prince Lucio and Carol Dempster as the heroine, Mavis. The film, however, bears intriguing traces of what would appear to be a heavy influence from contemporary German cinema. The slow pacing, the static staging, the slightly greater variety of unusual camera angles, the frequent placement of the actors with their backs to the camera, and the tendency to create parallels and contrasts between situations by means of settings, all give this film a distinctly Germanic look. Griffith's style in The Sorrows of Satan is matched by a narrative that is very peculiar by the standards of typical classical Hollywood films. Once the prologue in Heaven ends, a long stretch of action goes by without the two main characters, Geoffrey and Mavis, conceiving specific goals or encountering setbacks. We know the basic situation from the start: both are struggling writers at the ends of their sparse resources. Geoffrey anticipates that tomorrow he will receive a check for some reviews he has written. Even when the main dramatic action of this first section of the film – Geoffrey's seduction of Mavis – occurs and she regrets having given in to him, he immediately agrees to marry her, assuring her that he loves her even more now. Given that she is in love with him, this seems to solve the seduction problem, and we see them happily purchasing the marriage license. The storyline does not even involve Mavis becoming pregnant, as one would expect in a situation like this. Shortly after this she sells her first story and seems poised for at least modest success as a writer. This state of affairs seems more suited to the end of a film than to its beginning. Satan does have a goal pending, yet a long time elapses after the prologue, during which there is no reference to him or his mission. Certainly there is no clue yet that one of these main characters will become his victim. By the time Prince Lucio appears on the scene, we may not be concentrating much on that aspect of the plot, having become more involved with the characters' plights. The lengthy section of the film up to the seduction does contain some ellipses, but its slow rhythm and lack of important incident make it almost give the impression of mundane, everyday life playing out in real time.

One of the film's most noticeable aspects is its delicate, static approach to acting. As far as Carol Dempster is concerned, much of the praise that this performance has drawn may result from the fact that she is so subdued here in comparison with past films. The tediously girlish skittishness that she displayed in Dream Street is gone, and to a considerable extent, so are the lingering close shots where she registers a changing series of emotions in the manner of the virtuoso turns by some of the Biograph actresses. In The Sorrows of Satan, when she receives her first check from a publisher, Dempster presses a handkerchief to her mouth, thus partially blocking our view as we watch the gradual look of joy that crosses her face as she realizes what has happened. The moment where Mavis sets the table in

happy expectation of serving Geoffrey dinner includes her carefully placing the cup and saucer on the table. Given that she has just sold her first story and is waiting for her fiancé, we could easily imagine Dempster doing a bit of the skipping and hopping that so often signify Griffithian heroines' joy, but again the performance avoids that. When Mavis looks into Geoffrey's apartment and realizes that he is gone, Griffith holds on her puzzled reaction, but not nearly as long as one might expect from similar scenes in, say, *Hearts of the World* (1918). The subtlety that she attains here goes hand in hand with the nearly static staging of many scenes and with the frequent placement of the actors' backs toward the camera.

Along with the acting, Griffith's use of settings in *The Sorrows of Satan* is unusual. They function in part to create systematic parallels and contrasts in a way that seems uncharacteristically precise for him. The early section of the film is remarkable for its resolute insistence on small, dark, boxy sets for Geoffrey's and Mavis' apartments and for the little café where they share a meager meal. All this creates a sense of the characters (and spectators) as trapped in this narrow little area, and helps pave the way for the dramatic revelation of the enormous interiors at the high-society restaurant and Geoffrey's mansion that will come later in the film. Geoffrey's and Mavis' apartments are so alike in appearance, however, and they are lit and framed so similarly, that they also create a series of graphic matches as Griffith intercuts shots of the two. In this way he compares their similar situations as struggling writers, and suggests that they are meant for each other despite Geoffrey's lengthy desertion of Mavis. A simple contrast is created when Griffith cuts from Mavis' apartment, with its Spartan bed and other furnishings, to the bedroom of the Princess in Geoffrey's mansion, dominated by an absurdly tall four-poster bed.

The sorts of parallels and contrasts emphasized by the sets also occur occasionally in the juxtaposition of scenes. Mavis receives notification of her first sale of a story directly before the scene in which Geoffrey's editor tells him that his reviews are no longer suitable, thus cutting off his one tiny source of income. Much later, just after Geoffrey sits forlornly in his mansion saying Mavis' name over and over, Mavis seems to go a bit delusional for a stretch and ends by saying "Geoffrey" over and over. This brief "mad scene" is fairly compelling, largely because of Dempster's quiet performance. – KRISTIN THOMPSON [DWG Project # 613]

Prog. 3

THE DRUMS OF LOVE (La legge dell'amore) (United Artists, US 1928)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Mary Philbin (Emanuella), Lionel Barrymore (Duke Cathos de Alvia), Don Alvarado (Count Leonardo de Alvia), Tully Marshall (Bopi), William Austin (Raymond di/of Boston), Eugenie Besserer (Duchess de Alvia), Charles Hill Mailes (Duke de Granada); 16mm, 3318 ft., 111' (20 fps) [finale alternativo/including alternate ending 178 ft., 6' (20 fps)]; fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese/English intertitles.

Fin dai tempi dei suoi primi film Biograph, D.W. Griffith aveva mostrato un debole per la solennità "artistica". E quando gli furono presentati l'art director William Cameron Menzies (reduce dalle fatiche di *The Dove [La colomba]* di Roland West, del 1927, per il quale Menzies avrebbe vinto un Oscar) e il direttore della fotografia Karl Struss (reduce dal set di *Sunrise [Aurora]* di F.W. Murnau, del 1927, per il quale anch'egli fu premiato con un Oscar), Griffith propose una storia ispirata alla tragica storia d'amore di Paolo e Francesca, da cui risulterà un film magnifico sul piano visivo ma fiacco di ritmo e sbilanciato nella struttura. La recensione positiva di *Variety* ("un piacevole ritorno per Griffith") ventilava tuttavia l'ipotesi che molto difficilmente il film avrebbe attirato un pubblico di massa: "*Drums of Love* è un prodotto di nicchia. Sicuramente sarà molto apprezzato nel circuito dei film d'arte. Il suo pubblico di riferimento è quello degli aficionados del teatro." La premessa più efficace fu quella che apparve sul *New York Telegram*: "Recensire un film di Griffith costituisce un'esperienza a sé per ogni americano appassionato di cinema. Dopotutto, D.W. è stato il primo e il più importante dei nostri registi, il più amato, il coccolato genio su cui potevamo sempre fare affidamento quando i grandi signori d'oltreoceano – i Murnau, i Lubitsch e gli Stiller – sono arrivati con il grande bagaglio di trucchi per insegnarci come si fa. E proprio per questo è così triste vedere il Grande Vecchio realizzare un *Drums of Love*."

Se non fosse uno straordinario esempio di racconto dark, sarebbe facile etichettare questo film dal titolo bizzarro (in effetti, non vi è alcuna traccia visibile di "tamburi" dell'amore) come il primo film "hollywoodiano" di Griffith. Nel 1919, l'ultima volta in cui aveva girato un film a Los Angeles, Griffith era ancora un produttore indipendente. Ora ci tornava come regista sotto contratto – un ottimo contratto, comunque – per dirigere il primo di una serie di quattro lungometraggi prodotti da Joseph Schenck (inizialmente sotto l'egida della sua società, dal bel nome di Art Cinema Corporation) e distribuiti dalla United Artists, di cui lo stesso Schenck era presidente. Questi film porranno sostanzialmente fine alla carriera di Griffith.

La struttura e lo stile di *The Drums of Love* sono assai poco convenzionali e non mancano d'interesse. Dopo una scena alquanto statica in cui i fratelli Alvia si giurano amore eterno al capezzale del padre morente, girata con l'inconfondibile tocco flou della fotografia di Karl Struss, la visione prospettica si apre su uno spazio più tipicamente griffithiano: un grande campo di battaglia, dove i due fratelli alla guida delle loro truppe sbaragliano le forze del duca di Granada. È una scena che normalmente avrebbe caratterizzato il climax finale di un film di Griffith e che qui viene frettolosamente sprecata. E una buona parte del resto del film affida la sua spettacolarità a poco convincenti effetti "glass-shot". Abbastanza inusuale per Griffith è anche la fluidità dei movimenti di macchina che caratterizza la parte iniziale del film, in particolare le scene della vita spensierata di Emanuella nella casa paterna. Il tono cupo del resto della vicenda pare appesantire anche la macchina da presa.

Il registro espressivo degli attori è talmente vario da produrre una

disastrosa discontinuità nello stile complessivo del film. Il primo nome in cartellone era quello di Mary Philbin, un'attrice abbastanza gradevole che stava sviluppando una bizzarra carriera interpretando più volte il ruolo della consorte graziosa di uomini profondamente defetisti ma di buon cuore, da *The Phantom of the Opera* ([*Il fantasma dell'Opera*] Rupert Julian, 1925) a *The Man Who Laughs* ([*L'uomo che ride*] Paul Leni, anche questo del 1927 ma distribuito diffusamente solo dopo il film di Griffith). Qui, con una vistosa parrucca dai boccoli d'oro e "appena tornata dal convento", la Philbin fa coppia con Don Alvarado, uno dei tanti mediocri di latin lover spuntati fuori dopo la morte di Valentino. La gamma espressiva di questo attore è talmente limitata che, nei momenti clou di *The Drums of Love*, la passione e il senso di colpa del suo personaggio sono una perfetta dimostrazione dell'effetto Kulešov – un'identica espressione che si differenzia dalla precedente unicamente se montata accanto ad un'immagine di Emanuella o a un ritratto del fratello: "a tratti, [Alvarado] pare agire in stato letargico", minimizzò il *New York Times*. La storia del film si arricchisce di interesse umano solo grazie alla convincente e perfino commovente interpretazione di Lionel Barrymore (il duca Cathos); "la più straordinaria prova fin qui fornita dall'attore in ambito cinematografico", sentenziò *Variety*. Quando Emanuella lo vede per la prima volta, Cathos emerge da una tenebra espressionista che ne enfatizza il fiero cipiglio, i grandi baffi e le mani pelose; ma il Duca conquista subito la sua e la nostra simpatia burlandosi lui per primo della propria deformità e dichiarandole che è libera di rifiutare il matrimonio "senza che alcuno abbia a patirne". (Sarà il padre di lei ad imporre nuovamente le nozze.) Barrymore provvede agli sporadici lampi di arguzia che ravvivano un film appesantito dalle didascalie redatte dallo stesso Griffith e da un suo ex agente pubblicitario, Gerrit J. Lloyd; "sicuramente il risultato sarebbe stato... più convincente inserendo nei cartelli delle didascalie frasi meno stentoree e con qualche tratto di leggerezza in più", commentò il *New York Times*. Nelle vesti del tipico buffone non comico Tully Marshall si aggira melodrammaticamente sulla scena come se stesse provando il personaggio che interpreterà alla fine dello stesso in *Queen Kelly* (Erich von Stroheim, 1928), dove sbava dietro a Gloria Swanson. Naturalmente, in questo intrigo di corte, l'interesse di Griffith si concentra soprattutto sul duca triste, solitario e deforme di Barrymore; e anche noi spettatori, va detto, proviamo una crescente irritazione per la viziata Emanuella che gli preferisce il fratello insipido ma bello. *The Drums of Love* sarebbe un film quasi affascinante – se solo non ci costringesse a passare così tanto tempo in compagnia dei due innamorati.

Le difficoltà incontrate da Griffith e Schenck nel vendere il film risultano evidenziate dall'esistenza di due rulli con finali diversi. La trama fin qui descritta riprende la vicenda originale del film così come fu visto in occasione delle "prime" di Los Angeles e New York. Dopo che Cathos viene informato dal buffone della tresca tra sua moglie e suo fratello, segue una lunga, fosca scena finale con tutti gli ingredienti del caso: colpa, onore, sacrificio e delitto. Emanuella dichiara: "Debbo

morire". Cathos la bacia e la pugnala, quindi, sia pure con maggiore riluttanza, è costretto ad ammazzare anche il fratello: "Meglio la morte che una macchia sul nostro onore." Anticipando il finale di un altro film con Lionel Barrymore, *Duel in the Sun* ([*Duello al sole*] King Vidor, 1946) i due amanti moribondi si trascinano carponi l'uno verso l'altra anche mentre implorano il perdono di Cathos, e intanto la fotografia di Struss si fa via via più velata. In una lugubre coda finale di mirabile composizione figurativa, Cathos si china a baciare le mani dei due cadaveri stesi sull'impalcatura funebre e quindi esce lentamente di scena, più tormentato e deforme che mai. "L'episodio finale", suggeriva il *New York Times* "potrebbe rappresentare un problema". *Variety* sosteneva che c'era stato chi si era chiesto se il pregio estetico potesse compensare il tragico doppio omicidio finale", aggiungendo tuttavia che "anche Greta [Garbo] muore sia in *Flesh and the Devil* [*La carne e il diavolo* Clarence Brown, 1927] che in *Love* ([*Anna Karenina*] Edmund Goulding, 1927)". In realtà, la MGM aveva nel frattempo già provveduto a modificare il finale di *Love*, che nella sua nuova versione, distribuita estesamente a partire dal gennaio del 1928, vedeva Anna e Vronsky vivere insieme felici e contenti. A quanto pare, Griffith e Schenck fecero ricorso a un tentativo analogo. Nel rullo finale della versione di *The Drums of Love* che uscì nelle sale a fine febbraio 1928, i due fratelli si affrontano armi in pugno ed Emanuella dichiara ancora: "Debbo morire". Qui, però, prima di cadere a sua volta colpito a morte, Cathos pugnala l'invadente buffone. Non disponiamo di dati per stabilire in che misura il finale modificato abbia influito sui risultati al botteghino. – SCOTT SIMMON [DWG Project # 618]

From the time of his first Biograph films, D.W. Griffith was always seducible by solemn "art". Presented with art director William Cameron Menzies (fresh from Roland West's 1927 The Dove, for which he would win an Academy Award) and cinematographer Karl Struss (himself fresh from F.W. Murnau's Sunrise, also 1927, for which he too would win an Academy Award), Griffith came up with a story inspired by doomed lovers Paolo and Francesca for a film that is beautifully crafted but off-balance in structure and slow in pace. Variety's positive review ("a sweet comeback for Griffith") nevertheless recognized that it would be a hard sell to the mass audience: "Drums of Love is a loge section film. The art centers will love it. That's sure. Its basic appeal is to the playgoer who thoroughly enjoys the Theatre Guild." The most telling initial notice was from the New York Telegram: "Reviewing a Griffith picture is like nothing else in the experience of an American picture fan. For, after all, D.W. has been our first and foremost, our best beloved, our pet genius whom we could always count on when the great lords from overseas – the Murnaus, the Lubitsches and the Stillers – arrived with their great bag of tricks to show us how it is done. And that's why it's so tarnation sad when the Grand Old Man turns out a Drums of Love."

Were it not such an extraordinarily dark tale, it would be easier to see this strangely titled film ("drums" of love are nowhere to be found in it) as Griffith's first "Hollywood" movie. When he had last directed in Los Angeles in 1919, he had still been his own producer. Now he was back with an excellent employee's contract for what turned out to be the first

of four features produced by Joseph Schenck (initially at his appealingly named Art Cinema Corporation) for release through United Artists, of which Schenck was also president. These films would essentially put an end to Griffith's career.

The structure and style of *The Drums of Love* are unconventional, and not without interest. After a static scene of the Alvia brothers swearing eternal love for each other at their father's deathbed, shot with Karl Struss' recognizably misty diffusion, the perspective switches to a sequence more characteristic of Griffith. The brothers lead troops to victory in a large-scale battle against the Duke of Granada's forces. It's the sort of scene, however, that would usually climax a Griffith film, and here it's tossed off perfunctorily. Most of the rest of the film will rely for spectacle on unconvincing glass-shot effects. Unusual for Griffith too is the fluid mobility of the camera in early scenes, especially of carefree Emanuella at her father's home. The tone of the rest of the film seems also to weigh down the camera.

The performances are so varied in expressiveness as to lead to a disastrous imbalance in the film as a whole. Top-billed was Mary Philbin, a pleasant-enough actress who was developing an odd career repeatedly playing the lovely consort of deeply deformed but good-hearted men, after *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925) and *The Man Who Laughs* (Paul Leni, 1927, but released widely only after Griffith's film). Dolled up in a Goldilocks wig and "recently home from the convent", she is here paired with Don Alvarado, one of the low-rent Latin Lover replacements after Valentino's death. His acting range appears so extremely limited that, by the climax of *The Drums of Love*, his character's passion and guilt register as a Kuleshov test – an identical expression distinguished only by whether it is edited next to Emanuella or a portrait of his brother: "Sometimes there is a lethargy about his actions," in the *New York Times*'s understatement. The human interest in the film arises from the convincing and even endearing performance of Lionel Barrymore as Duke Cathos; it was "this actor's outstanding camera achievement to date," in *Variety*'s verdict. When Emanuella first sees Cathos, he's shadowed in Expressionist darkness that emphasizes his heavy brow, broad mustache, and hairy hands, but he's also immediately rather winning in mocking his own hump and letting her know that she's quite free to withdraw from the marriage "and none will be the worse". (It's her father who again forces the union.) Barrymore provides the rare flashes of wit in a film too weighed down by intertitles penned by Griffith with his former publicist Gerrit J. Lloyd; "it would ... have been far more satisfactory to include in the captions phrases that were less hard and contained an element of charm," noted the *New York Times*. As the uncomic jester, Tully Marshall skulks around melodramatically, as if testing out the character he will use to drool on Gloria Swanson later that year in *Erich von Stroheim's Queen Kelly* (1928). It becomes evident that Griffith's rooting interest in all this court intrigue is entirely with Barrymore's sad, lonely, deformed duke, and we too become increasingly impatient with pampered Emanuella for preferring the dim, handsome brother. *The Drums of Love* comes close to being a fascinating film – if we weren't forced to spend so much time with the two lovers.

The difficulty that Griffith and Schenck had in marketing the film is evident

in the survival of two different last reels. The plot description above recounts the film's original story as seen at the Los Angeles and New York premieres. After Cathos is informed by the jester of the liaison between his brother and his wife, they enact a long, heavy finale of guilt, honor, sacrifice, and murder. Emanuella declares "I must die". Cathos kisses and stabs her, then even more regretfully must stab his brother: "Death before a stain on our honor." Anticipating another Lionel Barrymore film, *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946), the two dying lovers crawl toward each other, even while they beg Cathos' forgiveness, and Struss' photography gets even mistier. In a strikingly composed and dark coda, Cathos kisses the hands of the two bodies on a bier and walks slowly off, tormented and more hunched than ever. "The closing incident" might be a problem, the *New York Times* hinted. *Variety* elaborated that "doubts have been expressed as to whether the beauty values here can overcome the tragic double killing at the finish," but noted that "Greta [Garbo] passes on in both *Flesh* and the *Devil and Love* ...". However, MGM had come around to revising the end of *Love* (Edmund Goulding, 1927) – an adaptation of *Anna Karenina* – so that Anna and Vronsky live happily ever after, a version released widely earlier in January 1928. Griffith and Schenck apparently decided to try the same thing. In the revised final reel of *The Drums of Love* put into general release by late February 1928, the brothers again fight and Emanuella again recognizes "I must die". However, this time Cathos stabs the ever-intrusive jester, and is mortally wounded in return. There is no record that the revised ending improved the film's box-office appeal. – SCOTT SIMMON [DWG Project # 618]

Prog. 4

THE BATTLE OF THE SEXES (La battaglia dei sessi) (Art Cinema Corp., US 1928)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Jean Hersholt (J.C. Judson), Phyllis Haver (Marie Skinner), Belle Bennett (Mrs. Judson), Don Alvarado (Babe [Jim] Winsor), Sally O'Neill (Ruth Judson), William Bakewell (Billy Judson); 35mm, 7846 ft., 87' (24 fps); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Preservazione: 2001, con fondi del progetto "Saving the Silents"/Preserved in 2001 through the "Saving the Silents" grant. Didascalie in inglese/English intertitles.

Pochi altri film si prestano a fare il punto sulla carriera di Griffith alla fine degli anni '20 di questo suo remake del 1928 di *The Battle of the Sexes*. In primo luogo, i rifacimenti sono sempre stati una rarità nella carriera di Griffith, inoltre, tra le due versioni del film era trascorso un intervallo di 14 anni – anni molto turbolenti, in cui si era assistito a una guerra mondiale, all'avvento dei ruggenti anni Venti e ad una serie di vasti cambiamenti sociali rispetto ai quali, come ci è stato ripetuto spesso, il regista non aveva saputo tenere il passo. Dato però che l'azione del secondo film si svolge in un mondo profondamente cambiato dal 1914, in qualche misura, *The Battle of the Sexes* contraddice questo assunto. Purtroppo, del primo *Battle of the Sexes*, almeno per quanto ne sappiamo attualmente, è sopravvissuto un unico frammento; ma già a partire da questo breve lacerto, oltre che

dal materiale pubblicitario e dalle recensioni dell'epoca, è possibile intuire il tono e lo stile adottati da Griffith in quella prima versione. Naturalmente, alle prese con un Donald Crisp che abbandona moglie e figli per amareggiare con un'avventuriera, Griffith non poteva prendere la faccenda alla leggera, pertanto il film del '14 lanciava un severo monito contro chiunque (marito infedele o avventuriera) osasse mettere a repentaglio la santità del focolare domestico – un monito affine a quelli già più volte espressi da Griffith nei suoi recenti film Biograph.

Quante cose sono cambiate nel 1928! La trama è la stessa, ma il *Battle of the Sexes* del 1928 è strutturato come una commedia, completa di didascalie spiritose e progettata quasi unicamente con lo scopo di divertire. Esempio della differenza di registro tra le due versioni è la scelta del nuovo cast. Il marito allontanatosi, che nel film del 1914 era il massiccio Donald Crisp, nel 1928 è interpretato dal piccolo, tozzo, vulnerabile e spesso ridicolo Jean Hersholt. La “tentatrice” del 1914, nell'interpretazione della giovane Fay Tincher, per quanto affascinante, rimaneva una figura di scarso peso. Nel 1928, affidato alla bionda bomba del sesso Phyllis Haver, il personaggio diventa l'elemento clou del film. La sua “golddigger” (nell'aggiornato gergo tardi anni Venti) – una vorace miliardaria dal cuore di bronzo – regge saldamente le fila della trama ed è talmente divertente da “rubare” l'intero film. Il povero Hersholt non ha alcuna chance contro un fascino di tale esuberanza, ma in compenso il suo personaggio ne guadagna in simpatia.

Griffith, che naturalmente non abbandona del tutto il proprio sistema di valori, a metà vicenda muta registro. Il danno patito dalla famiglia del fedifrago mal si presta ai toni della commedia. Ma, ancora una volta, il cast del film non gioca a favore di una severa predica moralista: i famigliari dell'uomo d'affari, fulcro del film originale, nel remake sono interpretati dagli elementi più deboli del cast. Belle Bennett, reduce da un buon successo personale nei ruoli di “madre” in *Stella Dallas* (*Stella*) di Henry King (1925) e *Mother Machree* (*La canzone della mamma*) di John Ford (1928), fu probabilmente una scelta obbligata per il ruolo della moglie/madre, ma rimane scarsamente incisiva; e, come osservò *Variety*, “nella sua semplicità, tende alla monotonia”. Sally O'Neill e Billy Bakewell, i figli dell'uomo d'affari, non sono neanche lontanamente paragonabili alla Lillian Gish e al Bobby Harron dell'originale, e tutti i loro imbarazzanti sforzi di proiettare gioventù e vivacità cadono nel vuoto.

Il frammento superstite del *Battle of the Sexes* del 1914 riguarda la scena in cui l'uomo d'affari e la sua amante vengono scoperti in un cabaret dai famigliari di lui. Il confronto tra questo breve frammento e l'analoga sequenza del remake ci consente di capire l'evoluzione subita dalla tecnica di Griffith nel corso di quegli anni. Nella versione del 1928, molto più complessa ed elaborata della precedente, oltre a una maggiore varietà dei punti macchina, la sequenza presenta un'azione scenica molto più vivace sia per quanto riguarda i protagonisti che gli altri avventori del night-club (con una gag ricorrente che coinvolge un cliente di un tavolo vicino), per non parlare della spaziosità e

magnificenza dello stesso night-club – che rispecchiava in modo realistico i profondi mutamenti subiti da quel tipo di locale nel corso degli anni Venti. Lo sfarzoso set del night-club era opera dello scenografo William Cameron Menzies, che l'anno seguente lo avrebbe riciclato in *Alibi* di Roland West.

La fluidità di questa sequenza, e del resto del film, è intensificata da qualche dolly e qualche carrello. Billy Bitzer, che aveva fotografato da solo il *Battle of the Sexes* del 1914 (insieme con varie altre centinaia di film di Griffith), nel remake fu affiancato dal raffinato Karl Struss, la cui particolare agilità di macchina era già stata sfruttata con grande efficacia in *Sunrise* ([*Aurora*], F.V. Murnau, 1927) e in altri film. Forse una delle riprese in movimento più suggestive di *The Battle of the Sexes* è quella in cui Mrs. Judson (Belle Bennett) vaga inebetita e delirante sul tetto del palazzo. Quando Bennett barcolla pericolosamente vicina all'orlo del tetto, la cinepresa, con un'improvvisa soggettiva, si tuffa in un vertiginoso volo radente lungo il fianco dell'edificio.

Un'ultima annotazione tecnica: *The Battle of the Sexes* fu distribuito alla fine del 1928, un anno chiave nella transizione verso il rivoluzionario avvento del sonoro. Il film venne presentato con uno score musicale sincronizzato, con l'aggiunta di effetti sonori e, nella scena in cui Phyllis Haver canta, anche il suono della sua voce era sincronizzato in modo approssimativo con l'immagine sullo schermo. Le concessioni al sonoro del film non andarono oltre questi espedienti, sufficienti tuttavia perché *Variety* lo classificasse esplicitamente tra i film sonori. Griffith, per parte sua, rimase alquanto contrariato dal soundtrack e protestò invano con la United Artists per le musiche della scena d'apertura e del finale. Laddove Griffith aveva previsto un tenero arrangiamento di “Together” e di “When You and I Were Young, Maggie”, lo score presentava infatti una svelta musica da commedia. Benché il secondo *Battle of the Sexes* fornisca un quadro brillante degli straordinari cambiamenti sociali avvenuti dal 1914, ci sembra poco lusinghiero suggerire, come qualche commentatore ha fatto, che Griffith si sia prostituito producendo un film di mero “intrattenimento”. Dopotutto, neanche il Griffith degli anni d'oro era mai stato contrario a divertire il pubblico. E comunque, anche se Griffith avesse inteso reinventarsi in questa fase tarda della sua carriera, non avrebbe avuto molte possibilità. (Poco prima dell'uscita di *The Battle of the Sexes*, il regista scrisse ai distributori esortandoli a trasmettere ai critici il commento fatto da alcuni visitatori dello studio che avevano paragonato il film alle opere di Cechov!) In ogni caso, se il remake di *The Battle of the Sexes* era stato concepito per rilanciare Griffith come “regista al passo coi tempi”, il tentativo si rivelò fallimentare. Il film scontentò infatti la totalità dei critici, molti dei quali lo paragonarono, sfavorevolmente, a *The Way of All Flesh* (*Nel gorgo del peccato*) (Victor Fleming, Paramount, 1927) che presentava una certa affinità di trama e Belle Bennett e Phyllis Haver in ruoli molto simili. Per restituire a Griffith intendeva il posto che gli spettava in un'industria che lui stesso aveva in larga misura contribuito a sviluppare, bisognava puntare su un altro film. – J.B. KAUFMAN [DWG Project # 619]

Few films can offer as revealing a perspective on Griffith's late-1920s career as his 1928 remake of *The Battle of the Sexes*. Remakes were a rarity in Griffith's career anyway, but his two versions of this story were separated by a gap of 14 years – turbulent years that saw a world war, the rise of the Roaring Twenties, and vast social changes with which, we have often been told, Griffith could not keep up. In a sense *The Battle of the Sexes* disproves that notion, for it takes place in a world very different from that of 1914. Unfortunately only a fragment of the 1914 *Battle of the Sexes* is known to survive, but from that fragment and from contemporary publicity and reviews we can gather a sense of the tone Griffith took in that version. As Donald Crisp strayed from his loving wife and children to dally with an adventuress, there can be little doubt that Griffith depicted such infidelity seriously, delivering a stern warning to anyone (erring husband or adventuress) who would threaten the sanctity of the home – a warning not unlike those he had delivered more than once in his recent *Biograph* films. What a difference in 1928! The plot is the same, but the 1928 *Battle of the Sexes* is framed as a comedy, complete with wisecracking titles and designed almost exclusively for entertainment value. An index to the contrast between the two versions can be seen in their casts. The straying husband, played in 1914 by rock-solid Donald Crisp, is portrayed in 1928 by the short, pudgy, vulnerable, and frequently ludicrous Jean Hersholt. The temptress, as played in 1914 by a young Fay Tincher, was attractive enough but clearly a lightweight. In 1928, as played by blonde bombshell Phyllis Haver, she's the star of the picture. Her golddigger (in updated late-1920s parlance), a voracious glamour girl with a heart of brass, is both firmly in control of the plot and thoroughly likable, quite the most entertaining thing in the film. Hersholt hasn't a chance against her formidable charms, and his character becomes more sympathetic as a result.

Griffith has not, of course, abandoned his value system altogether, and midway through the picture he shifts gears. The damage wrought upon the businessman's family is clearly meant to be taken seriously. Here again, however, the film's cast works against a severely moralistic preachment: the members of the businessman's family, the bedrock of the original film, are played in the remake by the weakest members of the cast. Belle Bennett, fresh from notable "mother" roles in such films as *Stella Dallas* (Henry King, 1925) and John Ford's *Mother Machree* (1928), was probably an obvious choice to play the wife/mother, but she registers little or no impression; as *Variety* observed, she "is inclined to be monotonous in her simplicity". Sally O'Neill and Billy Bakewell, as the businessman's children, are hardly a match for Lillian Gish and Bobby Harron in the original, and their disconcertingly strenuous efforts to project youth and vivacity are no help at all.

The surviving fragment of the 1914 *The Battle of the Sexes* is the scene in which the businessman and his paramour are discovered at a cabaret by his family. Comparing this fragment with the corresponding sequence in the remake allows us to see how Griffith's technique has changed in the intervening years. The 1928 version has been expanded in every way: more camera positions, more varied activity by the principals and by the other nightclub patrons (with a running gag involving a diner at a nearby table), not to mention a much larger and more glamorous nightclub – surely a

reflection of how such places had changed in real life during the 1920s. This eye-popping nightclub set is the work of William Cameron Menzies, who recycled it the following year in Roland West's *Alibi*.

The fluidity of the sequence, and the rest of the film, is further enhanced by occasional dolly or tracking shots. Billy Bitzer had photographed the 1914 *The Battle of the Sexes* (along with several hundred other Griffith films) single-handed, but for the remake he was teamed with the distinguished cinematographer Karl Struss, whose mobile camera had recently been used to good effect in *Sunrise* (F.W. Murnau, 1927), among other films. Perhaps the most striking of the moving-camera shots in *The Battle of the Sexes* comes as Belle Bennett, in a daze, wanders deliriously on the roof of the apartment building. As she totters dangerously near the edge, the camera, in a sudden point-of-view shot, plunges sickeningly straight down the side of the building.

Another technical note: *The Battle of the Sexes* was released late in 1928, the key transitional year of the talking-picture revolution. It was released with a synchronized score, augmented with sound effects, and in Phyllis Haver's singing scene the sound of her voice was loosely synchronized with her singing image onscreen. This was apparently the film's one concession to the talkies, but it was enough for *Variety* to classify it explicitly as a sound film. Griffith, for his part, was unhappy with the soundtrack and registered a futile complaint with United Artists over the music in the opening and closing scenes. Where Griffith had envisioned a tender arrangement of "Together" or "When You and I Were Young, Maggie" in these scenes, the score supplied up-tempo comedy music instead. [Note: The print being shown is silent.]

Although the 1928 *Battle of the Sexes* vividly illustrates the tremendous social changes that had occurred since 1914, it seems a little unfair to suggest, as some writers have, that Griffith was prostituting himself by producing a mere "entertainment" film. After all, the golden-era Griffith had never been averse to entertaining his audiences. And even if Griffith had wanted to reinvent himself at this late date, there would have been little chance. (Before *The Battle of the Sexes* was released he wrote to his distributors, quoting some studio visitors who had compared the film to the writings of Chekhov, and urging that this idea be conveyed to the critics!) In any case, if the *Battle of the Sexes* remake was intended to restore Griffith's reputation as an up-to-date director, the attempt was unsuccessful. Critics were unanimously disappointed in the film, more than one comparing it unfavorably with Paramount's *The Way of All Flesh* (Victor Fleming, 1927), which had featured a similar plot situation and Belle Bennett and Phyllis Haver in comparable roles. If Griffith's standing in the industry he had done so much to build was to be restored, some other film would have to do the job. – J.B. KAUFMAN [DWG Project # 619]

Prog. 5

LADY OF THE PAVEMENTS (La canzone del cuore) (Art Cinema Corp., US 1929)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Lupe Velez (Nanon del Rayon), William

Boyd (Count Karl von Arnim), Jetta Goudal (Countess Diane des Granges), Henry Armetta (Papa Pierre), Albert Conti (Baron Finot), George Fawcett (Baron Haussmann), Franklin Pangborn (M'sieu Dubrey, maestro di ballo/dance master), William Bakewell (pianista/pianist); 35mm, 7697 ft., 94" (22 fps); fonte copiale/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese/English intertitles.

Malgrado il risultato non proprio fallimentare – a conti fatti i due film incassarono all'incirca 625.000 dollari ciascuno, ossia abbastanza da pareggiare i loro costi di produzione – *The Drums of Love* e *The Battle of the Sexes* costituirono una delusione, ad un tempo finanziaria e artistica, sia per il regista D.W. Griffith che per il produttore Joseph M. Schenck. Il secondo film in particolare venne attaccato con ferocia dai critici, che lo accusarono, tra le altre cose, di essere “mal recitato, diretto senza estro e, in ultima analisi, dozzinale” (Richard Watts, Jr., *New York Herald Tribune*) ma anche “segnato da evidenti cadute di gusto” (Katherine Zimmerman, *New York Telegram*). La cronica incapacità di Griffith di individuare i soggetti a lui più consoni, aggravata dal suo alcolismo sempre più pesante, avevano cominciato a incrinare la fiducia di Schenck ancor prima che *The Battle of the Sexes* fosse completato.

Mentre si preparava la “prima” di quest'ultimo, Schenck annunciò che Griffith avrebbe iniziato presto la lavorazione di *The Love Song*, basato su uno script di Sam Taylor e ispirato a una storia dello scrittore tedesco Karl Vollmoeller. Taylor era un buon professionista dalle ottime credenziali, avendo collaborato alla sceneggiatura e alla regia di molti dei film di maggiore successo di Harold Lloyd – tra cui *Grandma's Boy* ([*Il talismano della nonna*] Fred Newmeyer, 1922), *Safety Last!* ([*Preferisco l'ascensore*] Fred Newmeyer e Sam Taylor, 1923), *Why Worry?* ([*Perché preoccuparsi?*] Fred Newmeyer e Sam Taylor, 1923), *Girl Shy* ([*Tutte e nessuna*] Fred Newmeyer e Sam Taylor, 1924), e *The Freshman* ([*Viva lo sport!*] Sam Taylor e Fred Newmeyer, 1925) – ma anche dirigendo alcuni film di Norma Talmadge con la supervisione dello stesso Schenck. Il solido copione di quello che doveva diventare *Lady of the Pavements* lasciava presagire un buon successo di botteghino.

Nei ruoli dei due romantici protagonisti, Griffith poté disporre di un paio di stelle in ascesa – Lupe Velez, apparsa di recente al fianco di Douglas Fairbanks in *The Gaucho* ([*Il Gaucho*] F. Richard Jones, 1928) e William Boyd, che in seguito legherà il proprio nome al personaggio di Hopalong Cassidy. Il ruolo della vendicativa contessa fu affidato a Jetta Goudal, una bellezza bruna che aveva acquisito una certa notorietà come vamp esotica. Karl Struss, assistito dal veterano di Griffith G.W. Bitzer, fotografò in modo eccellente i suggestivi set di William Cameron Menzies. E le didascalie di Gerrit J. Lloyd ben si adattarono al gusto “ruritano” del film eludendo la prosa vittoriana che aveva caratterizzato i lavori più personali di Griffith.

Il risultato di tutto ciò fu un film ben fatto, che rendeva il dovuto omaggio alle meraviglie dello studio system hollywoodiano. Come molti altri film americani dell'ultima stagione del muto, *Lady of the Pavements* era un raffinato prodotto d'intrattenimento che univa una

felice combinazione di fascino e talento, elevati standard produttivi e una macchina organizzativa di grande efficienza. *Lady of the Pavements* era indubbiamente un divertissement di classe, e Griffith si dimostrò capace di sopprimere la sua istintiva propensione a dominare un progetto adattandosi allo spirito del film come un qualsiasi altro regista alle dipendenze di uno studio. Purtroppo Griffith si rivelò anche molto inadatto al milieu Secondo Impero della vicenda, un periodo storico per il quale nutriva scarsa simpatia e ancor minore interesse; ed è forse per questa ragione che, malgrado la sua innegabile eleganza, il film risulta così curiosamente freddo, inconsistente e senza brio.

Lady of the Pavements si lascia ammirare per la sua superficie, non per la sua anima. I film imperfetti e sfortunati non erano certo mancati nella carriera di Griffith, ma nessuno poteva rimproverargli di averne girato anche uno soltanto senza convinzione. Qui, a giudicare dalla performance di almeno due dei tre attori principali, si direbbe che il regista non fosse nemmeno presente sul set. Per quanto riguarda invece i comprimari, Griffith allenta le briglie a Henry Armetta, George Fawcett e Franklin Pangborn, lasciandoli talmente liberi di sperimentare le loro caratterizzazioni al punto da suggerire la sua consapevolezza che sarebbero stati loro a conferire al film quel poco di vitalità che se ne poteva ricavare. Jetta Goudal e William Boyd recitano come due sonnambuli. Solo Lupe Velez dà l'impressione di aver lavorato sul suo personaggio con il regista, alla ricerca di un tessuto connettivo, per quanto labile, che rendesse plausibile il rapido cambiamento di Nanon che, da trascurata ballerina di cabaret, si trasforma in una donna intelligente, elegante e degna di amore e di rispetto. Una simile congerie di interpretazioni può anche lasciare storditi e quando viene a mancare un'attenta valutazione del regista sul funzionamento complessivo dei vari elementi, nasce l'inquietante impressione di assistere a film diversi. Alla chiarezza della concezione e della resa scenografica di *Lady of the Pavements* non corrisponde un'analogia messa a punto delle caratterizzazioni. Una pecca terribile in un film la cui storia, per poter funzionare, richiedeva proprio un tocco unificante e leggero; e la colpa di tutto ciò ricade unicamente sulle spalle del regista.

D'altronde, cos'altro ci si poteva aspettare da un progetto nato da un'idea altrui e per il quale Griffith nutriva scarsa, o addirittura nessuna, empatia? Nel tentativo di dare un proprio segno distintivo al progetto, Griffith fece ricorso a qualche vecchio trucco fotografico. Nella scena finale del film, ritornando nel cabaret da cui era stata strappata, Nanon intona una triste canzone e mentre volge il suo sguardo verso il pubblico scorge il volto del marito, von Arnim, in quello di ogni uomo presente nella sala. Questo momento magnifico venne realizzato dall'esperto di effetti speciali Ned Mann che, grazie a 36 diverse esposizioni del negativo, fece apparire nello “Smoking Dog Cabaret” 13 William Boyd. I recensori dell'epoca citarono la scena, ma solo en passant e solo per suggerire, con rammarico, quale film avrebbe potuto essere *Lady of the Pavements* se solo Griffith gli avesse dedicato una maggior cura e riflessione.

In definitiva, *Lady of the Pavements* servì soprattutto a lanciare Lupe Velez. Il film venne infatti presentato nelle sale con uno score orchestrale sincronizzato, che nei suoi momenti chiave interpolava una canzone cantata da lei e scritta appositamente per il film da Irving Berling, “Where Is the Song of Songs for Me?”. La Velez pubblicò con un certo successo anche una registrazione su disco Victor del brano e per sostenere il film presenziò alle prime in varie città americane. In un certo senso non ci poteva essere disagio maggiore per Griffith, che si trovava relegato nella posizione di involontario promotore della carriera divistica di Lupe Velez. Dev’essere abbastanza doloroso per lui vedersi lascaito da parte, mentre l’attrice raggiungeva il centro palco e riceveva una maggiore attenzione mediatica del film stesso. Egli aveva sempre saputo che rinunciare alla propria indipendenza significava inevitabilmente compromettere anche il proprio talento e il proprio potere. Questo film non fece che confermare la sua convinzione che il cinema non sapesse che farsene di registi come lui.

Quando nel gennaio del 1929 si recò a New York con Joseph M. Schenck per la “prima” di *Lady of the Pavements*, Griffith scese all’Hotel Astor, dove rimase in pianta stabile per sei mesi. Durante quel periodo, cercò di rimettere ordine nei suoi affari personali, mettendosi pure alla ricerca di un immobile adatto a esordire nel sonoro. Non gli ci volle molto per individuare un soggetto che gli avrebbe consentito di dimostrare a colleghi e pubblico che il momento di archiviare il suo talento creativo era ancora lontano. – STEVEN HIGGINS [DWG Project # 621]

While hardly box-office failures – they ultimately grossed approximately \$625,000 each, making just enough money to break even – The Drums of Love and The Battle of the Sexes were disappointments for director D.W. Griffith and producer Joseph M. Schenck, both financially and critically; the latter film, especially, was savaged by critics as being, among other things, “badly acted, unimaginatively directed and thoroughly third-rate” (Richard Watts Jr., New York Herald Tribune), as well as being “tricked out here and there with evidences of distinctly bad taste” (Katherine Zimmerman, New York Telegram). Griffith’s chronic inability to find suitable properties for himself, coupled with his increasingly heavy drinking, had caused Schenck to lose confidence in him even before The Battle of the Sexes was finished.

As that film was being readied for its premiere, Schenck announced that Griffith would begin production on The Love Song, working from a script by Sam Taylor that was, in turn, based on a story by German author Karl Vollmoeller. Taylor was an industry professional with strong credits, having collaborated with Harold Lloyd as a writer and director on several of his most successful features – among them, Grandma’s Boy (Fred Newmeyer, 1922), Safety Last! (Fred Newmeyer and Sam Taylor, 1923), Why Worry? (Fred Newmeyer and Sam Taylor, 1923), Girl Shy (Fred Newmeyer and Sam Taylor, 1924), and The Freshman (Sam Taylor and Fred Newmeyer, 1925) – as well as directing Norma Talmadge releases under Schenck’s supervision. His solidly crafted shooting script for what would become Lady of the Pavements offered Schenck the hope of a box-office success. Griffith was given two rising stars as his romantic leads – Lupe Velez, who

had recently appeared opposite Douglas Fairbanks in The Gaucho (F. Richard Jones, 1928), and William Boyd, an actor who would later make his mark as Hopalong Cassidy. Jetta Goudal, a dark beauty who had gained some notoriety as an exotic vamp, was cast as the vindictive countess. Karl Struss, assisted by Griffith veteran G.W. Bitzer, beautifully photographed William Cameron Menzies’ evocative sets. Gerrit J. Lloyd’s titles were well-suited to the Ruritanian flavor of the story and avoided the Victorian prose so characteristic of Griffith’s more personal films.

The result of all this was a well-made film, one that paid tribute to the wonders of the Hollywood studio system. Like many American releases of the late silent period, Lady of the Pavements was a polished production that entertained its audiences through a deft combination of attractive onscreen talent, obvious high production values, and efficient behind-the-camera support. Without a doubt, Lady of the Pavements was a stylish entertainment, and with it Griffith revealed that he was able to suppress his natural inclination to dominate a project, disappearing into the spirit of the piece just like any other contract director. Unfortunately, Griffith also was utterly unsuited to the milieu of the Second Empire, a historical period for which he had little feel and even less interest; as a result, for all its stylishness, the film is curiously cold, without substance or wit.

What one admires about Lady of the Pavements is its surface, not its soul. For all of the flawed and unsuccessful films he had directed during his career, never before this could Griffith have been accused of making a film lacking conviction. Here, two of his three lead actors work as if he is barely even on the set. In the case of supporting players Henry Armetta, George Fawcett, and Franklin Pangborn, Griffith gives them a great amount of latitude, allowing them to experiment with their characterizations in such a way as to suggest that he understood they would infuse his film with what little vitality it might hope to have. Jetta Goudal and William Boyd sleepwalk through their parts. Only Lupe Velez gives any indication of having worked through her character with her director, searching for the connective tissue that would explain, however tenuously, Nanon’s growth from a heedless cabaret performer to an elegant, intelligent woman deserving of love and respect. Such a wide variety of performances can make for a light-headed experience, and without a director’s careful consideration of how all the many and varied pieces should fit together, one can have the uncanny experience of watching several films at once. As well considered and clearly drawn as it is in terms of its art direction and photography, Lady of the Pavements is unfocused in its characterizations. This is a terrible flaw in a film whose story so clearly depends for its success on a light and unified touch, and the fault sits squarely on the shoulders of its director.

Of course, what else could one expect from a project that Griffith did not initiate, and for which he had little, if any, empathy? He did attempt one bit of old-fashioned camera trickery, as a way to put some sort of personal stamp on the project. At the film’s end, when Nanon returns to the cabaret from which she was plucked, she sings a mournful song, and, while looking out at the audience, sees her husband, von Arnim, in every man in the audience. This wonderful moment was accomplished by special-effects expert Ned Mann, who filled the Smoking Dog cabaret with 13 William Boyds by exposing the camera negative 36 times. Reviewers of the day

commented upon this, but only in passing, and as a way of suggesting what the film might have been had enough care and thought been applied to it. Ultimately, *Lady of the Pavements* had its true success as a vehicle for Lupe Velez. It was released with a synchronized orchestral score, into which was interpolated at several key moments her rendition of an Irving Berlin song composed specially for the film, "Where Is the Song of Songs for Me?" [La copia presentata è muta, priva della colonna sonora sia della partitura che della canzone.] Velez released a Victor recording of this tune to some success, and she made a series of personal appearances at theaters around the country in support of the release. In a way this was the ultimate embarrassment for D.W. Griffith, who now found himself in the position of being an unwitting foil for Lupe Velez and her ascent up the Hollywood ladder of fame. It must have been a terrible blow to Griffith to find himself shunted to the side as Velez took center stage and received more press attention than the film itself. He had always known that to give up his independence was the one sure way to compromise his talent and power, and this project only confirmed him in his belief that the film industry had little use for filmmakers like himself.

Griffith traveled to New York with Joseph M. Schenck in January of 1929 for the premiere of *Lady of the Pavements*, moving into the Astor Hotel for 6 full months. During this time, he attempted to straighten out his personal affairs, and just as importantly he set about looking for a property with which to break into sound films. Before long, he would settle on a subject that would give him the opportunity to demonstrate both to his colleagues in the film industry and to the public at large that he was still a creative talent to be reckoned with. — STEVEN HIGGINS [DWG Project # 621]

Prog. 6

ABRAHAM LINCOLN (Il cavaliere della libertà) (Feature Productions, US 1930)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Walter Huston (Abraham Lincoln), Lucille La Verne (ostetrica/midwife), W.L. Thorne (Tom Lincoln), Helen Freeman (Nancy Hanks Lincoln), Una Merkel (Ann Rutledge), Kay Hammond (Mary Todd Lincoln), E. Alyn Warren (Stephen A. Douglass), Jason Robards (Herndon), Gordon Thorpe (Tad Lincoln), Ian Keith (John Wilkes Booth), Cameron Prudhomme (John Hay), Fred Warren (General Grant), Oscar Apfel (ministro della guerra/Secretary of War Stanton), Frank Campeau (General Sheridan), Hobart Bosworth (General Lee), Henry B. Walthall (Colonel Marshall); 35mm, 8395 ft., 93' (24 fps), sonoro/sound (3 sezioni mute, colonna sonora mancante/ 3 sections mute, missing soundtrack); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Versione originale in inglese / English dialogue.

Il 1929 segna un momento cruciale nella carriera di D.W. Griffith. Già dal 1925, cedendo il suo studio di Mamaronneck e accettando di andare a lavorare sotto contratto per Adolph Zukor e la Famous Players-Lasky, egli aveva perso il suo status di produttore indipendente. Ma nessuno dei tre film che aveva realizzato negli stabilimenti di Astoria

(*Sally of the Sawdust*, *That Royle Girl* e *The Sorrows of Satan*) aveva incontrato i favori del pubblico. Nel 1927, Griffith aveva sottoscritto con Joseph M. Schenck e la United Artists un accordo per girare cinque film, i primi tre dei quali (*The Drums of Love*, *The Battle of the Sexes* e *Lady of the Pavements*) si rivelarono i punti più bassi della sua carriera sia sotto il profilo critico che commerciale. Trovarsi poi a lavorare alle dipendenze dello studio che lui stesso aveva contribuito a fondare solo dieci anni prima, significava il danno oltre alla beffa: Griffith era ora costretto a mettersi nuovamente alla prova, dovendo per di più affrontare anche la sfida del suo primo film sonoro.

Diversamente da molti altri cineasti della sua generazione, egli vedeva nell'avvento del sonoro una nuova opportunità e non un intralcio al processo creativo. Sull'*Exhibitors Herald-World* del 21 gennaio 1929 apparve una sua dichiarazione che auspicava una combinazione tra le migliori tecniche del muto e le nuove possibilità espressive offerte dal sonoro: "Un film parlato potrà avere una buona riuscita solo ... se concepito come un film muto con l'aggiunta di dialogo. Quando ciò avverrà con successo, si potrà assistere al più grande spettacolo del mondo ... Oggi dobbiamo solo preservare tutta la velocità, l'azione, il turbinio, la vitalità e il ritmo del cinema muto. Basterà solo aggiungere il dialogo e, sì, la gente salterà in piedi sulla sedia per l'entusiasmo".

Naturalmente, poiché tutto questo entusiasmo venne espresso in occasione del lancio di *Lady of the Pavements*, potrà sembrare un semplice tentativo per ottenere un po' di pubblicità, ma occorre anche ricordare che Griffith aveva già fatto esperimenti di cinema sonoro fin dal 1921, quando aveva presentato *Dream Street* a New York City con un prologo parlato, registrato con uno dei primi sistemi di sonorizzazione su disco. Ma anche *The Battle of the Sexes* e *Lady of the Pavements* erano stati presentati nelle sale delle principali città con uno score musicale sincronizzato, e per quanto riguarda il secondo film in particolare, interpolando alcune sequenze di Lupe Velez che cantava il brano di Irving Berlin "Where Is the Song of Songs for Me?". Griffith non si tirava mai indietro davanti a un'innovazione tecnica, come del resto ci testimoniano molti dei suoi film Biograph; e malgrado l'iperbole, possiamo essere quasi certi che non mentiva dichiarando al *New York Sunday World* del 24 marzo del 1929: "Vado pazzo per i film parlati...!"

Chi al contrario nutriva forti dubbi sulle nuove opportunità offerte dal sonoro era il capo di Griffith, Joseph M. Schenck, il quale, a partire dal 1929, non poté tuttavia esimersi dall'affrontare con il resto dell'industria le incognite della nuova avventura. In aggiunta, Schenck era sufficientemente deluso dagli sconcertanti risultati al botteghino degli ultimi film di Griffith da considerarne il licenziamento, ma Griffith si batté strenuamente perché gli fosse concessa l'opportunità di cimentarsi col sonoro. Abbandonati i soggetti di ambientazione contemporanea, ritornò ai suoi principi fondamentali, consapevole che la sua carta vincente era sempre stata la sua capacità di far rivivere sullo schermo il passato dell'America. Propose pertanto a Schenck numerosi soggetti storici, tra cui uno sugli Stati Confederati d'America che gli stava particolarmente a cuore e una storia del Texas.

Il produttore bocciò queste e altre proposte mentre intanto le perdite di *Lady of the Pavements* si accumulavano. Griffith pose fine al suo lungo soggiorno newyorkese e dopo una sosta a Mineral Wells, in Texas, per “fare le cure”, arrivò in California portando con sé l'idea di un film sulla vita di Abramo Lincoln. Schenck approvò il progetto.

Il produttore capì subito che era una produzione prestigiosa e predispose un budget adeguato; tuttavia, i rapporti tra Griffith e la United Artists erano diventati conflittuali, con lo studio che insisteva per tagliare drasticamente il suo compenso di regista. Il contenzioso si risolse solo dopo significative concessioni da ambo le parti, la non meno importante delle quali sanciva, previo comune accordo, la possibilità di rescindere il contratto dell'ultimo dei cinque film previsti dall'intesa Griffith/Schenck. Con l'allettante prospettiva di riconquistare presto la propria indipendenza, Griffith si tuffò con entusiasmo nel progetto su Lincoln.

L'autorità riconosciuta su Lincoln era all'epoca Carl Sandburg, un poeta e giornalista di Chicago la cui opera in due volumi *The Prairie Years*, prima parte di una biografia in sei tomi del XVI presidente americano, era stata pubblicata suscitando unanime consenso tre anni prima. Griffith contattò Sandburg per scrivere una sceneggiatura e il poeta gli fornì qualche suggerimento, ma avanzando al contempo richieste economiche talmente esose che Griffith decise di rivolgersi ad altri scrittori. Uno di questi fu Stephen Vincent Benét, un giovane poeta il cui poema epico, *John Brown's Body*, aveva appena ricevuto il Premio Pulitzer. Benét redasse varie stesure della sceneggiatura, che però furono tutte drasticamente respinte o rimaneggiate da John W. Considine, Jr., uno degli executive dello studio di Schenck, il quale verrà poi accreditato come consulente alla sceneggiatura e alla produzione.

Il ruolo del protagonista fu assegnato a Walter Huston, un veterano del teatro che solo di recente aveva iniziato a lavorare nel cinema, e la cui imponenza fisica e vocale garantivano l'integrità e la forza unificante necessarie a bilanciare il percorso episodico della vita di Lincoln. Il personaggio di Mary Todd Lincoln fu affidato alle accattivanti doti comiche di Kay Hammond, mentre Ian Keith ritrasse John Wilkes Booth come l'esaltato ammalato di protagonismo quale ci viene efficacemente descritto dai suoi contemporanei. I comprimari furono scelti con altrettanta cura; tra questi fanno macchia il celebre attore del muto Hobart Bosworth, che interpreta con tragica malinconia Robert E. Lee; e Frank Campeau, che dà la grinta e la foga indispensabili al personaggio chiave di Phil Sheridan. Henry B. Walthall, la cui fama era legata al “Piccolo Colonello” di *The Birth of a Nation* (1915), fornisce i tratti di quieta dignità consoni al personaggio minore del colonnello Marshall, aide-de-camp di Lee. L'unica inspiegabile *défaillance* di Griffith nel casting riguarda il ruolo di Ann Rutledge, interpretata con assurda affettazione da Una Merkel, una pur brillante attrice comica ma del tutto inadatta ad impersonare il primo, mitico e unico amore di Lincoln. Le scenografie erano disegnate da William Cameron Menzies e la fotografia fu affidata a Karl Struss. La musica, spesso non originale ma abilmente

Pur essendo, per gli standard del 1930, una produzione a grosso budget, *Abraham Lincoln* non raggiunge mai l'epica maestosità di film quali *The Birth of a Nation* o *Orphans of the Storm* per quanto riguarda le scene di massa e le ricostruzioni di battaglie su grande scala. Se si eccettua la cavalcata di Sheridan, che raggiunge una dimensione epica grazie alle accorte angolazioni di ripresa e all'uso sorprendentemente sofisticato del suono, non ci sono grandi scene di battaglia in *Abraham Lincoln*. Né potrebbe essere altrimenti, dato che qui l'interesse principale di Griffith non era tanto la ricostruzione delle battaglie, quanto mostrare gli effetti della guerra su Lincoln e, per estensione, sul popolo americano. Tutto questo ne fa sicuramente uno dei film di guerra più intimi e non violenti della storia del cinema americano.

STEVEN HIGGINS [DWG Project # 624]

In 1929, D.W. Griffith was at a crossroads in his career. He had long ago lost his status as an independent producer when he gave up his Mamaroneck studio in 1925 and agreed to work under contract for Adolph Zukor and Famous Players-Lasky. None of the 3 films he made at their Astoria facility (Sally of the Sawdust, That Royle Girl, and The Sorrows of Satan) had found favor with movie audiences of the time, and he subsequently signed with Joseph M. Schenck and United Artists in 1927 to make 5 films, the first 3 of which (The Drums of Love, The Battle of the Sexes, and Lady of the Pavements) proved to be the lowest point of his career, both critically and commercially. The fact that he was a contractual employee at the studio he had co-founded only 10 years before simply added insult to injury. Griffith now found himself in the position of having to prove himself, yet again, while also facing the challenge of having to make his first sound film.

Unlike many filmmakers of his generation, D.W. Griffith viewed the advent of sound films as an opportunity, not a crisis in the making. He was quoted in the Exhibitors Herald-World of 21 January 1929 as calling for an amalgam of the best of silent film technique with the expressive possibilities of sound: “The dialogue picture can only succeed ... when [it] is essentially a silent picture with the addition of dialogue. When this is done successfully you will see the greatest entertainment the world has ever witnessed ... We must preserve all the speed, action, swirl, life and tempo of the motion picture today. Add dialogue to that and, boy, you will have people standing in their seats cheering.”

Of course, this enthusiasm was expressed in conjunction with the release of Lady of the Pavements, and so might be seen as a simple attempt to drum up some publicity, but it must also be noted that Griffith had experimented with sound as far back as 1921, when he presented Dream Street in New York City with a spoken prologue, recorded on an early sound-on-disc system. In addition, The Battle of the Sexes and Lady of the Pavements were presented in their major city runs with synchronized musical tracks, the latter film interpolating as well several sequences of Lupe Velez singing the Irving Berlin composition “Where Is the Song of Songs for Me?”. Griffith was never one to dismiss a technical innovation out of hand, something to which his many Biograph films will attest; even allowing for a bit of hyperbole, we may assume that he meant it when he declared in the New York Sunday World of 24 March 1929: “I am nutty over talking pictures ...”.

It was his boss, Joseph M. Schenck, who doubted the wisdom of sound films, but by 1929 he had no choice but to follow the industry into the unknown. Schenck was dissatisfied enough with Griffith's recent poor showings at the box office to consider firing him, but Griffith campaigned vigorously for a chance to prove himself in sound. Abandoning contemporary subject matter, he returned to first principles, sure in his conviction that his greatest strength lay in his ability to make the American past come alive on film. Griffith approached Schenck with several historical subjects, among them a history of the Confederate States of America, a subject dear to his heart, and a history of Texas. Schenck turned down these and other proposals as the losses from *Lady of the Pavements* mounted. Finally, Griffith returned to California from his extended stay in New York, stopping off in Texas to "take the cure" in Mineral Wells, and brought with him an idea to film the life of Abraham Lincoln. Schenck approved the project.

The producer saw immediately that such a film was a prestige production, and budgeted it accordingly; however, negotiations between Griffith and United Artists were contentious, with the studio actually insisting that the director take a cut in salary. Matters were resolved only after significant concessions were made on both sides, not the least of which was Schenck's agreement to let the last film in Griffith's 5-film contract lapse if both sides found it convenient to do so. With this possibility of regaining his independence now in reach, Griffith plunged into the Lincoln project.

The popular authority on Lincoln at that time was Carl Sandburg, the Chicago-based poet and journalist whose 2-volume *The Prairie Years*, the first in his series of 6 biographical volumes on the 16th President, had been published to great acclaim 3 years before. Griffith approached Sandburg to write a script for the film, and the poet did eventually offer some ideas, but his fee was too high and Griffith looked elsewhere for a writer. He found one in Stephen Vincent Benét, a young poet whose epic poem, *John Brown's Body*, had just won the Pulitzer Prize. Benét eventually wrote many drafts of a script, all of which were severely altered or rejected by Schenck's studio representative, John W. Considine, Jr., who took final credit as "Story and Production Advisor".

The title role was given to Walter Huston, a veteran stage actor who had only recently begun to work in film, and whose commanding physical and vocal presence added a much-needed integrity and unifying force to the episodic unfolding of Lincoln's life. *Mary Todd Lincoln* was played with engaging comic flair by Kay Hammond, while Ian Keith portrayed John Wilkes Booth as the self-dramatizing egotist described so vividly by his contemporaries. Smaller roles were cast with equal care; most notably, famed silent film actor Hobart Bosworth played Robert E. Lee with tragic sadness, and Frank Campeau brought a convincing grit and energy to the pivotal role of Phil Sheridan. Henry B. Walthall, whose greatest fame derived from his role as the Little Colonel in *The Birth of a Nation* (1915), lent quiet dignity to the minor role of Colonel Marshall, Lee's aide-de-camp. The only role for which Griffith showed an inexplicable blind spot was that of Ann Rutledge, played with what must be described as simpering absurdity by Una Merkel, a brilliant comic actress woefully miscast as Lincoln's mythical first and only true love. The sets were designed by William Cameron Menzies and photographed by Karl Struss. The music, most of it sourced

with great subtlety to action in the film, was arranged by Hugo Riesenfeld. Although clearly a big-budget film for 1930, *Abraham Lincoln* certainly does not approach the epic sweep of films like *The Birth of a Nation* or *Orphans of the Storm* when it comes to masses of extras and battle scenes composed across a broad canvas. With the exception of Sheridan's Ride, which actually implies its epic scale through judicious camera angles and a strikingly sophisticated use of sound, there are no great battles scenes in *Abraham Lincoln*. This is as it should be, for the point of Griffith's film is not to recreate battles, but to show the effect the war had on Lincoln, and, by extension, the American people. As a result, it is actually one of the most intimate and non-violent war films ever made in America. – STEVEN HIGGINS [DWG Project # 624]

Prog. 7

Prologhi alla riedizione sonora di **THE BIRTH OF A NATION** / Prologues to **THE BIRTH OF A NATION** sound reissue

(1) [CONVERSATION BETWEEN D.W. GRIFFITH AND WALTER HUSTON ON THE BIRTH OF A NATION] (D.W. Griffith, Inc., US 1930)

Regia/dir: David W. Griffith; cast: D.W. Griffith, Walter Huston; 16mm, 213 ft., c.6' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Versione originale in inglese / English dialogue.

(2) [INTERMISSION PROLOGUE TO THE BIRTH OF A NATION REISSUE] (D.W. Griffith, Inc., US 1930)

Regia/dir: David W. Griffith; cast: D.W. Griffith; 35mm, 225 ft., c.2'30" (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Versione originale in inglese / English dialogue.

Questa conversazione tra Walter Huston e Griffith era stata pensata come prologo per la riedizione (sonorizzata) del 1930 di *The Birth of a Nation*, ma probabilmente non venne usata. Huston e la troupe venivano direttamente dal set di *Abraham Lincoln*. Il documento è stato girato da Karl Struss, all'epoca cameraman abituale di Griffith. L'assistente alla regia era il veterano Herbert Sutch, il capo elettricista era Edward Steward, mentre i bambini erano Byron Sagee, Betsy Heisler (la figlia di Stuart Heisler?) e Dawn O'Day, che in seguito sarebbe diventata attrice col nome di Anne Shirley. Dato che la troupe proveniva dal set di *Abraham Lincoln*, se ne può tranquillamente dedurre che il filmato sia stato diretto dallo stesso Griffith e che l'assistente operatore fosse Stanley Cortez. – KEVIN BROWNLOW [DWG Project # 626]

This interview between Walter Huston and Griffith was planned as the prologue to the 1930 reissue (with soundtrack) of *The Birth of a Nation*, but it was probably not used. Huston and the crew had come off *Abraham Lincoln*. It was photographed by Karl Struss, Griffith's regular cameraman at this period. The assistant director was the veteran Herbert Sutch, the

head electrician was Edward Seward, and the children were Byron Sagee, Betsy Heisler (the daughter of Stuart Heisler?), and Dawn O'Day, a child actress who grew up to be Anne Shirley. Since the crew came from Abraham Lincoln, one can safely assume that Griffith directed it and that the assistant cameraman was Stanley Cortez. – KEVIN BROWNLOW [DWG Project # 626]

In the prologue to the second half of the film, Griffith reads intertitles from the silent version and quotations from Woodrow Wilson's A History of the American People (1902). (The Griffith Project, Volume 10, Note, p.233) The Huston-Griffith prologue was shown when The Birth of a Nation opened as a road show at the Geary Theater in San Francisco in September 1930, and played for 3 weeks. This was a grand affair, complete with live prologue. The Griffith reading may have been shown too. But the run was a financial disappointment, involving legal entanglements with the co-producer, W.H. Kemble, a Brooklyn theatre man who with Aitken revived the Triangle Film Corp. in order to create the sound reissue of Birth. The pre-recorded interview was dropped when the show moved to Los Angeles. I don't think it was ever used again. – RUSSELL MERRITT (e-mails to Giornate catalogue editor, 20 & 23 September 2008)

[The Walter Huston prologue] seems to have been cut from the film not long after [the run at the Geary Theatre in the fall of 1930], as I can find no mention of the prologue in the many articles and advertisements heralding the nationwide reissue of the synchronized version throughout 1931 when I was searching the online newspaper archive. Fortunately, however, the prologue was eventually rediscovered and made available in the 1960s. (William M. Drew, message to Kevin Brownlow, 16 May 2008, addendum published in The Griffith Project, Volume 12)

THE STRUGGLE (D.W. Griffith, Inc., US 1931)

Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Hal Skelly (Jimmie Wilson), Zita Johann (Florrie Wilson), Charlotte Wynters (Nina), Evelyn Baldwin (Nan Wilson), Jackson Halliday (Johnnie Marshall), Edna Hagan (Mary Wilson), Claude Cooper (Sam), Charles Richman (Mr. Craig); 35mm, 6927 ft., 77' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Versione originale in inglese / English dialogue.

Nel 1929, la D.W. Griffith Company ottenne un cospicuo rimborso per tasse non dovute pagate nel 1920. Il tesoriere della società reinvestì il danaro in azioni di borsa senza consultare Griffith, e, quando nell'autunno del 1929 ci fu il crollo del mercato azionario, questi investimenti si rivelarono preziosi nel breve termine. La società ottenne anche un piccolo prestito bancario e, nell'estate del 1931, in uno studio preso in affitto nel Bronx, iniziarono le riprese di *The Struggle*. La forzata riduzione dei costi contribuì alla qualità semi documentaristica di questa storia melodrammatica: molte scene furono girate nelle strade del Bronx, altre nel Connecticut, presso gli Stamford Rolling Mills di Springdale. E nel Connecticut il film fu presentato in anteprima verso la fine di novembre del 1931. Purtroppo, tutte le speranze che Griffith riponeva in *The Struggle*

rimasero miseramente deluse. Forte della sua rinnovata indipendenza produttiva, Griffith era partito con la convinzione di realizzare un film di successo. Egli attribuiva infatti i fallimenti degli ultimi anni al lavoro svolto per conto d'altri senza un controllo adeguato sul proprio prodotto. È molto amaro, per chiunque abbia seguito da vicino la carriera di D.W. Griffith, dover ricordare qui che in occasione della prima *The Struggle* fu irriso dal pubblico. Di solito, quando il pubblico ride di uno spettacolo che non intende essere comico è perché si sente a disagio o in imbarazzo. Succede spesso che gli spettatori, rivedendo film realizzati quando erano giovani, provino imbarazzo per quello che nella loro ingenuità li aveva commossi. Ora noi possiamo constatare come *The Struggle* non sia sicuramente tra i peggiori film di Griffith, pur essendo lontano dai suoi grandi titoli. Quando il cinema parlato divenne la norma, il pubblico cominciò a ridacchiare dei film muti: ma nel 1931 era ancora troppo presto per questo tipo di reazione. Anni dopo, sentendo le risate che suscitavano i suoi grandi successi del muto, Mary Pickford decise di ricomprare tutti i suoi vecchi film per distruggerli. Fortunatamente, ne fu dissuasa. Il caso in questione è abbastanza diverso, non essendo *The Struggle* un film muto. Esso tuttavia richiamava, nella trama e nei toni, i vecchi melodrammi Biograph da un rullo, i migliori dei quali avevano suscitato all'epoca emozioni fortissime: il fattore imbarazzo potrebbe aver dunque agito sugli spettatori del 1931, che ormai respiravano il cinismo e la "sofisticazione" dell'Età del Jazz. Ma la loro reazione potrebbe anche essere attribuita ai dialoghi aggiunti alle scene tipicamente melodrammatiche di Griffith, che forse provocarono lo stesso choc suscitato nelle sale quando si sentì per la prima volta John Gilbert declamare a viva voce le sue fiorite dichiarazioni di passione. In *Broken Blossoms*, la sequenza muta di un padre brutale e ubriacone che inferisce sulla piccola e indifesa Lillian Gish gelava il sangue e incuteva terrore. La stessa scena in *The Struggle*, con un Jimmie Wilson ubriaco che colpisce la figliolina, con l'aggiunta degli effetti sonori e del dialogo, veniva ora percepita come comica.

Dopo aver udito il pubblico ridere durante la prima di *The Struggle*, Griffith reagì rinchiudendosi nella sua stanza d'albergo e rifiutando di ricevere chicchessia. Una rivista rifiutò di recensire *The Struggle* per rispetto della passata grandezza di Griffith; altre recensioni furono spietate. La United Artists, che aveva parzialmente finanziato il film in cambio dei diritti di distribuzione, lo tolse dalle sale e lo tagliò frettolosamente sperando di riuscire a distribuirlo prima che la voce del fiasco si diffondesse. Il film uscì solo a Filadelfia, dove resse il cartellone per pochi giorni. Alcuni anni dopo riapparve fugacemente sugli schermi come film "da ridere", con il titolo mutato in *Ten Nights in a Barroom*.

La storia di *The Struggle* pare ripresa direttamente da uno dei molti one-reelers Biograph sul tema dell'alcolismo quali *The Drunkard's Reformation* (1909), *The Expiation* (1909) o *Drink's Lure* (1913). In particolare, *The Struggle* ricordava la trama di *The Drunkard's Reformation*. Tra i documenti dei D.W. Griffith Papers conservati presso il Museum of Modern Art figura una richiesta di informazioni

sul copyright del dramma *Drink* di Charles Reade e su quello del suo predecessore, *L'Assommoir* di Emile Zola, confermando che, durante la preparazione di *The Struggle*, Griffith aveva pensato a questo vecchio dramma sulla temperanza. In alcuni di questi documenti recanti la data del maggio 1931, Griffith figura tra gli autori della sceneggiatura, anche se, come era già accaduto molto spesso in passato, ciò non risulta dai credits del film: lui, Anita Loos e John Emerson furono tutti pagati per lo script dalla David Wark Griffith Inc. Anita Loos e John Emerson erano all'epoca due brillanti scrittori e sceneggiatori di commedie di grande successo. Perché la scelta di Griffith sia caduta proprio su di loro e perché i due abbiano accettato di lavorare allo script di questo film rimane un mistero. Come molti altri professionisti che avevano già collaborato con Griffith, forse aderirono al progetto in nome della vecchia amicizia, ma sicuramente non erano adatti a un film come *The Struggle*. L'unico momento in cui si può riconoscere il loro tocco è il prologo, ambientato nel periodo prebellico, prima del Proibizionismo: siamo in una birreria all'aperto dove siede una clientela spensierata che disquisisce allegramente di film e divi del cinema davanti a boccali colmi di birra alla spina.

Frutto dell'“età progressista”, il 18° emendamento della Costituzione americana che proibiva la produzione e il commercio di bevande alcoliche era entrato in vigore nel 1919. L'impopolare emendamento veniva trasgredito regolarmente, specie da chi si reputava più sofisticato, favorendo in tal modo l'ascesa di una nuova categoria criminale, quella dei contrabbandieri d'alcol. Per molti americani, infrangere una legge nazionale divenne una sorta di gioco, e questo fino al 1933, quando il Proibizionismo verrà infine abolito. *The Struggle* inizia criticando il Proibizionismo: la gente beveva meno e in modo più sano prima della sua promulgazione. L'alcol di contrabbando era puro veleno. Ma in seguito il tema del film si focalizza sugli orrori della dipendenza dall'alcol e sui suoi effetti distruttivi sulle famiglie. Il tema della famiglia minacciata nella sua sicurezza permea del resto l'intera opera di Griffith.

A partire dal 1931, il cinema parlato aveva definitivamente conquistato l'industria. Gran parte della tecnologia del sonoro si era stabilizzata, quasi tutte le sale più importanti erano già attrezzate per le proiezioni sonore, mentre quelle più piccole e incapaci di modernizzarsi erano costrette a chiudere o a cambiare destinazione d'uso. Altri mutamenti, del tutto indipendenti dall'avvento del sonoro, ma che si presentarono nello stesso periodo, cambiarono la qualità fotografica dei film: l'illuminazione dei set passò dalle luci ad arco a quelle ad incandescenza; la pellicola pancromatica sostituì la pellicola ortocromatica. Griffith, sempre in prima fila quando si trattava di sperimentare nuove tecnologie, registrò i dialoghi di *The Struggle* adottando il nuovo microfono dinamico, che consentiva a un tempo una grande duttilità di piazzamento e una maggiore mobilità, ma che sarebbe entrato nell'uso corrente solo verso la fine degli anni '30.

The Struggle contiene una delle scene più commoventi mai realizzate da Griffith, che ai suoi innumerevoli quadri di felicità domestica, aggiunge qui l'immagine perturbante di un focolare spezzato. La scena

è quella in cui Jimmie Wilson (Hal Skelly) ritorna nel suo appartamento e lo trova vuoto di persone e cose. Sua moglie se n'è andata, il mobilio è accatastato sul marciapiedi e la loro figlioletta è stata temporaneamente affidata a un vicino che abita nella casa di fronte. Skelly si affaccia alla finestra e da lì scorge sua figlia intenta ad ascoltare la radio con i bambini del vicino. L'apparecchio sta diffondendo un sermone, cui segue una musica d'organo, l'inno “Abide with Me”. Il suono proviene da uno spazio diverso da quello in cui si trova chi osserva la scena, ed è un buon esempio di uso creativo delle nuove possibilità offerte dalla tecnologia sonora. I bambini non vedono né sentono Skelly. Accasciato alla parete, sentendo di aver perduto per sempre la famiglia, egli è il ritratto della disperazione. Se la sera della prima il pubblico rise davanti a una scena di tale toccante intimità, si capisce cosa abbia spinto Griffith a nascondersi nella sua stanza d'albergo. – EILEEN BOWSER [DWG Project # 627]

In 1929, the D.W. Griffith Company was awarded a big tax refund for a 1920 overpayment. The company treasurer invested the money in stocks without telling Griffith, and, while the market crashed in the fall of 1929, these investments proved to be good in the short term. The company got a small bank loan as well, and The Struggle went into production in a rented studio in the Bronx in the summer of 1931. The need to keep costs down contributed a documentary-like quality to this melodramatic tale: scenes were shot in the Bronx streets, others at the Stamford Rolling Mills in Springdale, Connecticut. The film was previewed in Connecticut in late November 1931.

Sadly, Griffith's hopes for this film were doomed. He was sure that if he could manage to produce a film on his own again, he could make a success. He believed that his years of failure were the result of working for others with insufficient control of his own product. It is painful for anyone who has closely followed the career of D.W. Griffith to have to say that the results were laughed off the screen by its first audience. When audiences laugh at a presentation not intended to be funny, it is usually because it makes them uncomfortable and embarrassed. It is a common phenomenon with spectators when viewing films made in their youth to be embarrassed by what moved them in their innocence. Now we can discover that The Struggle was not the least of Griffith's films, even if it is far from the great ones. When talking pictures became accepted as the norm, audiences tended to giggle at silent films: 1931 is too early for that reaction. Mary Pickford, hearing her own popular silent films producing laughter in the audience years later, decided to buy up and destroy her old films. Fortunately, she was dissuaded. This is not the case of The Struggle, of course, since it was not a silent film. But the film did resemble the old Biograph silent one-reel melodramas in plot and tone: the best of the Biograph films had had a strong emotional effect on their audiences, and the embarrassment factor could have played a role for the 1931 audience. In 1931, of course, the audiences felt the cynicism and “sophistication” of the intervening years of the Jazz Age. The reaction could also be attributed to the addition of dialogue to Griffith's typically melodramatic scenes, perhaps the same shock experienced by audiences when they first heard John Gilbert make florid declarations of passion aloud. In Broken

Blossoms, a drunken brute abusing a cowering Lillian Gish was chilling and terrifying. The same scene in *The Struggle*, a drunken Jimmie Wilson abusing his little daughter, with the addition of sound effects and dialogue, was received as comedy.

Griffith's reaction to hearing laughter at the premiere of *The Struggle* was to hide out in his hotel room and refuse to see anyone. One of the trade papers declined to review *The Struggle* out of respect for Griffith's former greatness; other reviews were devastating. United Artists, which had advanced some of the costs in exchange for distribution rights, withdrew the film and cut it hastily to try to distribute it before word of its failure spread. It never got more than a few showings in Philadelphia. Some years later it was revived briefly as a "laugh" movie under the title *Ten Nights in a Barroom*.

The scenario for *The Struggle* could have come from one of many of the Biograph one-reelers that dealt with alcohol problems, such as *The Drunkard's Reformation* (1909), *The Expiation* (1909), or *Drink's Lure* (1913). *The Drunkard's Reformation* was especially close to the plot of *The Struggle*. The documents in *The D.W. Griffith Papers at the Museum of Modern Art* record an inquiry during the preparation of *The Struggle* into the copyright situation of Charles Reade's play *Drink* and its predecessor, Emile Zola's *L'Assommoir*, showing that this old temperance drama was in Griffith's mind. These documents also record Griffith himself as the author of the continuity, in May 1931, although as often before, he is not credited on the film: he and Anita Loos and John Emerson were all three paid for the script by the Griffith company, David Wark Griffith, Inc. Anita Loos and John Emerson were by then highly successful writers of film and stage comedy. Why they were selected or why they agreed to write for this project is a mystery. Like most people who had ever been associated with Griffith, they would have been moved by old friendship and loyalty, but they were surely the wrong choice for this film. The only place one might recognize their touch is the prologue, set in the pre-war period before Prohibition, in a beer garden. Here light-hearted people sit and gossip happily over their draught beers about movies and movie stars.

A product of the Progressive Era, the 18th Amendment to the U.S. Constitution, prohibiting the manufacture and sale of intoxicating liquors, had been in existence since 1919. The unpopular Prohibition Amendment was often disregarded, especially among people who thought themselves sophisticated, and provoked the rise of a new criminal class providing bootleg liquor. For many, breaking the law of the land became a joke, until Prohibition was brought to an end in 1933. *The Struggle* starts out as a criticism of Prohibition: people drank less and more healthily in the days before it was passed. Bootleg liquor was poisonous. But in the progress of the film, the theme changes emphasis to the horrors of alcohol addiction and its destructiveness to the family. The theme of family and the threats to its security weaves through Griffith's films from beginning to end.

By 1931, the talking film had taken over the industry. Much of sound film technology had been stabilized, most theaters had become equipped to show it, and small theaters unable to modernize were being forced to close or to change purpose. Various changes independent of the arrival of sound film, but occurring simultaneously, changed the look of photography: studio

lighting changed from arc lights to incandescence; panchromatic film stock replaced orthochromatic. Griffith, always wanting to be in the forefront of technological change, used the new dynamic coil microphone to pick up the dialogue of *The Struggle*, a microphone which was not to be in widespread use until the late 1930s. This gave more freedom to the placement and movement of the mike.

The Struggle contains one of the most moving scenes ever staged by Griffith. To his countless images of the happy family, he has added a haunting image of a broken home. When Hal Skelly as Jimmie Wilson returns to his apartment, he finds it empty of furniture and people. His wife has gone, the furniture is on the sidewalk, and his daughter has been sent across the way to stay temporarily with a neighbor. Skelly looks out the window, where we can see his daughter with the neighbor's children, listening to a radio. A sermon is being broadcast, followed by organ music, the hymn "Abide With Me". The sound comes from another space than the one we are in, and is an imaginative use of the new possibilities of sound in film. The children do not see or hear Skelly. He slumps against a wall, his family lost to him, a picture of despair. If the opening-night audience laughed at such an intimate scene, one can understand what drove Griffith to hide out in his hotel room. — EILEEN BOWSER [DWG Project # 627]

Griffith non visti / Unseen Griffith

THE REVENUE MAN AND THE GIRL (Biograph, US 1911)
Regia/dir: D.W. Griffith; cast: Dorothy West, Edwin August, Gladys Egan, Charles Hill Mailes, Charles H. West; Betacam SP (riversamento da copia acetato 8mm / transfer from 8mm acetate print, 16 fps), 14'; fonte copia/print source: Andreas Benz Collection, Neckarsulm.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Quando la vediamo apparire in scena per la prima volta, la figlia del contrabbandiere d'alcol sta carezzando e baciando la sua colomba. Recando con sé alcune zucche vuote che serviranno da contenitori per il liquore fermentato, la giovane ragazza viene mandata dal padre a dare una mano nella distilleria clandestina. Nel frattempo, una coppia di doganieri incaricata di scoprire la distilleria si introduce di soppiatto nella foresta. Raggiunta la baracca dove si trova la ragazza, i doganieri disarmano e arrestano due dei contrabbandieri; quindi riprendono la loro lunga marcia a ritroso per condurre i due malfattori in prigione. Avvertiti dalla ragazza dell'arresto di due dei loro, i contrabbandieri si armano e raggiungono i doganieri proprio mentre questi stanno per consegnare i due uomini nelle mani di altri esponenti della legge non meglio identificati. Nel conflitto a fuoco scatenato dai contrabbandieri, muoiono il padre della ragazza e uno dei doganieri. Il doganiere superstite, spaventato e disorientato, riesce a eludere i suoi inseguitori ma, durante la fuga, perde il fucile in un torrente impetuoso. Esausto e disarmato, trova un nascondiglio provvisorio. Nel frattempo, scoperti i due cadaveri, la ragazza piange la morte del padre e, oltraggiando le spoglie del doganiere assassinato, giura solenne vendetta. Dopo la sepoltura e il compianto assai funebre del padre, la

ragazza si arma di fucile e raggiunge i contrabbandieri lanciati sulle tracce del doganiere. Scovato il suo nascondiglio, lo segue furtivamente nella foresta, ma quando sta per sparargli, la sua colomba cade giù da un albero proprio addosso al doganiere. Questi la raccoglie, l'accarezza, le dà da mangiare (i doganieri, visto che può sempre rivelarsi utile, portano sempre con sé un po' di becchime per uccelli, specialmente quando sono impegnati a reprimere reati fiscali nel Kentucky, dove le colombe bianche tendono a piombare all'improvviso dagli alberi) e quindi la lascia libera. La ragazza osserva la scena e, colpita dalla gentilezza del doganiere, si intenerisce per la sua sorte. Condottolo nella sua capanna, lo nasconde sotto il proprio letto, e all'arrivo della banda dei contrabbandieri, si finge addormentata. Dopo avergli salvato la vita, la ragazza invita il doganiere ad andarsene per la sua strada. Ma il doganiere si rifiuta di partire, e quando le dichiara il suo amore, dopo qualche iniziale resistenza, anche la ragazza confessa di amarlo. L'ultima inquadratura del film ci mostra i due innamorati di spalle, gli averi di lei raccolti in un fagotto legato a un bastone, mentre lasciano la foresta e imboccano un sentiero che conduce in città. – DAVID MAYER [DWG Project # 361] *The moonshiner's daughter is first seen caressing and kissing her pet dove. Carrying hollowed gourds to be used as "jugs" for the distilled brew, she is sent by her father to assist at the illegal still. Meanwhile, pair of revenue men sneak through the forest, intent on discovering the still. Coming upon the girl's cabin, the revenue men arrest and disarm two moonshiners, then begin their trek to take the arrested men back to jail. Alerted to the men's arrest by the younger daughter, the moonshiners arm themselves and track the revenue men to the point at which they are handing the arrested men to other unidentified law officers. In the gun battle between the revenue men and the moonshiners, the girl's father and one of the revenue men are killed. The other revenue man, frightened and disoriented, runs from his pursuers, loses his rifle in a fast-moving creek, and reaches a temporary hiding place exhausted and unarmed. The girl, discovering her father's corpse and that of the slain revenue man, mourns her parent and promises vengeance against revenue men even as she abuses the revenue man's dead body. With the father buried and mourned, the girl, armed with a rifle, joins the remaining moonshiners in pursuit of the hidden revenue man. She stalks the fugitive through the forest, spies him, and is about to take aim, when her pet dove drops from a tree directly onto the revenue man. He picks up and caresses the dove, feeds it (revenue men always carry birdseed just in case, especially when they're on tax raids in Kentucky, where white doves tend to plummet suddenly from trees), and releases it. Observing the revenue man's kindness to the dove and moved by his gentleness, the girl is now disposed to be kinder to the revenue man. She takes him to her cabin, hides him beneath her bed, and pretends to be asleep when the moonshiner posse comes in pursuit. Having successfully saved the revenue man, the girl sends him on his way, but he hangs back, declares his love for the girl, and, after some hesitation on her part, gets her to confess her affection for her. We last see them as, backs to the camera and her belongings in a bundle tied to a stick, they stroll from the forest onto a country road leading to town. – DAVID MAYER [DWG Project # 361]*

SAVED FROM HIMSELF (Biograph, US 1911)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Joseph Graybill, Mabel Normand, Charles Hill Mailes, William J. Butler; Betacam SP (riversamento da copia acetato 8mm / transfer from 8mm acetate print, 16 fps), 16'; *fonte copia/print source:* Andreas Benz Collection, Neckarsulm.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Un giovane impiegato d'albergo in procinto di sposarsi investe tutti i suoi risparmi in azioni di borsa. Quando i titoli da lui acquistati cominciano a perdere valore, il suo broker gli suggerisce di consegnargli con urgenza altri 2000 dollari onde prevenire la perdita dell'intero investimento. La cospicua somma di danaro custodita nella cassaforte dell'albergo in cui il nostro lavoro rappresenta una grossa tentazione, ma il provvidenziale intervento della fidanzata gli impedisce di cacciarsi nei guai. – CHARLIE KEIL [DWG Project # 379] *A young hotel clerk engaged to be married invests his life's savings in the stock market. When the stocks' value begins to drop, his broker alerts him that it is essential he send another \$2,000 in order to prevent a total loss. The temptation offered by a large amount of money deposited at the hotel for safekeeping almost proves too much, but the man is prevented from incriminating himself by his fiancée's influence. – CHARLIE KEIL [DWG Project # 379]*

TWO DAUGHTERS OF EVE (Biograph, US 1912)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Claire McDowell, Henry B. Walthall, Florence Geneva, Robert Harron, D.W. Griffith, W. Christy Cabanne, Harry Carey; Betacam SP (riversamento da copia acetato 8mm / transfer from 8mm acetate print, 16 fps), 12'; *fonte copia/print source:* Andreas Benz Collection, Neckarsulm.

Didascalie in inglese / English intertitles.

“Nel profondo del cuore di quasi tutte le donne, perfino sotto l'esteriorità imbellettata di molte di loro, rimane immutato il naturale e spontaneo istinto di solidarietà femminile. Questa è la profonda verità rivelata da questo dramma basato sull'amore e il sacrificio di due donne. La prima ha un marito, un figlio, la ricchezza; l'altra si esibisce in un numero di canto e danza tra le file di un dozzinale spettacolo musicale. Un pomeriggio, recandosi in visita nelle vicinanze del teatro, la coppia benestante smarrisce il proprio bambino, che viene ritrovato sano e salvo in braccio alla ballerina. La madre del piccino, timorosa che una tale compagnia possa contaminarlo, glielo strappa dalle braccia. Per uno strano caso del destino, a un mese di distanza da questi fatti, il marito della donna ricca cede al fascino della graziosa chorus girl e finisce col trascurare la propria moglie, che si vede così costretta a lasciarlo. Di lì a breve, l'uomo subisce un rovescio di fortuna e, quando anche la ballerina gli volta le spalle, deve affrontare l'amara realtà. La moglie, nel frattempo, non riuscendo a trovare un impiego da nessuna parte, come ultimo tentativo, si rivolge al teatro dove mesi addietro era avvenuto l'incontro fortuito con la ballerina. La ballerina sulle prime le ride in faccia, ma poi si commuove per il suo dolore e il suo stato miserando. Raggiunta la rivale nel camerino, le consegna i gioielli che le appartengono di diritto, essendo

quelli il frutto degli sperperi del marito. Il denaro risolve temporaneamente la situazione della donna sposata; la ballerina l'accompagna a casa e può finalmente baciare il bambino. Il marito infedele viene perdonato e la famigliola così riunita si prepara ad affrontare insieme una nuova vita, mentre la ballerina si trae in disparte, gli occhi colmi di tristezza e nostalgia. È una storia dai vividi contrasti." (*The New York Dramatic Mirror*, 25 settembre 1912, p. 32) [DWG Project # 427]

"Deep in the breasts of most women, underneath the painted exterior of many, lie the same natural spontaneous instincts of true womanhood. This is the truth brought out in this drama dealing with love and sacrifice of two women. One possesses a husband, a child, and money, and the other is doing a song and dance in the chorus of a cheap musical show. The child becomes lost one afternoon while the parents are visiting in the neighborhood of the theater, and is found in the arms of the chorus girl. The mother snatches the child away, fearful lest it should become contaminated with such company. By a peculiar twist of fortune, in the months that follow this incident, the husband becomes enamored with the charms of the pretty chorus girl and neglects his wife so that she is forced to leave him. Soon afterward, he loses his fortune, and when the chorus girl turns against him, he is left to realize his bitter condition. The mother, unable to find employment, as a last resort applies at the theater, where she met the other woman months before. At first the girl laughs at the mother, but is afterward touched by her sorrow and destitute condition. Following the mother into the dressing-room, she gives her jewels that rightfully belong to her; jewels that the husband has squandered his money upon. It proves the mother's temporal salvation, and the chorus girl returning home with her, is now allowed to kiss the child. The husband is forgiven and the little family of three go out to start life over again, while the chorus girl retires into the background with sad and longing eyes. It is a story of vivid contrasts." (*The New York Dramatic Mirror*, 25 September 1912, p. 32) [DWG Project # 427]

THE LITTLE TEASE (Biograph, US 1913)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Mae Marsh, W. Chrystie Miller, Kate Bruce, Robert Harron, Henry B. Walthall, Viola Barry, Lionel Barrymore; 35mm (da copia acetato 8mm/from 8mm acetate print), 21' (16 fps); *fonte copia/print source:* Andreas Benz Collection, Neckarsulm. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Little Tease, una ragazza di montagna con pose da maschiaccio, si lascia abbindolare dalla suadente parlantina di un affascinante forestiero incontrato durante uno dei suoi vagabondaggi nella foresta. L'uomo la convince a fuggire di casa, ma, una volta scesi a valle, lei scopre la sua vera natura, e quando lo sorprende in un albergo ad amareggiare con un'altra, vorrebbe di sparargli. Invece scappa via e trova lavoro in una locanda fuori città dove incontra un innamorato dei tempi dell'infanzia che la esorta a tornare a casa. L'orgoglio la trattiene nella locanda, ma il fiore di montagna che il ragazzo le lascia al momento del commiato risveglia in lei un'eco irresistibile di ricordi familiari. Parte per la montagna, mentre suo padre vince a poco a poco il risentimento leggendo la Bibbia. Raddolcito da tale lettura, apre la finestra per

lasciar entrare il sole, scorge la figlia intenta a pregare sulla tomba della madre e la chiama accogliendola a braccia aperte. – RUSSELL MERRITT [DWG Project # 468]

Tomboyish mountain girl Little Tease has her head turned by a smooth-talking, charismatic stranger she finds wandering through the woods. The stranger persuades Little Tease to run away from home, but in the valley she discovers his true colors. In a hotel, she sees him making love to another woman, and considers shooting him. Instead she runs away and finds work in a roadhouse, where her childhood sweetheart urges her to return home. Pride keeps her at the roadhouse, but the mountain flower her sweetheart leaves behind stirs irresistible family memories. She starts up the mountain while, by degrees, her father moves out of his bitterness while reading his Bible. Softened by his reading, he opens his window to let in the sunshine, sees his daughter at prayer over her mother's grave, and calls her back into his arms. – RUSSELL MERRITT [DWG Project # 468]

Incontro con/Conversation with Andreas Benz

Il programma include un incontro con Andreas Benz, il collezionista tedesco cui si deve la riscoperta di quattro Griffith del periodo Biograph (fra essi c'è *The Little Tease*, 1913, finora considerato perduto) presentati quest'anno alle Giornate. / *The programme will include a conversation with German film collector Andreas Benz, to whom we owe the rediscovery of four Griffith Biographs (including the "lost" The Little Tease, 1913) presented this year at the Giornate.*

Un ritratto di/A Portrait of D.W. Griffith BIRTH OF THE MOVIES: THE STORY OF D.W. GRIFFITH FROM THE MEMOIRS OF LILLIAN GISH

(Philco Television Playhouse, WNBT-TV, New York, US, 22 April 1951)
Regia/dir: Delbert Mann; *prod:* Fred Coe; *scen:* H.R. Hayes, Robert Alan Aurthur; *dir. tecn./tech. dir:* Orland Tamburri; *scg./des:* Otis Riggs; *make-up:* Dorothy Nixon; *cost:* Rose Bogdanoff; *ann:* Jay Jackson; *cast:* John Newland (D.W. Griffith), Lillian Gish (se stessa/herself), Paul Mann (Billy Bitzer), Jean Pearson (giovane/young Lillian), Bruce Gordon (Burton), Robert E. Simon (Merril), Ben Lackland (Pickett), Brandon Peters (Billings), Gordon Peters (Crawford), Richard Abbott (West), Ken Rockefeller (regista/director), Philip Rhodes (Charles), Frank Sutton (Bill), George McCoy (macchinista/stagehand), Eden Bitzer (segretaria/secretary); *prologo+epilogo/prologue+epilogue:* Fred Coe, Lillian Gish; DVD (dal 16mm kinescope/copy of 16mm kinescope), 60' (sonoro/sound).

Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*

Nel 1939 Lillian Gish fece il primo di una serie di infruttuosi tentativi di vendere una sceneggiatura che lei aveva preparato sulla vita di D.W. Griffith. Secondo Charles Affron, l'impressionistica versione delle imprese di Griffith (intitolata anche, in tempi diversi, *The Birth of the Films* o *Silver Glory*), venne rifiutata da vari studios hollywoodiani perché mancava di efficacia narrativa. Presentava invece un duro attacco allo studio-system, che la Gish accusava di aver ripudiato la

visione artistica di cui era stato pioniere Griffith per favorire scelte meramente economiche e commerciali. L'ascesa e la caduta della carriera di Griffith era il tema centrale di questa mitologia, che lamentava la perdita di un'età dell'oro.

Un decennio più tardi, si manifestò sulla costa orientale degli Stati Uniti una nuova età dell'oro. Tra il 1948 e il 1954, la produzione televisiva più creativa della televisione americana andò in onda in diretta dagli studi newyorkesi della CBS e della NBC. A metà strada tra cinema, teatro e radio, queste trasmissioni dovevano la loro vitalità all'intraprendenza di alcuni giovani innovatori che erano emersi dalle caotiche condizioni associate alla nascita di un nuovo medium. Per Lillian Gish, che era apparsa in alcuni di questi programmi, le condizioni di lavoro – in particolare le luci scottanti, la fotografia “poco lusinghiera”, l'angustia degli studi, le incredibili pressioni dovute a tempi e budget – erano simili a quelle dell'era dei nickelodeon di quarant'anni prima.

Alla NBC, la mente creativa era il produttore Fred Coe, che l'attrice, usando parole che riflettevano la sua ammirazione per Griffith, chiamava “il padre del nuovo medium”. Forse Coe non si considerava il successore di D.W. Griffith, ma certamente era tale per molti membri del suo entourage. Come Griffith, anche Coe era uno spilungone del Sud (nato ad Alligator, nel Mississippi, nel 1914) che l'interesse per il teatro aveva inevitabilmente fatto approdare a New York City. Ma anziché a Broadway, sia Griffith sia Coe dovevano affermarsi in una nuova forma drammatica che, per una fortunata coincidenza, stava per nascere proprio nel momento del loro arrivo in città.

La televisione dal vivo era ritenuta il mezzo più idoneo per un produttore; e Coe, pur continuando a occuparsi occasionalmente di regia, esercitò il suo controllo creativo principalmente sullo sviluppo delle sceneggiature e sul casting. Oltre a intuire lo straordinario potenziale del primo piano televisivo, Coe capì anche che il nuovo medium favoriva in special modo l'analisi introspettiva dei personaggi. Tutto ciò richiedeva storie pensate ad hoc per la televisione, al fine di sfruttarne al meglio i punti di forza (e schivarne al contempo le debolezze). La “Philco Television Playhouse”, che Coe produsse settimanalmente a partire dal 1948, fu la prima serie di teledrammi in diretta a puntare su storie originali piuttosto che su adattamenti di materiali preesistenti. Pertanto, lo “stile Coe” si basava più sul contributo di uno staff di scrittori quali Horton Foote, Paddy Chayefsky, Gore Vidal e Robert Alan Aurthur che sul lavoro dei suoi registi, tra cui c'era Delbert Mann (un collega del teatro di Nashville) e Arthur Penn. Punta di diamante dello “stile Coe” fu probabilmente *Marty* ([*Marty, vita di un timido*], trasmesso il 24 maggio del 1953), diretto da Mann e scritto da Chayefsky. Vale inoltre la pena di ricordare che l'approccio di Coe fu sempre agli antipodi rispetto a quello adottato dal suo rivale della CBS, Worthington Miner, che dava maggiore importanza ai propri registi (Franklin J. Schaffner, George Roy Hill) e privilegiava i grandi temi sociali affrontati da produzioni quali *12 Angry Men* (*La parola ai giurati*).

Birth of the Movies, il primo teledramma di Aurthur, riesce ad ovviare

ai problemi “impressionistici” dello script originale trasformandolo in una combinazione di docu-drama e lezione illustrata di cinema. Lillian Gish e Fred Coe appaiono sullo schermo all'inizio per introdurre gli episodi, che hanno tutti la voce narrante dell'attrice. In questa drammatizzazione il personaggio di “Lillian Gish” è inizialmente interpretato da Jean Pearson. Ma nell'ultima parte, che rievoca i suoi vani tentativi di vendere *Silver Glory* a Hollywood, la Gish entra nell'azione per interpretare di persona le scene finali con “Mr. Griffith”. Scene che oltre ad essere le più interessanti sul piano della costruzione drammatica (in realtà più che a D.W. Griffith fanno pensare all'ultimo Orson Welles) provvedono, pur nella loro brevità, a conferire ai personaggi la qualità specifica delle produzioni di Coe: la sottile introspezione psicologica. Effettivamente *Silver Glory* (e anche i primi due terzi di *Birth of the Movies*) manca di “efficacia narrativa”. Griffith inventa questo e quello, vengono illustrati i temi preferiti di Miss Lillian (“Per quanto riguarda fatti e date, ci siamo dovuti prendere molte libertà”, ci preavverte) e abbondano gli spezzoni di *Intolerance* e *The Birth of a Nation*. Ma questo è un teledramma originale, non *Silver Glory*. Ciò che interessava a Coe non era tanto un catalogo dei successi di Griffith, quanto ciò che successe dopo: all'industria cinematografica, a Griffith, ai rapporti personali tra lui e Lillian Gish. Gli spettatori, e in particolare gli addetti ai lavori, furono colti alla sprovvista da quello che *Variety* definì “un attacco ingiustificato all'industria cinematografica”; che non era tutta così spregevole, sostenne il recensore, così come D.W. Griffith non era l'unico pioniere degno di menzione.

Probabilmente, questa reazione fu essa stessa parte di un altro mito, quello dell'antipatia tipo “cane-gatto” che nella vulgata corrente definiva i rapporti tra cinema e televisione (ma, in effetti, Coe aveva già sparato una bordata anti-hollywoodiana due anni prima, con il teledramma *What Makes Sammy Run?*, tratto dall'omonimo romanzo satirico di Budd Schulberg).

Probabilmente neanche lo stesso Fred Coe se lo aspettava, e tuttavia, nel giro di pochi anni, la sua carriera televisiva sarà bloccata dagli stessi schemi di sviluppo commerciale che avevano emarginato D.W. Griffith. Pur se la “Philco Television Playhouse” nel 1951 era stato uno dei programmi più seguiti d'America, i mutamenti sopraggiunti nel sistema televisivo (tra cui un consistente trasferimento della produzione in California, un luogo che sia Coe che Gish disprezzavano) decretarono la fine dei romantici, psicologicamente sfumati studi di carattere prediletti da Coe. Che tornò ad occuparsi di teatro, producendo spettacoli di successo come *All the Way Home* (*Al di là della vita*), *The Miracle Worker* (*Anna dei miracoli*) e *A Thousand Clowns* (*L'incredibile Murray*) – alcuni dei quali, da lui sviluppati in origine come teledrammi, saranno in seguito riadattati per il grande schermo come produzioni indipendenti.

Fred Coe morì nel 1979, e Lillian Gish, che non aveva potuto assistere ai funerali di Griffith, partecipò alle esequie tenendo uno degli elogi funebri; finito di parlare, percorse la navata della chiesa presbiteriana di Madison Avenue e, posando delicatamente la sua mano sulla bara,

disse: "Oh, caro Fred, non ti dimenticheremo mai". L'attrice aveva contribuito a far sì che D.W. Griffith non fosse troppo facilmente dimenticato non solo con *Birth of the Movies*, ma anche attraverso decenni di conferenze, interviste e un suo fortunato libro di memorie. Fred Coe, che in confronto a Griffith è una figura creativa quasi invisibile (il suo biografo Jon Krampner lo chiamava "l'uomo fra le ombre"), attende ancora chi costruisca il suo mito. – RICHARD KOSZARSKI

In 1939, Lillian Gish began a long and unsuccessful effort to sell a film script she had prepared on the life of D.W. Griffith. According to Charles Affron, the impressionistic account of Griffith's accomplishments (called, at different times, The Birth of the Films or Silver Glory), was rejected by several Hollywood studios because it lacked conventional "story value". What it did contain was an attack on the studio system, which Gish accused of abandoning the artistic vision pioneered by Griffith in favor of economic and commercial considerations. The rise and fall of Griffith's career was the chief object lesson in this mythology, which bemoaned the loss of a golden age. A decade later, a new golden age had arisen in the East. Between 1948 and 1954, the most creative work in American television was being transmitted live from the New York studios of CBS and NBC. Not film, not theater, and not radio, these broadcasts were energized by the efforts of a group of young innovators who flourished under the chaotic conditions associated with the birth of a new medium. Lillian Gish, who appeared on a number of these programs, felt that the working conditions – especially the hot lights, "unflattering" photography, cramped studio spaces, and incredible pressures of time and budget – recalled those of the nickelodeon era 40 years earlier. At NBC, the chief creative force behind these broadcasts was the producer Fred Coe, who Gish, echoing her high regard for Griffith, called "the father of the medium". Coe may not have seen himself as the successor to D.W. Griffith, but many of those around him certainly did. Like Griffith, Coe was a tall Southerner (born in Alligator, Mississippi, in 1914), whose interest in drama inevitably led him to New York City. But instead of finding success on Broadway, both Griffith and Coe would make their reputation in a new dramatic form which, by fortunate coincidence, was ready to blossom at just the moment they arrived in town.

Live television was regarded as a producer's medium, and while Coe continued to direct occasionally, he exercised creative control through script development and casting. Coe understood the unique power of the close-up in television, and believed that the new medium was especially suited to intimate character analyses. This required stories specially crafted to take advantage of television's strengths (and avoid its weaknesses). Coe's Philco Television Playhouse, which he produced weekly beginning in 1948, was the first live dramatic series to emphasize original stories over adaptations of existing material. Accordingly, the Coe style depended more on the contributions of staff writers like Horton Foote, Paddy Chayefsky, Gore Vidal, and Robert Alan Aurthur, than on the work of his directors, who included Delbert Mann (a colleague from the Nashville theater) and Arthur Penn. The high point of the Coe style was probably Marty (broadcast 24 May 1953), directed by Mann and written by Chayefsky. It is worth noting that this was the opposite of the approach taken at CBS by Coe's rival, Worthington

Miner, who gave greater authority to his directors (Franklin J. Schaffner, George Roy Hill) and preferred the broad social themes illustrated in such productions as 12 Angry Men.

Birth of the Movies, Aurthur's first teleplay, solves the script's "impressionistic" problems by turning the show into a combination docu-drama and illustrated lecture. Gish and Coe appear on screen at the beginning to introduce the episodes, which Gish narrates. At first, the character of "Lillian Gish" in this dramatization is played by Jean Pearson. But in the last act, which rehashes her failure to sell Silver Glory in Hollywood, Gish enters the diegesis directly to play the final scenes with "Mr. Griffith" herself. These scenes are not only the most interesting dramatically (they suggest late Orson Welles more than D.W. Griffith) but also provide, however briefly, the insight into character more typical of Coe's work. Silver Glory (and the first two-thirds of Birth of the Movies) really does lack "dramatic value". Griffith invents this and that, Miss Lillian's favorite stories are illustrated ("We've had to take many liberties with facts and time," she warns us), and a surprising amount of footage from Intolerance and The Birth of a Nation is spliced in. But this is an original teleplay, not Silver Glory. What interested Coe was not a catalogue of Griffith's achievements, but what happened afterwards: to the industry, to Griffith, and to the relationship of Griffith and Lillian Gish.

Viewers, especially those connected to the film and television industries, were taken aback by what Variety called "an unfair slap at the film industry". The industry wasn't all that bad, its reviewer suggested, and D.W. Griffith wasn't the only pioneer worthy of notice. Perhaps this reaction was itself part of another myth, that of the cats-and-dogs antipathy said to define the relationship between film and television in those years (in fact, Coe had fired an earlier salvo 2 years before, when he dramatized Budd Schulberg's Hollywood exposé, What Makes Sammy Run?).

He could not have predicted it, but within a few years Fred Coe's television career would be sidelined by the same patterns of commercial development that had marginalized D.W. Griffith. Although Philco Television Playhouse was one of the highest-rated programs in America in 1951, changes in the industry (including a shift of production to California, a place both Coe and Gish despised) doomed the romantic, psychologically nuanced character studies that Coe preferred. He returned to the theater, where his productions included All the Way Home, The Miracle Worker, and A Thousand Clowns – some of which he had originally developed as teleplays, and would later repackage as independent feature films.

Coe died in 1979. Lillian Gish, who had been unable to attend Griffith's funeral, delivered one of the eulogies at Fred Coe's service. After she spoke, she walked down the aisle of the Madison Avenue Presbyterian Church and gently put her hand on the casket. "Oh dear Fred," she said. "We will never forget you." Gish had made sure that no one would easily forget D.W. Griffith, not just with Birth of the Movies, but through decades of lectures, interviews, and a best-selling memoir. Fred Coe, by comparison an almost invisible creative figure (his biographer Jon Krampner called him "the man in the shadows"), is still waiting for a myth-maker of his own. – RICHARD KOSZARSKI

Cinema delle origini / *Early Cinema*

W.K.L. Dickson

Anche se il suo nome è familiare ai frequentatori abituali delle Giornate – per gli interessati ai primordi, persino noto – William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935) rimane una figura enigmatica. Quel che si sa di lui è spesso frammentario ed incompleto; era l'assistente di Edison – che potrebbe – o forse no – aver inventato il suo Kinetocomesichiana; aveva a che fare con i Latham ed il loro proiettore; salta fuori come membro del gruppo che avviò quella che sarebbe divenuta la Biograph Company – e, oh sì, agli albori del cinema girò anche dei film. Occorrerà trattare altrove gli altri aspetti della sua carriera, ma per il festival di quest'anno potremo gustarci alcuni di quei primi film.

Ci sono valide ragioni per cui il nome di Dickson possa non saltar subito in mente tra i principali cineasti dei primordi. Lui si considerava un inventore e riteneva la produzione dei film come un passatempo secondario. Fu sì intervistato da diversi tra i maggiori storici del cinema, che però si interessavano a lui in quanto assistente di Edison e di rado gli facevano domande sui film. Inoltre, visto che era una figura multinazionale che lavorava a livello internazionale, non si adeguava all'interesse per l'intrattenimento con i lungometraggi e per la produzione nazionale che dominarono la scena per gran parte del XX secolo. Dickson, nato in Francia da genitori di discendenza angloscozzese ed americana, studiò in Francia ed in Germania. Lavorò soprattutto in America e in Gran Bretagna, ma era troppo britannico per essere americano e troppo americano per essere britannico e, benché girasse in Francia ed in Germania, lo fece da straniero. Peralto, la sua familiarità con la cultura, la lingua e la geografia del Nordamerica e dell'Europa occidentale fu un gran vantaggio nella creazione di soggetti da film interessanti a livello internazionale, anziché meramente nazionale.

La sua carriera di cineasta durò una dozzina d'anni, durante i quali fece tra 300 e 500 film, forse più. Il numero è impreciso perché, oltre a fare film, lo insegnò ad altri, e lo insegnò bene. Dagli inizi del XX secolo gli altri cineasti occupati presso le compagnie cui era associato presero a fare film degni del loro maestro. Il suo studente più noto, Billy Bitzer, lo definì "il nonno di tutti noi".

La sua influenza fu al suo massimo negli Stati Uniti, dove creò strutture di produzione per la Edison e poi per la compagnia rivale, la American Mutoscope Co. (che sarebbe diventata in seguito la American Mutoscope & Biograph Co., e poi la Biograph Co.), che dominarono l'industria americana negli anni ante-Hollywood. Definire una produzione significava creare ogni aspetto della realizzazione del film. Dickson progettava le macchine da presa, gli apparecchi di visione, gli studi, le macchine per forare e tagliare la pellicola, le stampatrici per contatto (per creare i positivi dai negativi), le vasche per lo sviluppo e i rulli essiccatori; addestrava gli operatori a caricare e scaricare le

macchine da presa e stampare la pellicola; progettava e provava le riprese dei film; faceva le copie per le presentazioni ecc. Lasciò la Edison nell'aprile del 1895 e ripeté la trafila con la American Mutoscope Co. (anche se fu il suo buon amico Herman Casler a contribuire al progetto del mutoscopio, del proiettore Biograph e della macchina da presa della compagnia). Nel 1897 si recò in Inghilterra, dove iniziò le produzioni per la British Mutoscope Co., che presto acquisì strutture produttive in Francia ed in Germania. Entro il 1898 gli staff tecnici formati nel suo sistema di produzione lavoravano in ognuno di questi Paesi.

Sebbene l'influenza di Dickson sulla cinematografia europea sia meno evidente che negli Stati Uniti, i film da lui prodotti erano considerati pressoché universalmente come pietra di paragone, ovunque venissero presentati. I film a grande formato della Biograph (oggi chiamati a 68mm, benché il termine non fosse usato negli anni '90 dell'Ottocento) producevano un'immagine imponente non solo per la misura, ma per la mancanza di tremolio (i film erano girati a 30-40 fps). Da quando entrò all'Olympia Theatre di Oscar Hammerstein, a New York, il Biograph fu accettato quale leader e presentato, per buona parte di un decennio, nelle sale Keith-Albee di New York, Boston, Providence e Philadelphia. A Londra era tra le principali attrazioni del Palace Theatre of Varieties, la maggior casa di varietà cittadina, dove fu presentato dal 1897 a tutto il 1901. A Parigi iniziò al Casino de Paris nel 1897, per poi passare alle Folies-Bergère, dove rimase fin dopo l'alba del nuovo secolo. A Berlino rimase in cartellone, per un lasso di tempo simile, al Wintergarten.

Per rifornire queste sale Dickson filmò scene, attività militari, trasporti, sketch comici, personalità teatrali e – soprattutto – quel che era famoso e degno di menzione. In effetti, per diversi anni, le compagnie sia britanniche sia americane servirono da agenzie news illustrate, lavorando a stretto contatto con diverse tra le maggiori case editrici. Tra coloro che apparvero davanti alle sue macchine da presa ci furono il forzuto Sandow, il campione di boxe James J. Corbett, Buffalo Bill, gli attori Joseph Jefferson e Sir Herbert Beerbohm Tree; il diplomatico cinese Li Hung Chang, il candidato presidenziale William McKinley (nel primo spot elettorale), l'ammiraglio Dewey, la regina Vittoria, il re Edoardo VII ed altri membri della famiglia reale britannica, il presidente francese Fauré, il Kaiser Guglielmo, l'imperatore Francesco Giuseppe e Papa Leone XIII.

Se anche l'attrazione iniziale fu la novità dell'immagine del Biograph, fu la qualità dei soggetti dei film che lo mantenne in cartellone nelle principali case di varietà mondiali. Mantenere la qualità era la preoccupazione primaria per Dickson, un abile operatore che aveva ereditato doti artistiche dal padre, che era pittore, e dalla madre, musicista. Oltre alle sue abilità ereditarie, nei laboratori della Edison la

ricerca veniva fatta da gruppi di specialisti qualificati che si aiutavano a vicenda, cosa che Dickson applicò alla realizzazione dei film; lavorò poi sempre di concerto con almeno un assistente dotato, che lo lasciava libero di concentrarsi sulla produzione, il progetto, le prove (se possibile), prima di partire con le riprese.

Dickson lavorò quasi del tutto nel XIX secolo. Poco dopo esser rientrato dalle riprese della guerra boera si ritirò dal cinema ed aprì un laboratorio di ricerca a Londra. Quando Dickson partì per il Sudafrica, nel 1899, la Mutoscope americana, quella britannica e la Biograph avevano altri cineasti che producevano film di qualità, e le filiali in Francia e Germania lavoravano anch'esse, così lasciò la produzione, apparentemente senza rimpianti. – PAUL SPEHR

Even though his name is familiar to regulars at the Giornate – even well-known to those interested in the beginning years – William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935) remains an enigmatic figure. What is known about him is oftentimes fragmented and incomplete: he was Edison's assistant, who may, or may not, have invented his Kinetograph; he had something to do with the Latham and their projector; he turns up as a member of the group that started what became the Biograph Company – and, oh, yes, he also shot some movies during the early years. The other aspects of his career must be dealt with elsewhere, but for this year's festival we will sample a few of those early movies.

There are valid reasons why Dickson's name may not immediately leap to mind as a prominent pioneer filmmaker. He considered himself an inventor, and regarded film production as a secondary avocation. He was interviewed by several prominent film historians, but they were interested in him as Edison's assistant and rarely asked about production. Also, because he was a multinational figure who worked internationally, he did not jibe with the interest in feature entertainment and national output that dominated interest through much of the 20th Century. Dickson was born in France of Scotch-English and American parentage, and was educated in France and Germany. He worked primarily in America and Britain, but was too British to be American and too American to be British; and though he filmed in France and Germany, it was as a foreigner. But his familiarity with the culture, language, and geography of North America and Western Europe was a distinct asset in creating film subjects with international rather than merely national appeal.

His career as a filmmaker extended over a dozen years, and during that time he made between 300 and 500 films – perhaps more. The number is imprecise because in addition to making films he taught others, and taught them well. By the beginning of the 20th Century others working for the companies he was associated with were making films worthy of their master. His best-known student, Billy Bitzer, called him "...the grandad of us all".

His influence was most profound in the U.S., where he created production facilities for Edison and then for Edison's rival, the American Mutoscope Co. (later the American Mutoscope & Biograph Co., and then the Biograph Co.), the companies that dominated the American industry in the pre-Hollywood years. Establishing production meant creating every

aspect of filmmaking. Dickson designed cameras, viewing devices, studios, machines to perforate and trim film, contact printers (to make positives from negatives), developing tanks, and drying reels; he trained operators to load and unload cameras and process the film; planned and rehearsed film takes; made copies for exhibition, etc. He left Edison in April 1895, and repeated the process with the American Mutoscope Co. (though his good friend Herman Casler contributed to the design of the Mutoscope, Biograph projector, and the company's camera). In 1897 he went to England, where he set up production for the British Mutoscope Co., which soon added production facilities in France and Germany. By 1898 crews trained in his production system were working in each of these countries.

While Dickson's influence on European filmmaking is less evident than in the U.S., the films he produced were almost universally regarded as the gold standard wherever they were shown. The Biograph's large-format films (called 68mm today, though that term was not used in the 1890s) produced an image which was impressive not only for size, but for lack of flicker (the films were shot at 30 to 40 fps). From the time it was introduced at Oscar Hammerstein's Olympia Theatre in New York, the Biograph was accepted as the leader. It was featured at Keith-Albee theatres in New York, Boston, Providence, and Philadelphia for the better part of a decade. In London it was a prominent attraction at the Palace Theatre of Varieties, the city's leading variety house, where it was featured from 1897 through 1901. In Paris it opened at Casino de Paris in 1897, and moved to the Folies-Bergère, where it remained until after the turn of the century. In Berlin it was on the bill at the Wintergarten for a similar span.

To supply these houses Dickson filmed scenes, military activities, transportation, comedy sketches, theatrical personalities, and, above all, the famous and newsworthy. In fact, for several years both the British and American companies served as a pictorial news agency, working in close alliance with several prominent publishing houses. Among those appearing before his cameras were the strongman Sandow, boxing champion James J. Corbett, Buffalo Bill, actors Joseph Jefferson and Sir Herbert Beerbohm Tree; Chinese diplomat Li Hung Chang, presidential candidate William McKinley (in the first political ad), Admiral Dewey, Queen Victoria, King Edward VII, and other members of the British royal family, President Fauré of France, Kaiser Wilhelm, Emperor Franz Josef, and Pope Leo XIII.

While the novelty of the Biograph image was an initial attraction, it was the quality of the film subjects that kept the Biograph on the program at the world's most prominent variety houses. Maintaining quality was Dickson's primary concern. He was a skilled photographer who inherited artistic skills from his father, who was a painter, and mother, who was a musician. In addition to his native abilities, at Edison's laboratory research was done by groups of skilled specialists who helped each other. Dickson applied this to filmmaking, and always worked in concert with at least one skilled assistant, which left him free to conceptualize the production, plan, rehearse (if possible), and then set up and shoot. Dickson worked almost entirely in the 19th Century. Shortly after

returning from filming the Boer War he retired from filmmaking and opened a research and testing laboratory in London. When he left for South Africa in 1899, the American and British Mutoscope and Biograph companies had others producing films of quality and the branches in France and Germany were active, so he left production, seemingly without regret. – PAUL SPEHR

Prog. I

Film sperimentali per / Experimental Films for Edison

Edison aveva concepito il suo kinetografo/kinetoscopio come un'aggiunta – od un'estensione – al suo fonografo a cilindro. Per unire l'immagine al fonografo, Dickson, specializzato in fotografia, ricevette l'incarico di cercare di catturare immagini piccole fino a 1/32 di pollice su un altro cilindro. Il materiale fotografico disponibile era poco adatto allo scopo, e la granulosità e la distorsione causate dalla curvatura del cilindro resero le sue prime prove inaccettabili. Egli persuase Edison ad accettare una serie di gradualmente aumenti nelle dimensioni dell'immagine. Al tempo dei suoi esperimenti conclusivi con il cilindro, le dimensioni dell'immagine erano aumentate a 1/4 di pollice, e il cilindro stava diventando troppo grande per la sincronizzazione col fonografo. Ora aveva preso ad usare il foglio di celluloido che Carbutt ed altri avevano messo in commercio verso la fine del 1888, per poi, però, passare al rullo di celluloido che Eastman aveva iniziato a produrre a fine estate del 1889. – PAUL SPEHR

Edison envisaged his Kinetograph/Kinetoscope as an adjunct to – or an extension of – his cylinder phonograph. To join the image to his phonograph Dickson, his photographic specialist, was charged with trying to capture images as small as 1/32nd of an inch on a companion cylinder. The available photographic material was ill-suited for the purpose, and the graininess and distortion caused by the curvature of the cylinder made his early tests unacceptable. He persuaded Edison to accept a series of gradual increases in the size of the image. By the time of his final experiments with the cylinder the size of the image had increased to 1/4-inch, and the cylinder was becoming too large to synchronize with the phonograph. He was now using the celluloid sheet-film that Carbutt and others began marketing late in 1888, but switched to the celluloid roll-film which Eastman began producing at the end of the summer of 1889. – PAUL SPEHR

[MONKEYSHINES NO. 1] (Edison, US 1889)

[MONKEYSHINES NO. 2] (Edison, US 1889)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Charles Brown?; riprese/filmed: in un o capanno esterno o in locale per fotografie (an outdoor photographic shed or photo building, Edison Laboratory, Orange, NJ), 6-7.1889; DVD, 28" + 28" (30? fps); fonte copia/print source: Mastered from a photograph, courtesy Charles Musser & Edison National Historic Site, Orange, NJ. Transferred from an 8x10 photograph via computer animation by Bret Wood, Kino Video. DVD projection by courtesy of The Museum of Modern Art, New York / Donald Krim, Kino Video. Senza didascalie / No intertitles.

Una fotografia con 3 strisce di esperimenti con il cilindro fu inviata all'Ufficio Brevetti americano nel 1896, per appoggiare la domanda, da parte di Edison, per brevettare una macchina che riprendeva immagini in movimento. Vennero riprodotte immagini realizzate su sezioni di celluloido ritagliate da fogli acquistati nel giugno 1889. Secondo Dickson, la celluloido era avvolta intorno al cilindro e l'esposizione era ottenuta mediante la luce proveniente da una bottiglia di Leida. Le immagini di 2 di quelle strisce sono qui riprodotte. Mostrano uno dei collaboratori di Dickson, vestito di bianco, che fa "stupidaggini" salterellando davanti a uno sfondo scuro. In una testimonianza successiva, Fred Ott disse di aver posato per tali prove, e potrebbe così essere uno di coloro che qui si esibiscono. Ott e i colleghi dipendenti della Edison dissero che queste prove furono realizzate prima dell'agosto 1889, ma gli storici del cinema, guidati da Gordon Hendricks, lo hanno messo in discussione. Hendricks opinò che Dickson nel 1891 lavorava ancora su una macchina a cilindro, per via di un'affermazione da lui fatta nel suo articolo del 1933 nel *Journal of the SMPE*, secondo cui Sacco Albanese, che prese a lavorare per la Edison solo nel 1890, aveva posato per *Monkeyshines*. Ci sono, peraltro, le prove che la macchina successiva, che usava strisce di celluloido inserite orizzontalmente, era già in uso agli inizi del 1890. Le settimane successive alla ricezione della celluloido furono un periodo insolitamente intenso di lavoro, coincidente con il febbrile sforzo, da parte di Dickson, per acquistare il nuovo rullo di celluloido che la Eastman aveva annunciato a luglio 1889. In conclusione, una fotografia raffigurante la macchina che utilizzava i rulli Eastman mostra Charles Kayser posto dietro di essa, e l'ultimo giorno di lavoro di Kayser con quella macchina fu l'8 maggio 1890. Questa prova non è peraltro decisiva, così probabilmente il dibattito in merito continuerà. Data esatta a parte, queste rimangono alcune delle primissime fotografie volte a creare l'illusione del movimento. – PAUL SPEHR

*A photograph of 3 strips of cylinder experiments was sent to the U.S. Patent Office in 1896 to support Edison's application for a patent for a camera taking moving images. They reproduced images made on sections of celluloid cut from sheets purchased in June 1889. According to Dickson the celluloid was wrapped around the cylinder and exposure was made by light from a Leyden jar. Images from 2 of those strips are reproduced here. They show one of Dickson's co-workers dressed in white doing "monkeyshines", i.e., cavorting in front of a dark background. Testifying later, Fred Ott said he posed for such tests, and he may be one of the performers here. Ott and fellow Edison employees said these tests were made prior to August 1889, but film historians, led by Gordon Hendricks, have challenged this. Hendricks opined that Dickson was still working on a cylinder machine as late as 1891, because of a statement by Dickson in his 1933 article in the *Journal of the SMPE* that Sacco Albanese, who did not work for Edison until 1890, posed for *Monkeyshines*. There is, however, evidence that the subsequent machine using strips of celluloid fed horizontally was in use early in 1890. The weeks following receipt of the celluloid were an unusually intense period of work, which coincided with a feverish effort by Dickson to purchase the new celluloid roll-film which Eastman announced during this*

period, July 1889. Finally, a photograph showing the machine that used Eastman's rolls shows Charles Kayser behind it, and Kayser's last day of work with the machine was 8 May 1890. This evidence is not conclusive, however, so the debate about this will probably continue. Regardless of the exact date, these are some of the earliest photographs intended to create the illusion of movement. – PAUL SPEHR

[TEST STRIPS FROM THE HORIZONTAL-FEED STRIP KINETOGRAPH/ KINETOSCOPE: DICKSON GREETING; NEWARK ATHLETE/INDIAN CLUB SWINGER; MEN BOXING] (Edison, US, 1890-91)

Supv: W.K.L. Dickson; *f./ph:* William Heise; *riprese/filmed:* locale o capanno esterno per fotografie/photo building or outside photo shed, Edison Laboratory, Orange, NJ, primavera/Spring 1891; DVD (dal/ from 35mm), 55" (30 fps); *fonte copia/source:* Library of Congress, Washington, DC. Proiezione digitale/DVD projection by courtesy of The Museum of Modern Art, New York. Riversamento a cura di/ Video transfer made by the Motion Picture Conservation Center, Library of Congress, Culpeper, Virginia.

Senza didascalie / No intertitles.

Il 20 maggio 1891 un'immagine di W.K.L. Dickson che si rivolge alla macchina da presa con un cappello di paglia in mano fu mostrata a una delegazione dei Women's Clubs of America su un prototipo di kinetoscopio presso il Laboratorio di Edison, dopo un pranzo nella sua casa di Glenmont. Questa fu una delle diverse prove realizzate nel corso del 1891, e le strisce tagliate da tre di esse che si sono conservate in un quaderno tenuto da Charles Batchelor, stretto collaboratore di Edison – il saluto di Dickson, un atleta che fa roteare clave e degli uomini che tirano di boxe – sono qui riprodotte. Le immagini erano circolari, circa ¾ di pollice di diametro, e la pellicola, che era perforata, scorreva orizzontalmente attraverso la macchina da presa. Sono poche – solo 13 o 14 – così l'azione è breve e frammentaria. Dickson non fu soddisfatto della qualità di questi film, e nell'autunno del 1891 ricavò un'immagine rettangolare – 1 pollice di larghezza per ¾ di pollice di altezza – e cambiò l'orientamento della pellicola, che ora si muoveva verticalmente. Per renderla stabile aggiunse poi una seconda fila di perforazioni rettangolari più grandi, 4 per ciascun fotogramma. Il risultato fu il formato che chiamiamo 35mm. – PAUL SPEHR

On 20 May 1891, an image of W.K.L. Dickson gesturing to the camera with a straw hat in hand was shown to delegates from the Women's Clubs of America on a prototype Kinetoscope at Edison's Laboratory following their luncheon at Edison's home, Glenmont. This was one of several tests made during 1891, and strips cut from three – Dickson's greeting, an athlete swinging Indian clubs, and men boxing – which survived in a notebook kept by Edison's close associate Charles Batchelor, are reproduced here. The images were circular, about ¾-inch in diameter, and the film, which was perforated, ran horizontally through the camera. They are short – only 13 or 14 images – so the action is brief and fragmentary. Dickson was not satisfied with the quality of these films, and in the fall of 1891 he made the

image a rectangle 1-inch wide by ¾-inch high, and changed the orientation of the film so it moved vertically. To steady the film he added a second row of larger rectangular perforations, 4 to each frame. The result was the format we call 35mm. – PAUL SPEHR

BLACKSMITHING SCENE (Edison, US 1893)

Supv: W.K.L. Dickson; *f./ph:* William Heise; *riprese/filmed:* Black Maria, Orange, NJ, fine aprile-inizio maggio 1898/late April or early May 1893; 35mm, 42 ft., 36" (24 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York. Dalle collezioni/From the collections of Henry Ford Museum and Greenfield Village, Dearborn, Michigan.

Senza didascalie / No intertitles.

Questo frammento di vita lavorativa presenta dipendenti della Edison: un fabbro e due aiutanti si fanno coraggio, al lavoro, grazie a una bottiglia che vien fatta girare. Il film, realizzato nello studio Black Maria alla fine di aprile od agli inizi di maggio 1893, fu presentato ad una dimostrazione per il Dipartimento di Fisica del Brooklyn Institute of Arts and Sciences martedì 9 maggio 1893, la prima utilizzazione del kinetoscopio al di fuori del Laboratorio Edison. – PAUL SPEHR

This small piece of working life features Edison employees. A smith and two helpers at work are encouraged by a bottle that they pass around. The film, made in the Black Maria studio in late April or early May 1893, was shown at a demonstration for the Department of Physics at the Brooklyn Institute of Arts and Sciences on Tuesday, 9 May 1893. It was the first demonstration of the Kinetoscope outside the Edison Laboratory. – PAUL SPEHR

EDISON KINETOSCOPIC RECORD OF A SNEEZE (The Sneeze / Fred Ott's Sneeze) (Edison, US 1894)

Supv: W.K.L. Dickson; *f./ph:* William Heise; *cast:* Frederick Ott; *riprese/filmed:* Black Maria, Orange, NJ, 7.1.1894; 35mm, 10 ft., 9" (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Un filmato pubblicitario realizzato su richiesta di Barnet Phillips, uno scrittore che stava preparando un articolo per *Harper's Weekly*. Fred Ott fiutò tabacco, starnutì e si garantì un certo grado di immortalità. Benché il film avesse avuto un numero limitato di proiezioni, è forse la pellicola più nota realizzata per il kinetoscopio. L'articolo di Barnet Phillips, "The Record of a Sneeze", apparve su *Harper's Weekly* il 24 marzo 1894. Il racconto del film nella *History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetograph* di Dickson (1895) dice che, nonostante avesse fiutato tabacco due volte e inalato pepe, Ott non riusciva a starnutire, così le riprese vennero rinviate al giorno dopo, quando finalmente ce la fece, quindi questa sembra essere la prima ripresa ripetuta documentata. – PAUL SPEHR

A publicity film made at the request of Barnet Phillips, a writer preparing an article for Harper's Weekly. Fred Ott took snuff, sneezed, and gained a degree of immortality. Although the film only had limited showings, it is perhaps the best-known film made for the Kinetoscope. Barnet Phillips' article, "The Record of a Sneeze", appeared in the 24 March 1894 issue of Harper's Weekly. The account of the Fred Ott film in Dickson's History

of the Kinetograph, Kinetoscope and Kineto-Phonograph (1895) says that despite taking snuff twice, and breathing pepper, Fred Ott could not sneeze, so the filming was postponed to the next day, when it was finally successful, so this seems to be the first recorded re-take. – PAUL SPEHR

Prog. 2

La produzione nella/Production in the Black Maria

La produzione cinematografica per la presentazione pubblica cominciò ai primi del 1894, nello studio costruito sul terreno del laboratorio di Edison a Orange, New Jersey, o nelle immediate vicinanze. Il “Black Maria”, così ribattezzato dallo staff di Edison perché ricordava loro un veicolo della polizia, fu costruito con lo scopo di risolvere i problemi di esposizione che affliggevano Dickson. Lo studio poteva ruotare su un perno, così il sole inondava il palco provenendo dal tetto aperto, e l’area dietro il palco era una rientranza annerita progettata per assorbire la luce dell’ambiente (una tecnica presa a prestito da Marey). Le riprese avvenivano verso mezzogiorno, quando l’intensa luce solare forniva il massimo del contrasto. La macchina da presa era montata su una base di ferro per ridurre le vibrazioni del motore elettrico utilizzato per garantire una quantità stabile di esposizione. Benché fosse ingombrante, la macchina da presa poteva muoversi avanti e indietro ed essere alzata o abbassata per adeguarsi al soggetto da filmare. Per ridurre il tremolio, l’esposizione avveniva ad alta velocità. L’ideale era 46 fotogrammi al secondo, anche se gran parte dei film erano probabilmente girati a 30 fps. Questo ambiente controllato permetteva a Dickson di progettare e provare ogni ripresa e, benché il suo obiettivo fosse far apparire la scena come naturale, persino schietta, la sua attenta progettazione è palese in molti dei suoi film. Tipicamente, l’azione inizia prima che parta la macchina da presa e continua dopo che la macchina si ferma. Benché lo spettatore ne veda solo una porzione, si tratta della porzione essenziale e, se messa in scena con successo, fa sì che non si senta ingannato. – PAUL SPEHR

Film production for public exhibition began early in 1894, in or immediately adjacent to the studio built on the grounds of Edison’s laboratory in Orange, New Jersey. The “Black Maria”, so-named by Edison’s staff because it reminded them of a police wagon, was purpose-built to resolve the exposure problems that plagued Dickson. The studio could be revolved on a pivot so the sun would flood the stage through the open roof, and the area behind the stage was a blackened recess designed to absorb ambient light (a technique borrowed from Marey). Filming was done during midday, when intense sunlight provided maximum contrast. The camera was mounted on an iron base to reduce vibration of the electric motor used to ensure a steady rate of exposure. Though it was bulky, the camera could move back and forth, and be raised or lowered to suit the subject being filmed. In order to reduce flicker, exposure was done at a high rate. The ideal was 46 frames per second, though most films were probably taken at about 30 fps. This controlled environment allowed Dickson to plan and rehearse each shot, and though his objective was to make the scene appear natural, even candid, his careful planning is evident in most of his films. Characteristically,

the action begins before the camera starts, and continues after the camera stops. Though the viewer sees only a portion, it is the essential portion, and if staged successfully the viewer does not feel cheated. – PAUL SPEHR

ATHLETE WITH A WAND (Edison, US 1894)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: atleta da/athlete from the Newark Turnverein; riprese/filmed: Black Maria, Orange, NJ, 2.1894; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 16mm pos.], 19 ft., 17” (18 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

L’influenza di Muybridge e Marey è evidente in questo come nel film di Sandow che segue. Peraltro, il film di Dickson è più lungo e l’azione è un po’ più complessa delle immagini dei cronofotografi. Come spesso accadeva, Dickson sembra ammettere di essere in debito verso i contemporanei ma cerca di migliorare. Non è chiaro quale sia il contributo del cane, ma a Dickson gli animali piacevano ed è un’aggiunta gradevole. – PAUL SPEHR

The influence of Muybridge and Marey is evident in this and in the film of Sandow that follows. However, Dickson’s film is longer, and the action is a bit more complex than the chronophotographers’ images. As was often the case, Dickson seems to acknowledge a debt to his contemporaries but strives for improvements. It’s not clear what the dog contributes, but Dickson liked animals and it is a pleasant addition. – PAUL SPEHR

SANDOW (Edison, US 1894)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Eugene Sandow; riprese/filmed: Black Maria, Orange, NJ, 6.3.1894; 35mm, 42 ft., 23” (30 fps); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

Il forzuto Eugene Sandow fu il primo personaggio di spicco del varietà ad essere ripreso; l’occasione contrassegna l’inizio simbolico della produzione diretta al pubblico. L’apparizione di Sandow al Koster & Bial’s Music Hall fece in un certo modo sensazione, e alla sua visita ad Orange fu data dalla stampa ampia copertura, così non è azzardato considerarla come un annuncio pubblicitario per Sandow – e per il kinetoscopio di Edison. Solo una parte del numero di Sandow veniva mostrata, ma la messa in scena di Dickson dava agli spettatori una presentazione più vicina ed intima di quanto fosse concesso dai posti a teatro, oltre a dare l’opportunità di vedere Sandow in azione a chi a teatro non poteva andare. – PAUL SPEHR

The strongman Eugene Sandow was the first prominent variety performer to be filmed, and the occasion marks the symbolic beginning of production for the public. Sandow’s appearance at Koster & Bial’s Music Hall was something of a sensation, and his visit to Orange was covered extensively by the press, so it is not far-fetched to regard it as an advertisement. It promoted Sandow – and Edison’s Kinetoscope. Only a fraction of Sandow’s act was shown, but Dickson’s staging gave viewers a closer, more intimate exposure than theatre seats allowed, and gave people who could not come to the theatre an opportunity to see Sandow in action. – PAUL SPEHR

ANNABELLE, BUTTERFLY DANCE (Edison, US 1894)

Supv.: W.K.L. Dickson; *f./ph.*: William Heise; *cast*: Annabelle Whitford; *riprese/filmed*: Black Maria, Orange, NJ, 7-8.1894; 35mm, 36 ft., 18" (30? fps); *fonte copia/print source*: The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

Annabelle Whitford (Annabelle Whitford Moore / l'impareggiabile Annabelle) era una tra le più popolari danzatrici professioniste che Dickson filmò per il kinetoscopio, oltre ad essere quella filmata più spesso – le riprese venivano rifatte man mano che i negativi si consumavano. La sua Danza del Serpente era modellata sulla danza resa celebre da Loïe Fuller, ma è probabile che più persone abbiano visto le danze filmate di Annabelle – o le numerose versioni fatte da altre – rispetto a quante hanno visto Loïe Fuller. – PAUL SPEHR

Annabelle Whitford (Annabelle Whitford Moore/Peerless Annabelle) was one of the most popular of the several professional dancers Dickson filmed for the Kinetoscope, and she was filmed the most often – she was re-filmed as the negatives wore out. Her Serpentine Dance was modeled after the dance made famous by Loïe Fuller, but it is probable that more people saw Annabelle's filmed dances – or the numerous versions made by others – than saw Loïe Fuller. – PAUL SPEHR

CORBETT AND COURTNEY BEFORE THE KINETOGRAPH (Edison, US 1894)

Supv.: W.K.L. Dickson; *f./ph.*: William Heise; *cast*: James J. Corbett, Peter Courtney; *riprese/filmed*: Black Maria, Orange, NJ, 7.9.1894; 35mm, 135 ft., 39" (30? fps); *fonte copia/print source*: The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

Il più costoso e sensazionale dei primi film al kinetoscopio fu l'incontro di boxe tra il campione del mondo dei pesi massimi, James J. "Gentiluomo Jim" Corbett e Peter Courtney, presentato come il campione del New Jersey. Fu realizzato per la Kinetoscope Exhibiting Company, che presentò l'incontro su versioni appositamente ingrandite del kinetoscopio di Edison. Furono realizzati sei film, ognuno un round di un minuto, con Courtney appropriatamente messo al tappeto al sesto round. La visita che Corbett fece ad Orange fu ampiamente riportata dalla stampa sportiva. All'epoca la boxe era illegale in molte parti degli Stati Uniti, New Jersey compreso, così Edison e Dickson furono chiamati in giudizio per aver organizzato un incontro illegale. Il giudice respinse le accuse con la motivazione che si trattava di un'esibizione, visto che i round accorciati non costituivano una vera lotta. – PAUL SPEHR

The most costly, and sensational, of the early Kinetoscope films was the boxing match between World's heavyweight champion James J. "Gentleman Jim" Corbett and Peter Courtney, billed as the champion of New Jersey. It was made for the Kinetoscope Exhibiting Company, who exhibited the bout on specially enlarged versions of Edison's Kinetoscope. Six films, each a one-minute round, were made, with Courtney conveniently knocked out in Round 6. The visit of Corbett to Orange was widely reported in the sporting press. At the time, boxing was illegal in many parts of the U.S., including New

Jersey, and Edison and Dickson were arraigned in court for conducting an illegal match. The judge dismissed the charges on the grounds that it was an exhibition, since the shortened rounds did not constitute a real fight. – PAUL SPEHR

SIoux GHOST DANCE / GHOST DANCE (Edison, US 1894)

Supv.: W.K.L. Dickson; *f./ph.*: William Heise; *cast*: members of Buffalo Bill's Wild West [show]; *riprese/filmed*: Black Maria, Orange, NJ, 24.9.1894; 35mm [ingrandimento da/bow-up from 16mm pos.], 50 ft., 44" (18 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Il 26 settembre 1894 la *East Orange Gazette* riferì, "Il selvaggio Ovest al kinetoscopio". Dickson aveva girato *Buffalo Bill, Sioux Ghost Dance e Buffalo Dance*, tutti con numeri della troupe Wild West di Buffalo Bill. Quel giorno così frenetico fu anche raccontato sul *New York Journal*, sul *Newark Evening News* e sull'*Orange Chronicle*. Buffalo Bill fece una dimostrazione di rapidi tiri di fucile. Nel suo Wild West erano presenti diversi gruppi etnici, alcuni dei quali vennero ripresi al Black Maria. Quest'esibizione di membri della tribù Sioux è insolita, oltre a costituire un importante documento storico ed etnografico. Un'erronea preoccupazione concernente il culto della Danza degli Spiriti, che univa la cultura nativa ad elementi del cristianesimo, fu tra i fattori che contribuirono al massacro di Wounded Knee, South Dakota (29 dicembre 1890). – PAUL SPEHR

On 26 September 1894 the East Orange Gazette reported, "Wild West Kinetoscoped". Dickson had filmed Buffalo Bill, Sioux Ghost Dance, and Buffalo Dance, all featuring members of Buffalo Bill's Wild West troupe. The busy day was also reported in the New York Journal, Newark Evening News, and Orange Chronicle. Buffalo Bill demonstrated rapid rifle firing. Several ethnic groups were featured in Buffalo Bill's Wild West, and a number of them were filmed in the Black Maria. This performance by members of the Sioux Tribe is unusual, and an important historical and ethnographic document. Misdirected concern about the cult of the Ghost Dance, which combined native culture with elements of Christianity, was a contributing factor to the massacre at Wounded Knee, South Dakota (29 December 1890). – PAUL SPEHR

BUFFALO DANCE (Edison, US 1894)

Supv.: W.K.L. Dickson; *f./ph.*: William Heise; *cast*: members of Buffalo Bill's Wild West [show]; *riprese/filmed*: Black Maria, Orange, NJ, 24.9.1894; 35mm, 50 ft., 47" (17 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

La danza si svolgeva con l'accompagnamento delle percussioni, ed erano presenti tre capi: Last Horse, Parts His Hair, Hair Coat. Altri membri del gruppo erano Black Cat, Charging Crow, Dull Knife, Holy Bear, Crazy Bull, Strong Talker, Pine, Little Eagle Horse, Young Bear, Johnny No Neck Burke, Seven Up, e Run About. Fu una vera occasione, anche se le riprese spesso erano un evento sociale oltre che di lavoro. La signora Edison e le due figlie vennero al Black Maria

ad osservare le riprese. Erano presenti anche il maggiore Jack Stillwell, il famoso esploratore; John Shangren, interprete; il maggiore John M. Burke, manager dello spettacolo del Wild West; F. Madden, manager pubblicitario. – PAUL SPEHR

The Sioux Buffalo Dance was done to native drum music, and three Chiefs were present: Last Horse, Parts His Hair, and Hair Coat. Other members of the group were Black Cat, Charging Crow, Dull Knife, Holy Bear, Crazy Bull, Strong Talker, Pine, Little Eagle Horse, Young Bear, Johnny No Neck Burke, Seven Up, and Run About. It was quite an occasion, though filmings were often a social as well as business event. Mrs. Edison and her two daughters came to the Black Maria to watch. Also present were Major Jack Stillwell, the celebrated scout; John Shangren, interpreter; Major John M. Burke, manager of the Wild West show; and F. Madden, advertising manager. – PAUL SPEHR

BAND DRILL (Edison, US 1894)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: William Heise; cast: Frank Baldwin (Steele Ayers, capobanda/the band-master), Fred W. Boardman, William Cushing, Ad. Dorsch, E.P. Brown, J.F. Boardman, George Goddard, E.F. Balch, Paul Pfarr; riprese/filmed: Black Maria, Orange, NJ, fine novembre/late November 1894; 35mm, 50 ft., 19" (30? fps); fonte copial/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Nell'autunno del 1894 vennero riprese alcune scene da diverse produzioni teatrali di New York. Il musical *Milk White Flag* era in scena allo Hoyt's Theatre della città, e trentaquattro membri del suo cast vennero radunati sul piccolo palco del Black Maria per un film. Ci volle un'attenta progettazione per guidare il gruppo nei suoi passi. – PAUL SPEHR

During the fall of 1894 scenes from several New York theatrical productions were filmed. The musical Milk White Flag was playing at Hoyt's Theatre, New York City, and 34 cast members were assembled on the small stage of the Black Maria for one film. Careful planning was needed to maneuver the band through its paces. – PAUL SPEHR

Prog. 3

“Biografare” / “Biographing”

Nell'aprile del 1894 Dickson lasciò Edison, in discredito. Era stato accusato di aver aiutato un potenziale rivale, la famiglia Latham, a creare una macchina da presa ed un proiettore che potessero competere. La misura in cui aiutò i Latham è aperta al dubbio – tutti, lui incluso, negano il suo coinvolgimento, però era il più esperto tra tutti quelli coinvolti, quindi i sospetti permangono. Non c'è però alcun dubbio che abbia aiutato gli amici Elias B. Koopman, Harry Marvin e Herman Casler (il gruppo KMCD) a sviluppare un sistema di immagini semoventi che presto sarebbe diventato il principale rivale nazionale della Edison. La American Mutoscope Co. fu creata alla fine del 1895 (quasi in simultanea con l'inaugurazione del cinematografo dei Lumière). All'inizio la compagnia era stata formata con lo scopo di

sfruttare la sua macchina per peepshow, il mutoscopio, ma la sensazione suscitata dal cinematografo, seguita dalla popolarità del vitascopio di Edison, li spinse a cambiar rotta e puntare alla proiezione.

L'abilità di cineasta di Dickson era uno degli assi nella manica della compagnia. Era il responsabile della produzione dei film, e come tale elaborò il sistema creato per la Edison. Il suo nuovo studio era stato migliorato; le strutture di sviluppo delle pellicole erano più elaborate, e lo staff assunto e formato comprendeva Billy Bitzer e Arthur Marvin, nomi familiari agli appassionati di Griffith. Per l'estate del 1896, però, quando erano pronti per fare film, fu chiaro che il pubblico gradiva varietà e preferiva i film girati sul posto, così, anche se la macchina da presa della società era stata progettata per il lavoro in studio, fu portata in strada. Dopo aver avviato la produzione a New York – Dickson parlava di “biographare” – si spostò a Londra e ripeté la trafila in Inghilterra. Vennero poi le strutture produttive in Francia ed in Germania. – PAUL SPEHR

In April 1894 Dickson left Edison under a cloud. He was accused of helping a potential rival, the Latham family, develop a competing camera and projector. The extent to which he aided the Lathams is open to question – everyone, himself included, denies his involvement, but he was the most experienced of those involved, so suspicions remain. But there is no question that he aided his friends Elias B. Koopman, Harry Marvin, and Herman Casler (the KMCD group) in developing a moving image system that was soon Edison's principal domestic competition. The American Mutoscope Co. was created at the end of 1895 (almost simultaneously with the premiere of the Lumière's Cinématographe). The company was initially formed to exploit its peepshow machine, the Mutoscope, but the sensation caused by the Cinématographe, followed by the popularity of Edison's Vitascope, caused them to change course and offer projection.

Dickson's skill as a filmmaker was one of the company's chief assets. He was responsible for film production, and he elaborated the system he created for Edison. His new studio was an improved design; facilities to develop and process film were more elaborate; and the staff hired and trained included Billy Bitzer and Arthur Marvin – names familiar to Griffith enthusiasts. But by the summer of 1896, when they were ready to make films, it was clear that audiences wanted variety, and favored films taken on location, so even though the company's camera was designed for studio work it was taken on the road. After establishing production in New York, which Dickson called “Biographing”, he moved on to London and repeated the process in England. Production facilities in France and Germany followed.

PAUL SPEHR

ANNABELLE IN FLAG DANCE / FLAG DANCE BY ANNABELLE (American Mutoscope Co., US 1896)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: ?; cast: Annabelle Whitford; riprese/filmed: rooftop studio, New York City, estate/summer 1896; AMCo. Prod. No. 35; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 16mm], 22 ft., 20" (18 fps); fonte copial/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Sandow e l'impareggiabile Annabelle furono i primi artisti filmati dalla nuova American Mutoscope Co. Annabelle riprese la sua Danza della Farfalla ed altre, tra cui questo esempio di patriottismo americano. / *Sandow and Peerless Annabelle were the first performers filmed by the new American Mutoscope Co. Annabelle reprised her Butterfly Dance and several others, among them this example of American patriotism.* –

PAUL SPEHR

HARD WASH (American Mutoscope Co., US 1896)

Supv. W.K.L. Dickson; *f./ph.* G.W. "Billy" Bitzer; *cast:* "Jo-Jo" & madre/ his mother; *riprese/filmed:* dal tetto dello studio/rooftop studio, New York City, estate/summer 1896; © 1896 68818 & 1903 H32079; AMCo. Prod. No. 39; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 16mm], 22 ft., 20" (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Senza didascalie / No intertitles.

Questa scena di una donna afro-americana che strofina con vigore un bimbo nero, assai popolare presso il pubblico degli esordi, veniva presentata nei programmi della Biograph a Londra e a Parigi, oltre a diverse località americane. La versione quasi identica della Edison, *A Morning Bath*, fu realizzata alcune settimane dopo che questa fu presentata per la prima volta. – PAUL SPEHR

This scene of an African-American woman vigorously scrubbing a black baby was immensely popular with early audiences, and was featured on Biograph's programs in London and Paris, as well as various locations in the U.S. Edison's almost identical version, A Morning Bath, was made a few weeks after this was first shown. – PAUL SPEHR

RIP VAN WINKLE: RIP'S TOAST (American Mutoscope Co., US 1896)

Supv. W.K.L. Dickson; *f./ph.* G.W. Bitzer; *cast:* Joseph Jefferson; *riprese/filmed:* Buzzards Bay, Massachusetts, fine agosto/late August 1896; © 1896 69095 & 1902 H25401; AMCo. Prod. No. 45; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 16mm pos.], 33 ft., 29" (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Dickson filmò Joseph Jefferson in alcune scene del suo ruolo più popolare, Rip Van Winkle. Furono girati sette film in esterna, nella tenuta di Jefferson in Massachusetts. L'attore aveva commissionato a Dion Boucicault l'adattamento del popolare racconto di Washington Irving e l'aveva portato in tournée a partire dal 1865. Il figlio di Jefferson, Charles B., era il produttore dello spettacolo di varietà di Sandow, che fu messo sotto contratto per la prima presentazione in pubblico della proiezione Biograph (nel settembre 1896), e probabilmente organizzò anche queste riprese. Benché sia presumibilmente il primo dramma in più parti mai girato, prima del 1900 le 7 scene venivano di rado mostrate raggruppate. Questa scena, *Rip's Toast*, è quella più vista dal pubblico degli esordi. – PAUL SPEHR

Dickson filmed Joseph Jefferson in scenes from his most popular role, Rip Van Winkle. Seven films were made outdoors at Jefferson's Massachusetts estate. Jefferson had commissioned Dion Boucicault's adaptation of

Washington Irving's popular tale, and had been touring in it since 1865. Jefferson's son Charles B. Jefferson was the producer of Sandow's variety show, which contracted for the first public showing of the Biograph projection (in September 1896), and he probably arranged this filming. Although this is probably the first multi-part drama ever filmed, before 1900 the 7 scenes were rarely shown as a grouping. This scene, Rip's Toast, is the one that most early audiences saw. – PAUL SPEHR

MCKINLEY AT HOME, CANTON, OHIO (Wm. McKinley Receiving Telegram Announcing His Election)

(American Mutoscope Co., US 1896)

Supv. W.K.L. Dickson; *f./ph.* G.W. Bitzer; *cast:* William McKinley; *riprese/filmed:* Canton, Ohio, 18.9.1896; © 1896, 61793; AMCo. Prod. No. 72; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 16mm pos.], 49.5 ft., 44" (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Senza didascalie / No intertitles.

Il primo filmato di campagna elettorale, messo in piedi per mostrare il candidato presidenziale repubblicano, William McKinley, in modo adatto alla sua campagna ben pubblicizzata. La tranquilla scena di McKinley ed un suo assistente che passeggiano dalla sua veranda ad un punto soleggiato davanti alla macchina da presa mascherava il baccano di un giorno che fu il più frenetico della campagna. Interi treni di sostenitori sciamarono a Canton, Ohio, e sfilarono fino alla casa di McKinley, dove il candidato li salutò da una piattaforma sul davanti del giardino, appropriatamente fuori inquadratura. Questo film, ed altri 4 di una sfilata tenutasi lo stesso giorno, furono indubbiamente realizzati su richiesta dei sostenitori di McKinley. Abner McKinley, fratello del candidato, era un azionista della American Mutoscope Co., e nel consiglio d'amministrazione c'erano diversi dirigenti delle ferrovie. La campagna di McKinley ebbe un grande sostegno da parte delle compagnie ferroviarie, che diedero una speciale assistenza agli eventi del giorno offrendo ai gruppi che sostenevano McKinley corse economiche in treno da Pittsburgh, dai maggiori centri dell'Ohio e fino da Chicago. Il film fu presentato il 12 ottobre 1896, alla prima ufficiale della compagnia, a New York, davanti ad un pubblico di invitati composto da funzionari di partito e dirigenti delle ferrovie, che applaudirono, domandarono il bis e furono imbarazzati nello scoprire di aver gridato "Discorso! Discorso!" ad un'ombra su uno schermo. Il 2 novembre 1896, giorno delle elezioni, il film fu proiettato su uno schermo in esterni al Pulitzer Building del *New York World* come parte della copertura delle elezioni da parte del giornale. – PAUL SPEHR

The first political campaign film. It was staged to show the Republican presidential candidate William McKinley in a manner suiting his well-publicized front porch campaign. The tranquil scene of McKinley and an assistant strolling from his porch to a sunny spot in front of the camera masked the hubbub of a day that was the busiest of the campaign. Trainloads of supporters streamed into Canton, Ohio, and paraded to McKinley's house, where the candidate greeted them from a platform at the front of the yard – conveniently off-camera. This film, and 4 films of a campaign parade that same day, were undoubtedly made at the behest of

McKinley's supporters. Abner McKinley, the candidate's brother, was a stockholder in the American Mutoscope Co., and a number of railroad executives were on the company's board. McKinley's campaign had strong support from railroad companies, who gave particular assistance to the events of the day by offering cheap train rides from Pittsburgh, major points in Ohio, and as far away as Chicago for groups supporting McKinley. The film was shown on 12 October 1896, at the company's official New York premiere, to an invited audience of party officials and railroad executives, who cheered, demanded a re-run, and were embarrassed when they realized that they had shouted "Speech! Speech!" to a shadow on a screen. On 2 November 1896, Election Day, it was projected on an outside screen at the New York World's Pulitzer Building as part of the paper's election coverage. – PAUL SPEHR

EMPIRE STATE EXPRESS NO. 1 (Empire State Express, N.Y. Central R.R.) (American Mutoscope Co., US 1896)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: G.W. Bitzer; riprese/filmed: Palatine, NY, [2].10.1896; © 1897 68807 & 1902 H30327; AMCo. Prod. No. 77; 35mm [ingrandimento da/blast-up from 16mm pos.], 21.5 ft., 19" (18 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Dickson, con Bitzer come assistente, filmò il treno simbolo della New York Central Railroad, l'Empire State Express, che viaggiava alla velocità record di 60 miglia all'ora. Secondo il *Canastota Bee* del 3 ottobre 1896, il film fu girato a Palatine, vicino a Canastota, New York, dove abitavano Henry Marvin e Herman Casler della American Mutoscope Co. Secondo un orario dell'epoca, il treno era atteso a Palatine alle 12:13 pomeridiane. Questo film fece sensazione ovunque venne presentato, e diede probabilmente il via alle voci secondo cui il pubblico sveniva e si piegava sotto le sedie. Notizie del genere apparvero sui giornali dopo la prima proiezione a New York, Londra e Parigi. [Nota: Questo è un ingrandimento da una copia a 16mm ricavata da una copia in carta, e non riflette la qualità delle immagini dell'originale.] – PAUL SPEHR

Dickson, with Bitzer as his assistant, filmed the New York Central Railroad's crack train, the Empire State Express, running at the record speed of 60 miles per hour. According to the *Canastota Bee*, 3 October 1896, the film was taken at Palatine, near Canastota, New York, the home of Henry Marvin and Herman Casler of the American Mutoscope Co. According to a contemporary timetable, the train was due at Palatine at 12:13 pm. This film was a sensation wherever it premiered, and was probably the initiator of the reports that early audiences fainted and ducked under their seats. Such reports appeared in papers in New York, London, and Paris following the first showing.

[Note: This is a blow-up from a 16mm copy made from a Paper Print, and does not reflect the film's original pictorial quality.] – PAUL SPEHR

NIAGARA FALLS: AMERICAN FALLS FROM LUNA ISLAND + AMERICAN FALLS FROM GOAT ISLAND (American Mutoscope Co., US 1896)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: G.W. Bitzer; riprese/filmed: Niagara Falls, NY, 9.1896; © 1897 3553 & 1903 H30732 + © 1897 3560 & 1903 H30733; AMCo. Prod. No. 63 + 64; due film assieme/2 films combined, 35mm, 71 ft., 38" (30? fps); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

Il pubblico cinematografico degli esordi si deliziava particolarmente con le scene d'acqua che scorreva impetuosa e ribollente. Queste scene delle cascate del Niagara furono girate nel settembre 1896, mentre Dickson e Bitzer stavano riprendendo McKinley e l'Empire State Express. Non è un caso che i newyorkesi (ed altri) potessero viaggiare sull'Empire State Express per andare alle cascate. Quando Dickson e i suoi compagni, Marvin, Casler e Koopman, crearono la American Mutoscope Co. il loro obiettivo immediato era la pubblicità; l'intrattenimento fu un ripensamento. Gli studi recenti hanno paragonato questi film ed altri simili ai dipinti delle cascate del XIX secolo, realizzati da Frederic Edwin Church, William Morris Hunt ed altri (si veda "Experiencing Nature in Early Films," scritto da Katherine Manthorne, in *Early Film and American Artistic Traditions*, Hudson Hill Press & Williams College, 2005), dipinti che probabilmente Dickson conosceva. Non fu l'unico a filmare le cascate: il suo viaggio a Niagara coincide con quello di Alexander Promio per la Lumière; James White e William Heise, della Edison, vi giunsero poco dopo. – PAUL SPEHR

The first movie audiences took particular delight in scenes of rushing, churning water. These scenes of Niagara Falls were taken in September 1896, while Dickson and Bitzer were filming McKinley and the Empire State Express. It is no coincidence that New Yorkers (and others) going to the Falls might travel on the Empire State Express. When Dickson and his partners, Marvin, Casler, and Koopman, created the American Mutoscope Co. their objective was advertising first; entertainment was an afterthought. Recent scholarship has compared these and similar films to 19th-century paintings of the Falls by Frederic Edwin Church, William Morris Hunt, and others (see "Experiencing Nature in Early Film," by Katherine Manthorne, in *Early Film and American Artistic Traditions*, Hudson Hills Press & Williams College, 2005). Dickson was probably familiar with these paintings. He was not alone in filming the Falls. His trip to Niagara coincided with that of Alexandre Promio for Lumière, and Edison's James White and William Heise arrived soon after. – PAUL SPEHR

CHARGE PAR ESCADRONS, EXÉCUTÉE PAR LE 1er RÉGT. DE CUIRASSIERS (Charge of the French Cuirassiers – Paris) (The Mutoscope & Biograph Syndicate, GB 1897)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: ?; riprese/filmed: Bois de Boulogne, Paris; 8/9.1897; AMCo. Prod. No. 83E; 35mm, 700 fotogrammi/frames (44 ft.), 23.5" (30? fps); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservato da 68mm/ Preserved from a 68mm original.

Senza didascalie / No intertitles.

Dopo aver lanciato la produzione a Londra, Dickson viaggiò in Europa, e la prima tappa fu Parigi, dove fu realizzata questa nuova messa in

scena di un familiare soggetto dei Lumière. Indubbiamente, Dickson aveva visto il film dei Lumière, visto che si trattava di uno dei più popolari nel programma dello Union Square Theater nell'estate 1896, e il cinema si trovava a pochi passi dal quartier generale newyorkese della compagnia americana. Nello sforzo di intensificare l'effetto dell'assalto, i cavalli caricano la macchina da presa, passando da entrambi i lati. Come descritto da H.L. Adam (nel suo articolo "Round the World for the Biograph", pubblicato nel *Royal Magazine* del giugno 1901): "In un'altra manifestazione militare, in Francia, l'operatore confessa di esser stato lui stesso quasi responsabile per la prematura dipartita di un'altra creatura umana. Era una carica di corazzieri e, mentre si avvicinavano, il signor Dickson agitò la mano per segnalare loro di prendere una direzione leggermente diversa. Loro risposero al segnale, scartarono, si scontrarono e uno di loro cadde giù, mordendo la polvere in una curiosa confusione." – PAUL SPEHR

After launching production in London Dickson traveled to the Continent; the first stop was Paris, where this restaging of a familiar Lumière subject was made. Dickson had undoubtedly seen the Lumières' film, as it was one of the most popular films on the program at the Union Square Theater during the summer of 1896, and the theater was only a short walk from the American company's New York headquarters. In an effort to intensify the effect of the assault, the horses charge the camera, passing on both sides. As described by H.L. Adam (in his article "Round the World for the Biograph", published in The Royal Magazine, June 1901): "At another military display, in France, the photographer confesses that he himself was nearly answerable for the premature quietus of a fellow creature. It was a charge of Cuirassiers, and as they were approaching, Mr. Dickson waved his hand as a signal for them to take a slightly different direction. They answered to the signal, swerved, collided, and down went one of their number, biting the dust in curious confusion." – PAUL SPEHR

A CAMP OF ZINGAREE GYPSIES (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1897)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: ?; riprese/filmed: vicino a/near Budapest, 9.1897; AMCo. Prod. No. 87E; 35mm, 41 ft., 27" (30? fps); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione da originale a 68mm/Preserved from a 68mm original.
Senza didascalie / No intertitles.

Nel settembre 1897 Dickson si trovava in Austria-Ungheria e Germania per filmare dei soggetti adatti alle platee europee, oltre che americane. Mentre era a Budapest si recò in campagna per filmare scene a livello locale. Come descritto nel catalogo del 1902 della Biograph Company: "Il vero zingaro gitano è una persona assai pittoresca, piuttosto diversa dai nomadi itineranti che siamo abituati a vedere in America. Il nostro operatore è stato molto fortunato nel trovare uno di questi accampamenti a fianco di una strada ungherese, e la sua opera è tanto ben riuscita che difficilmente si potrebbe ottenere uno sguardo migliore sulla vita di quello strano popolo, anche se si passassero mesi a viaggiare nel loro Paese. I bambini nudi si rotolano sull'erba con i cani, le donne fumano la pipa e cucinano il

pasto della sera su un fuoco all'aperto. La madre predice il futuro a uno sconosciuto, e l'intera scena è animata. Fotograficamente parlando, la veduta è quasi perfetta." – PAUL SPEHR

In September 1897 Dickson was in Austria-Hungary and Germany to film subjects suitable for European audiences – and those in the U.S. as well. While in Budapest he went to the countryside to film local scenes. As described in the Biograph Company's 1902 catalogue: "The real Zingari gypsy is an exceedingly picturesque person, quite different from the wandering nomads we are accustomed to see in America. Our photographer was very fortunate in getting one of these camps by the side of a Hungarian highway, and his work was so successful that one could hardly get a better insight into the life of the strange people if he were to spend months traveling in their own country. The naked children are rolling about on the grass with the dogs, the women are smoking pipes and cooking the evening meal over an out-door fire. The mother is telling fortunes for a stranger, and the whole scene is one of animation. Photographically the view is almost perfect." – PAUL SPEHR

MILITARY EXERCISE – ALDERSHOT (A Terrible Spill)

(The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: ?; riprese/filmed: Aldershot, England, 18.2.1898; AMCo. Prod. No. 108E; 35mm, 896 fotogrammi/frames (56 ft.), 29" (30? fps); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione da originale a 68mm/Preserved from a 68mm original.

Senza didascalie / No intertitles.

I soggetti militari di regola compiacevano il pubblico, e questo film che mostra un incidente quasi fatale era particolarmente popolare. Come descritto nel catalogo della compagnia per il 1902: "Uno dei più noti e più sensazionali film mai realizzati. ... La nostra macchina da presa era posizionata da un lato di una pista inglese piena di ostacoli, usata per le esercitazioni della cavalleria, ad Aldershot. L'immagine da riprendere era un gruppo di ussari che saltavano uno tra gli ostacoli più duri. I cavalli arrivavano in buona forma, uno dopo l'altro, finché, quasi alla fine del film, uno di essi scivola catapultando il cavaliere oltre la sua testa e cadendogli pesantemente sopra. I cavalieri immediatamente seguenti riescono a scamparla a stento, cadendo sul cavallo e sull'uomo a terra, che venne gravemente ferito. Alla fine del film si vedono diversi soldati che corrono, lo raccolgono e lo portano via." – PAUL SPEHR

Military subjects were consistent crowd-pleasers, and this film showing a near fatal accident was especially popular. As described in the company's 1902 catalogue: "One of the best known and one of the most sensational moving pictures ever made. ... Our camera was stationed at the side of an English run-way filled with obstructions, which is used for cavalry exercises, at Aldershot. Picture to be taken was a number of hussars jumping one of the stiffest of the obstacles. The horses came over in fine form, one after another, until almost the end of the picture, when one of them slips throwing the cavalryman over his head and falling heavily on top of him. The other horsemen immediately following barely escape landing on the prostrate

horse and man. The latter was severely injured. At the end of the picture several soldiers are seen running up, picking him up and carrying him away.” – PAUL SPEHR

CONWAY CASTLE – PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L. & N.W. RAILWAY (Conway Castle) (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Emile Lauste; riprese/filmed: Conway, Wales, 2.1898; AMCo. Prod. No. 107E; 35mm, 142 ft., 2'11" (30? fps), col. (colorazione a mano? originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original hand-colouring?); fonte copial/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preserved from a 68mm original. Senza didascalie / No intertitles.

Il treno Irish Mail ripreso sulla London & Northwest Railway a Conway, in Galles. Uno dei più popolari tra i film della “corsa fantasma”, mostra un panorama della campagna e del castello mentre il treno corre attraverso il paesaggio gallese. – PAUL SPEHR

The Irish Mail train filmed on the London & Northwest Railway at Conway, Wales. One of the most popular of the “phantom ride” films, it shows a panorama of the countryside and the castle as the train runs through the Welsh countryside. – PAUL SPEHR

IRISH MAIL – L. & N.W. RAILWAY – TAKING UP WATER AT FULL SPEED! (The “Jennie Dean” – Bushey) (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Emile Lauste; riprese/filmed: Bushey, England, 2.1898; AMCo. Prod. No. 112E; 35mm, 116 ft., 1'54" (30? fps); fonte copial/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preserved from a 68mm original.

Senza didascalie / No intertitles.

Nello stesso viaggio fatto per pubblicizzare l'Irish Mail, Dickson catturò questa notevole scena, sempre sulla London & Northwest Railway, a Bushey, in Inghilterra. La macchina da presa è montata su un treno che corre parallelo all'Irish Mail, trainato da una locomotiva ribattezzata *Jennie Dean*. Durante le riprese un terzo treno passa fra questi due. Quasi alla fine, i treni scambiano i binari, offrendo un angolo migliore da cui riprendere il rifornimento d'acqua da canali lungo il binario. – PAUL SPEHR

On the same trip promoting the Irish Mail, Dickson captured this remarkable scene, on the London & Northwest Railway, at Bushey, England. The camera is mounted on a train running parallel with the Irish Mail, pulled by an engine named the Jennie Dean. During the filming a third train passes between the two. Near the end of the shot the trains change tracks, allowing a better angle for recording the process of taking water from troughs along the track. – PAUL SPEHR

FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE, VENICE (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Emile Lauste; cast: W.K.L. Dickson; riprese/filmed: 5-6.1898; 35mm, 79 ft., c.50" (24 fps); fonte copial/print

source: BFI National Archive, London. Preserved from a 68mm original (Schultze Collection).

Senza didascalie / No intertitles.

Mentre si trovava in Italia per persuadere il Papa Leone XIII ad apparire in un film, Dickson fece diversi altri viaggi e riprese, in gran parte per filmare soggetti di argomento religioso; a Venezia, però, girò in luoghi turistici. La sua apparizione in questo film, girato davanti a San Marco e vicino al Quadri, potrebbe sembrare egocentrica, ma probabilmente era per controllare la ragazza che vi compariva, che aveva la tendenza a dimenticarsi dei piccioni e a vagare distrattamente fuori dall'inquadratura, ma che ritornava a posto quando il signor D. glielo ordinava. La ragazza e la donna non sono state identificate. – PAUL SPEHR

While in Italy to persuade Pope Leo XIII to appear on film Dickson made several side trips for filming. Most were to film supplementary religious subjects, but in Venice he filmed tourist sites. His appearance in this film, shot in front of St. Mark's and near Quadri's, might seem ego-driven, but it was probably to control the young girl who was featured. She had a tendency to forget the pigeons and distractedly wander off-camera, but she returned when bidden by Mr. D. The girl and the woman are unidentified. – PAUL SPEHR

POPE LEO XIII (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Emile Lauste; cast: Papa Leone/Pope Leo XIII, Count Camillo Pecci, Mons. Della Volpe; riprese/filmed: giardini del Vaticano, Roma/Vatican Gardens, Rome, 5-6.1898; 35mm, 345 ft., c.5' (30? fps); fonte copial/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preserved from 68mm originals.

Senza didascalie / No intertitles.

5 scenes:

- (1) Pope Leo XIII, carried through the Vatican Loggia on his way to the Sistine Chapel**
- (2) Pope Leo XIII, in his carriage, passing through the Vatican Gardens with escort of noble guard commanded by Count Camillo Pecci. His Holiness is met by His Excellence, Monsignor Della Volpe**
- (3) Pope Leo XIII in his chair**
- (4) Pope Leo XIII, resting on his way to his summer villa**
- (5) Pope Leo XIII, walking at twilight through some favourite haunt in the Vatican Gardens**

Dickson considerò i film realizzati in Vaticano su Papa Leone XIII tra i risultati più notevoli della sua carriera, e i contemporanei furono d'accordo. Il Papa si vedeva di rado, visto che continuava la protesta per lo status politico degli Stati Pontifici iniziata dal suo predecessore e si rifiutava di lasciare il Vaticano. Per via dell'età (88 anni) e delle frequenti malattie, i suoi consiglieri erano riluttanti a permettere che fosse ripreso, ma pare che avessero ceduto una volta persuasi che il Papa poteva estendere la sua benedizione a persone che altrimenti non avrebbe potuto raggiungere. Il Papa acconsentì a posare per 6 o

7 film. Il numero esatto è confuso, per via di cambiamenti nelle presentazioni e nei titoli. La prima presentazione in pubblico avvenne alla Carnegie Hall di New York il 14 dicembre 1898, ma c'era un accordo per non mostrare i film papali all'interno dei programmi della compagnia nei teatri di varietà. Molte persone li videro al mutoscopio o in proiezioni appositamente organizzate. – PAUL SPEHR

Dickson considered the films he made of Pope Leo XIII in the Vatican to be one of the outstanding achievements of his career, and his contemporaries agreed. The Pope was rarely seen, since he continued a protest of the political status of the Papal States begun by his predecessor and refused to leave the Vatican. Because of his age (88) and frequent illnesses his advisors were reluctant to let him be filmed, but they apparently relented when persuaded that the Pope could extend his blessing to people that he could not reach otherwise. The Pope consented to pose for 6 or 7 films. The exact number taken is confused because of changes made in how they were exhibited and the different titles applied to suit the anticipated audiences. The first public exhibition was at New York's Carnegie Hall, 14 December 1898, but by agreement the papal films were not shown on the company's programs at variety theatres. Many people saw them on Mutoscopes or at specially arranged projections. – PAUL SPEHR

THE VATICAN MILITARY GUARD, CONSISTING OF A DETACHMENT OF NOBLE GUARDS, COMMANDED BY COUNT PECCI, FOLLOWED BY A PALATINE GUARD OF HONOUR, SWISS GUARD, GENDARMES, AND FIRE BRIGADE (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Emile Lauste; riprese/filmed: Vaticano, Roma/Vatican, Rome, 4-6.1898; 35mm, 77 ft., 50" (30? fps); fonte copiat/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preserved from a 68mm original.

Senza didascalie / No intertitles.

Le dimensioni limitate di pellicola disponibile richiedevano un'abile messa in scena, che non lasciasse spazio a sprechi, e questa scena è un esempio notevole dell'abilità di Dickson di comprimere le informazioni visive per creare interesse e chiarezza. Cinque unità di guardie vaticane furono brevemente riprese in un film che dura meno di un minuto. I gruppi si avvicinano in macchina con un andamento a "S", che permette la massima visione possibile di ciascuna unità. Benché la macchina sia sollevata per dare prospettiva, le unità passano abbastanza vicino da poter distinguere i volti. – PAUL SPEHR

The short lengths of film available required careful staging, with no allowance for waste, and this scene is an outstanding example of Dickson's ability to compress visual information to create interest and clarity. Five units of Vatican militia were succinctly recorded in a film lasting less than a minute. The groups approach the camera in an "S" pattern, which allows maximum viewing of each unit. Though the camera is elevated to give perspective, the units pass close enough that faces can be clearly distinguished. – PAUL SPEHR

THE CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1898)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: Emile Lauste; cast: Queen Wilhelmina, Queen Mother Emma; riprese/filmed: Amsterdam, 6.9.1898; 35mm, 399 ft., c.6' (30? fps); fonte copiat/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preserved from 68mm originals.

Senza didascalie / No intertitles.

6 scene (l'ordine può variare)/6 scenes (order may vary):

(1) Plechtige intocht van H.M. Koningin Wilhelmina in Amsterdam / Wilhelmina Vertrekt per Koets Van CS [Royal Procession of HM Queen Wilhelmina in Amsterdam / Wilhelmina Departs by Carriage from Central Station]

(2) Arrival of the Queen at the Palace, Amsterdam, Sept 6th

(3) Review of the Royal Netherland Guards in the Costumes of the Middle Ages (Coronation of Wilhelmina Guard of Honor)

(4) The Royal Procession to the Church before the Coronation Ceremony

(5) The Royal Procession from the Church after the Coronation Ceremony

(6) The Queen and the Queen Mother on the Palace Balcony Responding to the Call of the Populace (The Queen and Her People)

Sei film realizzati nel settembre 1898 documentarono le cerimonie per l'incoronazione della regina Guglielmina dei Paesi Bassi ad Amsterdam. Guglielmina era salita al trono alla morte del padre, nel 1890, ma sua madre, la regina Emma, era stata reggente finché la figlia raggiunse l'età di 18 anni, nel settembre 1898. Qui appare mentre arriva in chiesa e poi mentre la lascia, mentre passa in rassegna le guardie vestite in costumi medievali e saluta la folla da un balcone del palazzo. Questa serie fu girata in segmenti che potevano esser presentati singolarmente o raggruppati per documentare l'evento. Durante i tardi anni '90 le compagnie Mutoscope britannica ed americana fornivano una tempestiva copertura degli eventi del giorno, e il pubblico era affascinato da queste vedute più dettagliate ed autentiche delle famiglie reali. – PAUL SPEHR

Six films made in September 1898 recorded the coronation ceremonies of Queen Wilhelmina of the Netherlands in Amsterdam. Wilhelmina had succeeded to the throne on the death of her father in 1890, but her mother, Queen Emma, had been regent until Wilhelmina reached the age of 18 in September 1898. She is shown arriving and leaving the church, reviewing guards dressed in costumes of the Middle Ages, and waving to the crowd from a balcony of the Palace. This series was filmed in segments that could be shown individually or grouped together to document the event. During the late 1890s the British and American Mutoscope companies provided timely coverage of events of the day, and audiences were intrigued by more detailed and candid views of royalty. – PAUL SPEHR

LAUNCH OF THE “OCEANIC” (The Mutoscope and Biograph Syndicate, GB 1899)

Supv: W.K.L. Dickson; *f./ph:* Emile Lauste; *riprese/filmed:* Belfast, Ireland, 14.1.1899; AMCo. Prod. No. 299E; 35mm, 38 ft., 20.25” (30 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

Magnifica ripresa del varo della più grande nave passeggeri dell'epoca. Il film fu precipitosamente inviato a Londra per farlo arrivare sullo schermo del Palace Theatre entro 3 giorni dal varo. Anche la Warwick Trading Co. riprese l'evento e si unì alla gara per portarlo sullo schermo. – PAUL SPEHR

This stunning shot records the launch of the largest passenger vessel built up to that time. The film was rushed to London to be on the screen at the Palace Theatre within 3 days of the launch. The Warwick Trading Co. also filmed the event, and joined the race to the screen. – PAUL SPEHR

KING JOHN (A Scene – “King John”, Now Playing at Her Majesty’s Theatre: The Last Moments of King John of England in the Orchard of Swinstead Abbey / Beerbohm Tree, The Great English Actor) (The British Mutoscope and Biograph Company, GB 1899)

Supv: W.K.L. Dickson; *f./ph:* ?; *cast:* Herbert Beerbohm Tree (King John), *members of the cast* from Her Majesty’s Theatre, London, England; *riprese/filmed:* studio sulla riva del Tamigi/Thames embankment studio, London, 18.9.1899; AMCo. Prod. No. 493E; 35mm, 84 ft., 57” (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. Preserved from a 68mm original from the Nederlands Filmmuseum.

Senza didascalie / No intertitles.

Sir Herbert Beerbohm Tree, uno tra i maggiori attori della scena teatrale di Londra, fu ripreso in 4 scene dal *King John* di Shakespeare. Per lui era un ruolo nuovo, ed il film fu realizzato poco prima della serata inaugurale. H. Chance Newton dello *Sketch* riferì: “L'autore fece visita al signor Beerbohm Tree ... e trovò quel popolare attore-manager e i suoi numerosi accoliti proprio messi a dura prova. In altre parole, il signor Tree e tutta la sua compagnia venivano “biografati”, all'ingrosso, al dettaglio e di certo per l'esportazione, da quell'astuta compagnia che fornisce Fotografie Animate a questa o quell'industria del divertimento del Regno Unito... È stata davvero un'esperienza strana vedere questa grande società ... che stasera (mercoledì) ... presenterà ... il 'King John' ... Vederli correre vestiti più o meno in 'completa armatura' – e perfettamente truccati – nelle vicinanze dell'Hotel Cecil, per esser fotografati per filmati che attualmente vengono presentati in ogni sorta di luogo in Europa, ma specialmente al Palace Theatre di Londra. Fuori dallo Her Majesty's Theatre era stata preparata una nuova e pittoresca copertura per gli andirivieni dell'ultimissimo re Giovanni e del suo vasto seguito, e diverse 'Black Maria' erano state noleggiate per trasportare la compagnia ... C'era anche un certo umorismo nella visione ... vederli affrettarsi al ritorno con alla testa, in armatura blu, re Giovanni Tree, da poco sfuggito alle grinfie (e alle 'Kodak') dei Fotografi Animati ... la produzione,

qualunque si rivelino essere i suoi altri meriti, stasera sarà sicuramente salutata come uno dei più grandi esempi di *mise-en-scène* mai visti persino in questo teatro.” – PAUL SPEHR

Sir Herbert Beerbohm Tree, a leading performer of London's theatre world, was recorded in 4 scenes from Shakespeare's King John. It was a new role for him, and the film was made just prior to its opening. The Sketch's H. Chance Newton reported “... [the] writer called upon Mr. Beerbohm Tree ... found that popular actor-manager and his numerous adherents just passing through a most trying ordeal. In other words, Mr. Tree and the whole strength of his company were being 'biographed' wholesale, retail, and certainly for exportation, by that shrewd firm which supplies Animated Photographs to this or that amusement resort throughout the United Queendom... It was truly a very quaint experience to see this extensive company ... who will to-night (Wednesday) ... present... 'King John' ... Hurrying off clothed in more or less 'complete steel' – and in perfect make-up – to the vicinity of the Hotel Cecil, to be snapshotted, as it were, for pictures to be presently shown in all sorts of places in Europe, but especially at the Palace Theatre, London. For the going and coming and the to-ing and fro-ing of the latest King John and his vast retinue a new and picturesque awning had been prepared outside Her Majesty's Theatre and several 'Black Marias' had been chartered for the carrying of the company There was also something of humour in the sight of ... hurrying back with the dark-blue-armoured King John Tree at their head, newly escaped from the clutches (and the 'Kodaks') of the Animated Photographers. ... the production, which, whatever its other merits may prove to be, will to-night assuredly be hailed as one of the grandest examples of mise-en-scène ever witnessed even at this theatre.” – PAUL SPEHR

RIFLE HILL SIGNAL STATION NEAR FRERE CAMP (Rifle Hill Outpost) (The British Mutoscope and Biograph Company, GB 1899)

Supv: W.K.L. Dickson; *f./ph:* William Cox? John Seward?; *riprese/filmed:* Camp Frere, South Africa, 7.12.1899; AMCo. Prod. No. 568E; 35mm, 46 ft., c.30” (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. Preserved from a 68mm original (Schultze Collection).

Senza didascalie / No intertitles.

Nell'autunno 1899 Dickson si trovava in Sudafrica per filmare la campagna che doveva liberare i britannici assediati a Ladysmith durante la guerra boera. La macchina da presa, ingombrante ed assai visibile, rendeva difficile avvicinarsi alla zona del combattimento, ma Dickson colse l'opportunità di documentare azioni che riflettevano le attività cui lui e i suoi compagni stavano assistendo. Come Dickson descrisse questa scena nel suo libro *The Biograph in Battle*: “Visitammo di nuovo gli avamposti e riuscimmo, non senza enorme difficoltà, a sollevare la nostra macchina ecc. in cima alla stazione di segnalazione di Rifle Hill, appena in tempo per cogliere un messaggio del colonnello Kitchener [Nota dell'Autore: non il generale] inviato al picchetto n. 8, dato che gli operatori gentilmente attesero, prima di inviare il messaggio, che avessimo la macchina in posizione. Gli uomini guardavano il nemico sottostante mentre si svolgevano le

segnalazioni, al comando del capitano Bartram. Questa è una scena splendida, di cui siamo molto orgogliosi, perché ci siamo quasi ammazzati, noi e i nostri cavalli, nello sforzo di piazzarci in tempo. ... Questo è il messaggio che fu inviato all'ufficiale comandante del picchetto n. 8: 'Tenete il vostro picchetto in assetto di guerra e inviate una pattuglia. Kitchener, 7 dicembre.' Era stato inviato con semplici segnalazioni Morse, non in codice, in modo che chiunque conoscea il Morse potesse leggerlo." – PAUL SPEHR

In the fall of 1899 Dickson was in South Africa filming the campaign to relieve the besieged British at Ladysmith during the Boer War. The huge and very visible camera made it difficult to get near combat, but Dickson seized opportunities to record actions that reflected the activities he and his associates were seeing. As Dickson described this scene in his book The Biograph in Battle: "We again visited the outposts, and managed, not without extreme difficulty, to haul our machine, &c., to the top of Rifle Hill signal station, just in time to catch a message from Colonel Kitchener [Author's Note: not the General], which was flagged to picket No. 8, the operators kindly waiting until we got the machine in position before they sent the message. The men were watching the enemy below while the signalling was in progress, Captain Bartram being in command of signal and picket. This is a splendid scene, and one of which we are very proud, for we nearly killed ourselves and our horses in our endeavour to get planted in time. This is the message which was sent to O.C. No. 8 picket: 'Have your picket under arms and send out patrol. Kitchener, December 7th.' It was sent in plain flag, Morse, not code, so that any one who knew Morse could read this message." – PAUL SPEHR

BATTLE OF SPION KOP: AMBULANCE CORPS CROSSING THE TUGELA RIVER (Operations of Red Cross Ambulances after Spion Kop / Battle of the Upper Tugela) (The British Mutoscope and Biograph Company, GB 1899)

Supr: W.K.L. Dickson; f./ph: William Cox? John Seward?; ripresa/filmed: Spion Kop, South Africa, 25.1.1900; AMCo. Prod. No. 591E; 35mm, 3 scenes, 37 ft. + 45 ft. + 47 ft., c.2' (24 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London. Preservato da originali in 68mm/Preserved from 68mm originals (Schultze Collection).

Senza didascalie / No intertitles.

Un panorama drammatico della valle del fiume Tugela, con le truppe britanniche che si trascinano sconsolatamente dopo aver fallito la presa di Spion Kop. La macchina da presa si trova dietro un drappello di soldati britannici che copre la ritirata in una trincea. Il catalogo del 1902 affermava: "Probabilmente, nella guerra moderna, una macchina da presa non andrà mai più vicina di così ad una vera scena di battaglia. Era stata ripresa dalla seconda linea delle trincee durante la battaglia dell'alto Tugela, in cui i britannici, al comando del generale Buller, vennero sconfitti per mano dei boeri, perdendo circa 500 uomini. Il nostro filmato, girato alla retroguardia della linea di combattimento britannica, mostra i feriti trasportati su lettighe ed ambulanze. Il raggio della visuale è molto ampio e include il Tugela con il suo ponte temporaneo e le forze di riserva sulla riva opposta, e le montagne lontane dove

stazionano i boeri. Spion Kop spicca tra le cime. Fotograficamente parlando, il soggetto è chiaro e nitido."

Ancora Dickson, nel suo libro *The Biograph in Battle*: "La battaglia continua a infuriare senza tregua; il massacro da entrambe le parti è per forza terribile. ... Al mattino tremila dei nostri coraggiosi avevano preso la montagna respingendo i boeri. Sarebbe stato un trionfo se fossero riusciti a resistere al fuoco incrociato del nemico ... presto dovettero abbandonare la postazione per non venir completamente annientati. Una ... amara delusione.

"Non ci mettemmo molto a seguirli col nostro carro del Capo e ... riuscimmo a riprendere per bene i corpi di soccorso che attraversavano il fiume Tugela su un ponte tirato su in tutta fretta. ...

"L'immagine ha un valore in più, perché sullo sfondo c'è una parte del campo di battaglia dove gli uomini di Warren avevano combattuto così valorosamente mentre avanzavano verso Spion Kop da destra. ... Dovettero venir sacrificati venti minuti di tempo prezioso per dimostrare che i nostri movimenti erano protetti dal salvacondotto del generale Buller. ..." – PAUL SPEHR

A dramatic panorama of the valley of the Tugela River, with the British troops trailing home dejectedly after failing to take Spion Kop. The camera is behind a squad of British soldiers in a trench covering the retreat. The 1902 catalogue had this to say: "This is probably as near an actual scene of battle as a camera will ever get in modern warfare. It was taken from the second line of intrenchments [sic] during the battle of the Upper Tugela, in which the British, under General Buller met with defeat at the hands of the Boers. The British lost about 500 men in this engagement, and our picture, taken at the rear of the British fighting line, shows the wounded being brought in on litters, and in ambulances. The scope of the view is very broad, taking in the Tugela with its temporary pontoon bridge, and the reserve force on the opposite bank of the river, and the distant mountains where the Boers are stationed. Spion Kop is prominent among the peaks. Photographically the subject is sharp and clear." Dickson, in his book The Biograph in Battle: "The battle rages on with unabated fury; the slaughter on both sides is obliged to be terrible. By morning three thousand of our braves had captured the mountain and driven the Boers off. This would have been a triumphant success had they been able to withstand the deadly cross-fire of the enemy ... they soon had to abandon or be utterly annihilated. Some...bitter disappointment.

"We were not long in following with our Cape cart, and ... succeeded in getting a good picture of the Ambulance Corps crossing the Tugela River over a hurriedly spanned pontoon bridge.

"The picture has an additional value that in the back-ground is part of the battlefield where Warren's men fought so gallantly as they advanced towards and up Spion Kop to the right. ... twenty minutes of valuable time had to be sacrificed in order to prove that General Buller's permission covered our movements." – PAUL SPEHR

GORDON HIGHLANDERS IN LADYSMITH (Ladysmith – Gordon Highlanders Marching Out to Meet Relief Column / Relief of Ladysmith) (The British Mutoscope and Biograph Company, GB, 1899)

Supv: W.K.L. Dickson; f./ph: [W.K.L. Dickson]; ripresa/filmed: Ladysmith, South Africa, 2-3.3.1900; AMCo. Prod. No. 613E; 35mm, 51 ft., 32" (24 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London. Preservato da originali in 68mm / Preserved from a 68mm original (Schultze Collection).

Senza didascalie / No intertitles.

Dickson riprese le cerimonie ufficiali per la liberazione di Ladysmith, dove i Gordon Highlanders erano stati sotto assedio boero dal primo novembre 1899. (Il generale Buller era entrato informalmente il giorno prima.) Dickson girava con alcuni svantaggi, visto che entrambi i suoi assistenti, Cox e Seward, malati, erano stati riportati a Durban. Era stato assunto un assistente inesperto, ma anche Dickson stava per cedere a una febbre intestinale. Dickson (*The Biograph in Battle*): "...un giorno frenetico per tutti. Per le 10 di mattina ci eravamo garantiti una pellicola Biograph ed altre dei Gordon Highlanders assediati en route dall'accampamento per dare il benvenuto alla colonna dei liberatori, comandata dal generale Buller e dal suo staff. Questa è la nostra pellicola successiva, ma purtroppo abbiamo dovuto girare col sole in faccia. Il colonnello Scott, al comando degli Highlanders, che con altri reggimenti sono allineati per le strade da ambo i lati, ci aveva dato ogni aiuto; il nostro carro, da dove abbiamo ripreso le immagini, è evidentemente una scocciatura, perché siccome non avevamo treppiede la sua parte posteriore arriva fino in strada ... avevamo trovato impossibile trascinarlo su per la montagna, e così ce lo eravamo lasciato indietro. ... In piedi al mio fianco vidi Winston Churchill. ..." – PAUL SPEHR

Dickson recorded the formal ceremonies for the relief of Ladysmith, where the Gordon Highlanders had been under siege by the Boers since 1 November 1899. (General Buller made an informal entry on the day before.) Dickson was filming under some handicap, as both of his assistants, Cox and Seward, were ill and had been taken back to Durban. An inexperienced assistant had been hired, but Dickson was also succumbing to enteric fever. Dickson (The Biograph in Battle): "...a busy day for all. By 10 a.m. we have secured a Biograph and other pictures of the beleaguered Gordon Highlanders en route from camp to welcome the entrance of the relief column, headed by General Buller and Staff. This is our next picture, but regretfully we must face the sun to secure it. Every facility has been given us by Colonel Scott, in command of the Highlanders, who, with other regiments, line the streets on both sides – our cart be conspicuously a nuisance, from the back of which we took the Bios. The cart had to displace the soldiers, the back reaching out into the street as we had no tripod ... this we found impossible to drag over the mountain, and so had left it behind. ... I found standing at my side Winston Churchill." – PAUL SPEHR

Brighton 30 anni dopo / Brighton 30 Years After

Quando Paolo Cherchi Usai ha proposto di celebrare, nel corso delle Giornate del Cinema Muto di quest'anno a Pordenone, il trentesimo anniversario di "Cinema 1900-1906", principale simposio tenutosi a Brighton nel 1978 in occasione del trentaquattresimo Congresso della FIAF, la Federazione Internazionale degli Archivi del Film, ho accolto quest'idea con entusiasmo. In una certa misura, le Giornate sono una creatura di Brighton, e quindi una celebrazione pordenonese servirà anche a onorare la manifestazione annuale che più di ogni altra ha fatto per valorizzare il cinema muto.

Dopo averne discusso assieme, abbiamo deciso che la celebrazione si sarebbe concretata in un programma di 90 minuti, formato da alcuni film originariamente proiettati a Brighton e scelti da coloro che avevano formalmente partecipato al simposio, oppure vi avevano presentato relazioni. Trent'anni sono molti, e mi chiedevo quanti di questi studiosi sarebbero ancora stati interessati alla storia degli albori del cinema; ma gli storici del cinema sono evidentemente un coraggioso manipolo di entusiasti. Alla fine, dodici membri dell'originale gruppo di venti studiosi hanno accettato di scegliere ognuno due titoli, fra i 548 film presentati alle proiezioni preliminari nel Regno Unito oppure nel corso del simposio; sono profondamente grato a tutti loro per aver aderito prontamente aderito a quest'idea.

Con che criterio era stato scelto il tema del simposio di Brighton? Tranne che negli anni di guerra, la FIAF ha sempre organizzato un congresso annuale sin dalla sua fondazione nel 1938. Lo scopo principale del congresso era di consentire agli archivisti cinematografici di tutto il mondo di incontrare i propri colleghi e di affrontare, in discussioni formali e informali, i problemi della professione. Prima del 1978 si erano già tenuti alcuni simposi, ma i temi erano sempre stati scelti dalla Commissione esecutiva e il piano dei lavori era stato elaborato da un gruppo speciale (nominato dalla Commissione esecutiva), anziché dall'archivio ospite. A mio avviso, se il National Film Archive (NFA) doveva assumersi l'onere di organizzare un congresso e di ottenere finanziamenti per le relative manifestazioni, avrebbe dovuto avere anche una maggior voce in capitolo nella scelta del tema del simposio e della struttura dell'evento.

Nel 1977, un anno prima del Congresso, interpellai Eileen Bowser del Museum of Modern Art, ben più esperta di me in merito agli affari della Federazione, e le chiesi consiglio. La sapevo preoccupata per il fatto che gli archivisti cinematografici giungevano ai congressi da tutto il mondo (e con grande spesa) ma poi, nel corso di tali manifestazioni, non si adoperavano affatto per rendere più note le collezioni della cui salvaguardia erano pur responsabili. La mia idea originaria era quella di dedicare il simposio alla scuola di Brighton dei pionieri del cinema, dal momento che il Congresso doveva svolgersi proprio a Brighton. Lo storico francese Georges Sadoul aveva coniato l'espressione "L'école de Brighton", tradotta in "Brighton School" allorché il British Film Institute, nel 1948, pubblicò sotto forma di opuscolo il saggio di Sadoul. Ma sto divagando. Eileen, pur apprezzando l'idea, mi fece presente che

il Congresso era un evento internazionale; se intendevo mantenerne il controllo, dovevo proporre un tema che presentasse qualche motivo di interesse per tutti i membri della Federazione, e quindi era opportuno inserire film provenienti dal maggior numero possibile di paesi. Evitai deliberatamente di fissare la data iniziale al 1895, perché in tal caso i partecipanti avrebbero passato il loro tempo a litigare su chi aveva inventato il cinema; e inoltre, volevo includere il maggior numero possibile di paesi dotati di un'industria cinematografica, per garantire l'adesione di un buon numero di archivi. La data finale del 1906 fu scelta perché tra gli storici sembrava prevalere l'opinione che, quando i film uscirono dai programmi del music hall o del vaudeville, per essere finalmente proiettati in sale cinematografiche costruite appositamente, ciò abbia esercitato un'influenza decisiva sulla produzione e sulla distribuzione, oltre che sullo stesso sviluppo della forma e del linguaggio cinematografici.

C'era tuttavia un problema: non esistevano abbastanza film di questo periodo per consentire agli storici di sviluppare tale ipotesi di lavoro. Era disponibile un certo numero di film della Scuola di Brighton, studiati con un'amorosa attenzione che ha forse indotto a esagerarne l'importanza per lo sviluppo del linguaggio cinematografico. L'altro gruppo di film di questo periodo (in verità assai più folto) era conservato presso la Paper Print Collection della Library of Congress. Per tutelare i diritti d'autore dei propri film, i produttori americani (e anche i distributori americani di film importati) dovevano depositare alla Library of Congress (l'istituzione responsabile per i diritti d'autore a livello nazionale) una copia delle immagini che apparivano nei film stessi. Uso la parola "immagini" perché la legge vigente all'epoca in materia di diritti d'autore riguardava le fotografie e non i film; per tale motivo i produttori realizzavano copie su carta di tutte le singole sequenze di un film. Malaguratamente, solo alcuni produttori riproducevano in tal modo l'intero film; altri si limitavano a registrare alcuni fotogrammi di ogni sequenza.

Eileen Bowser riunì un gruppo di giovani studiosi presso il Museum of Modern Art; insieme, essi esaminarono circa 690 film, per lo più prodotti dalle case Edison e Biograph, scegliendone 189 per le proiezioni preliminari a Brighton, cui avrebbero assistito studiosi di storia del cinema delle origini, provenienti da tutto il mondo. Il compito del gruppo fu agevolato dal fatto che Paul Spehr, della Library of Congress, aveva montato su rulli tutte le copie su carta, nell'ordine in cui erano state presentate per registrare i diritti d'autore, oppure prodotte; in tal modo fu agevole valutare il graduale sviluppo di forma e linguaggio. I sei principali relatori del simposio, che avevano tutti assistito alle proiezioni preliminari, scelsero i film che furono poi presentati al simposio stesso.

Un altro criterio guidò la scelta del tema e del periodo: in qualità di archivista cinematografico, io avevo osservato che gli studiosi interessati agli albori della storia del cinema, pur essendo un gruppo sparuto, erano tuttavia pieni di zelo e di impegno; quasi ogni anno, essi venivano in pellegrinaggio al National Film Archive per vedere se avevamo copiato qualche altro film che li potesse interessare. A

quell'epoca il NFA era uno dei pochi archivi che usasse duplicare film, e di conseguenza eravamo probabilmente in contatto con un maggior numero di studiosi, rispetto ad altre istituzioni come noi. Allora gli archivi cinematografici generalmente non erano interessati a conservare, restaurare e rendere accessibili i cortometraggi muti.

Considerandolo in retrospettiva, si trattava di un progetto ambizioso e costosissimo. Anzitutto dovetti convincere gli archivisti miei colleghi a comunicarmi quali film del periodo 1900-1906 fossero reperibili nelle loro collezioni, e poi (dal momento che praticamente nessuna di queste pellicole era in adeguate condizioni di conservazione) dovevo trovare le risorse per consentire al nostro laboratorio di realizzare due negativi e due copie per ogni titolo – due, perché gli altri archivi volevano ricevere un duplicato del negativo e della copia, se consentivano a noi di tenere gli stessi duplicati nella nostra collezione. Per fortuna, nell'era del muto il cinema era universale, e i film europei e americani venivano distribuiti in tutto il mondo; perciò, anche gli archivi di paesi che non avevano prodotto film prima del 1906 furono in grado di contribuire al simposio. Per esempio, scoprimmo film Pathé di questo periodo in quasi tutti gli archivi del mondo; di conseguenza, il Congresso fu importantissimo per precisare il ruolo che la Pathé cominciò a svolgere tra il 1905 e il 1906.

Le proiezioni preliminari si svolsero al Brighton Film Theatre (sede quanto mai adatta, trattandosi di un antico music hall), e consentirono agli studiosi di visionare insieme film del periodo 1900-1906 provenienti da tutto il mondo. Per la prima volta, essi poterono assistere a un numero di film sufficiente a individuare i mutamenti di forma e linguaggio, basando le proprie conclusioni su un campione abbastanza ampio da garantire validità universale. Harold Brown, direttore della Sezione conservazione e restauro dell'Archivio, controllò personalmente la proiezione di tutti i 548 titoli.

Il simposio di Brighton influenzò certamente i successivi simposi della FIAF, ed Eileen stessa si imbarcò in un'impresa analoga organizzando lo Slapstick Symposium in occasione del Congresso di New York nel 1985; in generale, però, gli alti costi e la complessità organizzativa che avevano contraddistinto Brighton scoraggiarono gli archivi dal presentare secondo criteri simili ampie parti delle proprie collezioni. Di per sé, in ogni caso, il simposio di Brighton esercitò un impatto di lungo periodo sullo studio e l'interpretazione degli albori del cinema. André Gaudreault, cui si deve un'attenta analisi dei film proiettati a Brighton (pubblicata nel 1982 dalla FIAF insieme ad altri saggi dei partecipanti al simposio, sotto il titolo *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*), e che tanto si è adoperato per gettare le basi strutturali dello studio degli esordi del cinema, ha fondato successivamente il Domitor, un'organizzazione internazionale che si rivolge agli storici del cinema interessati al periodo anteriore al 1915. Le conferenze biennali di quest'organizzazione, pur attraendo circoli più ristretti di quelli gravitanti intorno alle annuali Giornate del Cinema Muto, hanno a loro volta esercitato una notevole influenza sugli studi concernenti il cinema muto. Eileen Bowser, da parte sua, ha riunito il suo originario gruppo di studiosi per esaminare i film di fiction del 1907 conservati presso la

Paper Print Collection, ma purtroppo non ha potuto continuare questo lavoro per gli anni successivi.

Il mio rammarico è che il tempo ci ha consentito di prendere in considerazione solo i film a soggetto. All'inizio del periodo i titoli di tipo documentario erano più numerosi, e ancora nel 1906 le proporzioni erano approssimativamente uguali; inoltre, soprattutto per i primi anni, era arduo distinguere i soggetti documentari da quelli di finzione. Spero che la celebrazione di quest'anniversario incoraggi la FIAF, o qualche altro organismo competente, a studiare sistematicamente, anno per anno, le pellicole documentarie e di *fiction* ancora esistenti, dalla nascita del cinema sino all'avvento del film muto a soggetto. Negli ultimi trent'anni gli archivi hanno acquisito e reso disponibili moltissimi film di questo periodo; ancor oggi si verificano scoperte occasionali (per esempio quella dei film Mitchell and Kenyon) che inducono gli storici a rivedere i propri giudizi. Un'analisi sistematica di tutti i film di questo periodo ancora esistenti è probabilmente l'ultimo importante studio preliminare ancora necessario, prima che gli studiosi siano in grado di scrivere una storia definitiva di questi anni di formazione. – DAVID FRANCIS

Dopo aver scritto quest'introduzione, mi è arrivata la notizia della morte di **John Barnes**, il grande storico inglese del cinema che aveva collaborato anche a questo progetto. È stata la sua esauriva (5 volumi) storia del cinema delle origini in Gran Bretagna a descrivere il ruolo dei diversi gruppi di pionieri che definirono la nostra eredità cinematografica. Uno di quei gruppi era la Scuola di Brighton (o dovrei dire di Hove?). È in omaggio a loro che nel 1978 il congresso della FIAF si tenne a Brighton. Spero vogliate con me dedicare "Brighton 30 anni dopo" a John, che con le sue ricerche, i suoi scritti e il suo pionieristico museo tanto ha fatto per incoraggiare gli appassionati di pre-cinema e cinema delle origini. – DAVID FRANCIS

I was very excited when Paolo Cherchi Usai suggested the idea of celebrating the 30th anniversary of "Cinema 1900-1906", the main symposium at the 34th Congress of the International Federation of Film Archives (FIAF) held in Brighton in 1978, at this year's Giornate del Cinema Muto in Pordenone. To a certain extent the Giornate was a child of Brighton, and so a celebration in Pordenone will also be a celebration of an annual event that has done more to encourage the appreciation of the silent cinema than any other.

After some discussion we decided that the celebration would take the form of a 90-minute programme of films originally shown in Brighton chosen by attendees who either participated formally in the Symposium or submitted relevant papers for consideration. Thirty years is a long time, and I wondered how many of them would still be interested in the early history of the cinema. Film historians are clearly a hardy and committed bunch. In the end, 12 of the original group of 20 agreed to select 2 titles each from the 548 films shown at the UK pre-screenings or during the Symposium. I am extremely grateful to all of them for responding so positively to this idea. So how was the subject of the Brighton Symposium selected? Except during

the war years, FIAF has held an annual Congress since it was founded in 1938. The prime purpose of the Congress was to enable film archivists from all over the world to meet their colleagues and have formal and informal discussions about film archiving issues. There had been Symposia before 1978, but the subjects had been selected by the Executive Committee and planned by a special group, appointed by the Executive Committee, rather than by the host archive. I felt if the National Film Archive (NFA) was going to take on the burden of organizing a Congress and acquiring funding for events, it should have a greater say in the choice of subject for the Symposium and in the format of the event.

In 1977, one year before the Congress, I approached Eileen Bowser of the Museum of Modern Art, who had much more experience of Federation affairs than I did, and asked her for advice. I knew she was concerned that film archivists travelled to Congresses from all over the world at great expense but did nothing at the events to increase knowledge about the collections they were responsible for safeguarding. My first idea was to devote the Symposium to the Brighton School of early filmmakers, as we were holding the Congress in Brighton. French film historian Georges Sadoul had coined the phrase "L'École de Brighton", which had been translated as the "Brighton School" when the British Film Institute published his essay as a pamphlet in 1948.

But I digress. Eileen liked the idea, but reminded me that this was an international Congress and that if I wanted to control the event I would have to come up with a subject that included something of interest to all the Federation members. It was a good idea therefore to include films from as many countries as possible. I purposely did not start the time period in 1895 because members would have then spent all their time arguing about who invented the cinema. Also, I wanted to include as many film-producing countries as possible so that a reasonable number of archives would be represented. The end-date of 1906 was chosen because there was a feeling among historians that when films moved from the music hall (or vaudeville) programme into purpose-built cinemas this had a significant impact on production and distribution as well as the development of the form and language of the films themselves.

The problem was that there were not enough films from the period available for historians to develop these lines of thought. A number of films from the Brighton School were available, and their study had led to a perhaps exaggerated view of their importance in the development of film language. The other, much larger, group of films from this period was in the Paper Print Collection at the Library of Congress. In order to protect the copyright in their films American producers, and indeed American distributors of imported films, had to deposit a copy of the images that appeared in their films with the Library of Congress, the nation's copyright library. I say images because the actual copyright legislation in force at the time was designed for still photographs, not films. That is the reason that the producers made copies on paper of all the individual shots in a film. Unfortunately only some producers made a paper copy of the whole film; others simply registered a few frames of each distinct shot.

Eileen Bowser assembled a group of young scholars at the Museum of Modern Art, and together they looked at some 690 films, mainly from the

Edison and Biograph studios, and selected 189 for inclusion in the pre-screening session in Brighton, which would be attended by film scholars of the early period from all over the world. The group's task was helped by the fact that Paul Spehr, of the Library of Congress, had assembled all the paper prints on rolls in the order they were registered for copyright or produced. It was thus easy to see the gradual development of form and language. The 6 featured speakers at the Symposium, who all attended the pre-screening session, chose the films that were screened during the Symposium.

Another factor in the choice of subject and period was my observation as a film archivist that although there were only a few scholars interested in the early development of the cinema, they were committed and used to make an almost-annual pilgrimage to the National Film Archive to see if we had copied any more relevant films. At that time the NFA was one of the few archives duplicating films in any number, so it may be that we saw more of the scholars than other archives. Generally, at the time, film archives were not interested in preserving and making accessible silent shorts.

In retrospect, it was a grandiose and expensive idea. First of all I had to persuade my fellow archivists to let me know what films from the period 1900 to 1906 they had in their collections, and then, as virtually none of the films had been preserved, I had to find the resources for our laboratory to make 2 negatives and 2 prints from every title – 2 because archives wanted to have a duplicate negative and print for their own collections if they were prepared to let us keep the same in our collection. Luckily the cinema was universal in the silent era, and European and American films were distributed throughout the world. This allowed archives in countries that did not produce films before 1906 to contribute to the Symposium. We found, for instance, Pathé films from the period in virtually every film archive in the world. This is why the Congress proved so important in defining the role the Pathé Company started to play between 1905 and 1906.

The pre-screenings at the Brighton Film Theatre, appropriately a former music hall, allowed scholars to view 1900-1906 films from all over the world together. For the first time they could see enough films to identify changes in form and language, and feel confident that the conclusions they reached were based on a big-enough sample to have universal validity. Harold Brown, the Archive's Preservation Officer, personally supervised the projection of all 548 titles.

The Brighton Symposium did have an influence on future FIAF Symposia, and Eileen herself undertook a similar exercise when she presented the Slapstick Symposium at the 1985 New York Congress, but generally the cost and complexity of mounting Brighton discouraged archives from examining large sections of their collections in this way. However, the Brighton Symposium itself did have a long-term impact on the study and interpretation of early cinema. André Gaudreault, whose analysis of the films shown in Brighton, published by FIAF with other papers by the original attendees under the title *Cinema 1900-1906 – An Analytical Study in 1982*, and who did so much to provide a structural basis for the study of early cinema, went on to found Domitor, an international organization for film historians interested in the cinema before 1915. Although its biannual conferences appeal to a smaller group than the annual *Giornate del Cinema Muto*, they have also had a considerable influence on silent film

scholarship. Eileen Bowser reassembled her original group of scholars to look at the fictional films of 1907 in the Paper Print Collection, but alas could not continue the exercise for future years.

My regret is that we only had time to consider fiction films. When the period started there were more factual titles, and even in 1906 the numbers were roughly equal. Also, it was difficult to separate factual and fictional subjects, particularly during the early part of the period. I hope that this anniversary celebration will encourage FIAF or some other relevant organization to consider a year-by-year study of extant factual and fictional films from the beginning of the cinema to the coming of the silent feature. In the last 30 years archives have acquired and made available many more films from this period, and even today there is the occasional discovery, for instance the Mitchell and Kenyon films, which causes historians to reconsider earlier assessments. A systematic examination of all extant films produced in this period may be the last major study necessary before scholars are in a position to prepare the definitive history of these formative years. DAVID FRANCIS

Since this introduction was written, we received the sad news that British film historian extraordinaire **John Barnes**, who contributed a piece to this programme, has passed away. It was John's comprehensive five-volume history of the early days of the British cinema that chronicles the role of the diverse groups of film pioneers who defined our cinema heritage. One of those groups was the Brighton (or should I say, Hove) School. It was as a tribute to them that the 1978 FIAF Congress was held in Brighton. I hope you will join with me in dedicating this 30th anniversary programme to John, who did so much to encourage pre- and early cinema enthusiasts with his researches, his writings, and his pioneering museum. – DAVID FRANCIS

I. John Barnes

MARY JANE'S MISHAP; OR, DON'T FOOL WITH THE PARAFFIN (G.A. Smith / Warwick Trading Company, GB 1902)

Regia/dir., scen., f./ph., mont./ed: George Albert Smith; cast: Laura Bayley; lg. or.orig. l: 248 ft.; 35mm, 249 ft., 4' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Tra i 548 film di *fiction* proiettati al Congresso della FIAF svoltosi 30 anni fa a Brighton, i più significativi sembrarono quelli realizzati in Francia e Inghilterra. Dal punto di vista artistico, nulla poteva rivaleggiare con l'ispirazione di Georges Méliès, o con alcune colorate *féeries* di Pathé; mentre in fatto di talento cinematografico alcuni film inglesi si distinguevano fra tutti gli altri, e non stupisce che venissero spesso copiati in Francia e negli Stati Uniti. I film americani – specialmente quelli di Edwin S. Porter – difficilmente riuscivano ad eguagliare il fascino delle pellicole francesi e inglesi, e in genere erano allestiti in maniera sommaria e primitiva. Per esempio, la sostituzione tramite la ripresa a passo uno nei casi in cui si doveva utilizzare un manichino veniva realizzata in maniera alquanto rozza, in confronto al

livello dei film francesi e inglesi. *The Great Train Robbery* di Porter (1903) è certo un film assai notevole per l'epoca in cui fu girato, ma il suo allestimento è in parecchi punti davvero scadente: pensiamo ad esempio alla scena in cui viene preso a rivoltellate uno dei passeggeri (Anderson) e al manichino che fuge da controfigura sul tender della locomotiva.

I due film inglesi che ho scelto, *Mary Jane's Mishap* (G.A. Smith, 1902) e *The Life of Charles Peace* (William Hagggar, 1905) sono due opere note in tutto il mondo. A mio parere questi due film inglesi, in particolare, sorpassano qualsiasi pellicola americana realizzata nello stesso periodo.

Su *Mary Jane's Mishap* si è scritto molto; proprio di recente, Stephen Bottomore e io abbiamo svolto una dettagliata analisi del film, e ambedue siamo convinti che il fascino di questa importante ed espressiva opera, realizzata agli albori del cinema, rimanga immutato. Il film si compone di quattordici inquadrature, contiene elaborate scene d'azione e si distingue per il fluido montaggio all'interno delle sequenze, con inquadrature di Mary Jane in primo piano e piano medio, oltre che a figura intera. Vengono anche utilizzate la ripresa a passo uno (nella scena dell'esplosione, quando Mary Jane viene sostituita da un manichino) e la doppia esposizione (per l'apparizione del fantasma di Mary Jane al cimitero).

Da un certo punto di vista, *Mary Jane's Mishap* è il primo film moderno, che ci narra la sua semplice trama senza bisogno di informazioni esterne. In termini di linguaggio cinematografico è un'opera pionieristica, più avanzata di parecchi anni rispetto alla propria epoca; è poi splendidamente interpretato da Laura Bayley (moglie di G.A. Smith), che dimostra tutte le doti di un'esperta attrice. Si tratta insomma, a mio giudizio, del primo capolavoro del cinema inglese.

Mi sembra doveroso menzionare a questo punto James Williamson, collega di Smith e anch'egli attivo a Hove; il suo *The Big Swallow* (1901) è il primo film nella storia del cinema che sia stato concepito in maniera esclusivamente cinematografica. Esso non si sarebbe potuto realizzare con alcun altro mezzo di espressione: è un esempio di puro cinema, mentre *Mary Jane's Mishap* avrebbe potuto assumere la forma di una serie di vignette su un giornale, o di lastre per lanterna magica (anche se questi due *media* non avrebbero certo potuto rendere il brio di Laura Bayley).

(Nota: L'esame del materiale disponibile mi consente di datare la realizzazione del film all'autunno del 1902 anziché alla data comunemente accettata del 1903. Sono giunto a tale conclusione esaminando fotografie coeve, e tenendo conto dell'aspetto autunnale degli alberi, nonché delle foglie morte spazzate nella scena del cimitero; bisogna ricordare che Smith lasciò il suo studio di St. Ann's Well Garden a Hove nell'agosto del 1903. Ritengo anche che St. Ann's Well, dove fu girato *Mary Jane's Mishap*, non sia più stato utilizzato come set cinematografico dopo il 1902.) – JOHN BARNES

Of the 548 fiction films shown at the FIAF Congress at Brighton 30 years ago, those from France and England proved to be the most outstanding.

*From an artistic point of view, nothing quite matched the artistry of Georges Méliès, or some of the coloured féeries of Pathé; whereas for cinematic flair, some of the English films came out on top. No wonder they were often copied by France and the USA. American films, especially those of Edwin S. Porter, seldom matched the charm of the French and English films, and on the whole were poorly staged. For example, the substitution work by stop-motion photography where a dummy was involved, were very crudely executed compared with English and French examples. As remarkable as Porter's *The Great Train Robbery* (1903) is for the period, a lot of its staging is very poor, for example, the shooting of one of the passengers (Anderson) and the dummy substitute on the coal tender of the locomotive. The two English films I have selected, *Mary Jane's Mishap* (G.A. Smith, 1902) and *The Life of Charles Peace* (William Hagggar, 1905) are both films with worldwide reputations. In my opinion, these two English films in particular outshone anything the Americans had to offer in this period.*

*Much has been written about *Mary Jane's Mishap*. Quite recently, Stephen Bottomore and I have closely examined the film, and we both agree that it still has charm and is an expressive piece of early filmmaking. The film is composed of 14 shots, and includes action in depth and fluid intra-scene editing, with cuts back and forth of Mary Jane in full, medium, and close-up shots. There is also use of stop-motion during the substitution of the dummy for Mary Jane in the explosion scene, and double-exposure in the graveyard, where Mary Jane's ghost appears.*

*In a sense, *Mary Jane's Mishap* is the first modern film, and tells its simple tale without the need of outside information. It is years ahead of its time in cinematic expression, and is beautifully acted by Laura Bayley (Mrs. G.A. Smith), who also proves herself an expert comedienne. I rate it as England's first masterpiece.*

*I feel bound to mention here Smith's colleague, James Williamson, also of Hove, whose *The Big Swallow* (1901) is the first cinematically conceived film in the history of the cinema. It could not have been replicated in any other medium. It is pure cinema, whereas *Mary Jane's Mishap* could have been conceived as a series of newspaper cartoons, or magic lantern slides, although neither medium could have conveyed Laura Bayley's humour.*

*(Note: From an examination of the available evidence, I have been able to date the film's production to the autumn of 1902, and not 1903, the date usually assigned to it. I have arrived at my conclusions by taking into account contemporary photographs, the autumn state of the trees, the fallen leaves being swept up in the cemetery scene, and the fact that Smith vacated his studio in St. Ann's Well Garden in Hove in August 1903. I am also of the opinion that no filmmaking took place at St. Ann's Well, where *Mary Jane's Mishap* was made, after 1902.) – JOHN BARNES*

THE LIFE OF CHARLES PEACE (William Hagggar, GB 1905)

Regia/dir: William Hagggar; cast: Walter Hagggar (Charles Peace), Violet Hagggar, Henry Hagggar, Lily Hagggar; lg. or./orig. l: 770 ft.; 35mm, 861 ft., c. 14'30" (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London. Didascalie in inglese / English intertitles.

La mia seconda scelta, *The Life of Charles Peace* di William Hagggar, è a sua volta un film assai significativo per molti aspetti. (Avevo preso in

considerazione altre due pellicole, *A Daring Daylight Robbery* [Sheffield Photo Co., 1905] e *A Daring Poaching Affray* [Haggar, 1903], ma pur trattandosi di opere di ottima qualità, nessuna delle due raggiunge il livello di *Charles Peace*, che all'intensità drammatica unisce sprazzi di autentico umorismo.)

Il film è ispirato ad alcuni episodi della vita di un famoso criminale realmente esistito. Per tutti i suoi 770 piedi di lunghezza, l'azione si sussegue incalzante: assistiamo dapprima a una fuga lungo i tetti con la polizia alle calcagna, poi a un prolungato inseguimento campestre e a un fallito tentativo di fuga per mezzo del treno; e finalmente alla cattura e all'esecuzione di Peace. Il film si articola su sedici inquadrature, nelle quali l'azione si svolge di volta in volta a diverse distanze dalla cinepresa: campi lunghi si alternano a piani medi e primi piani, montati in modo da dare vita a una narrazione nitida e vigorosa, che probabilmente gli spettatori dell'epoca riuscivano quasi sempre a capire senza bisogno di assistenza extratestuale come didascalie o commenti dal vivo.

La fuga sui tetti all'inizio del film sembra debitrice dello sketch musicale di Lew Lake "The Bloomsbury Burglars". Dopo la prima rappresentazione di questo numero teatrale, si contano altri esempi di inseguimenti polizieschi sui tetti: pensiamo a *A Daring Daylight Robbery* (Sheffield Photo Co., 1905) diretto da Frank Mottershaw, un ex dipendente di R.W. Paul. *The Bloomsbury Burglars* di Lew Lake si può certamente considerare un precursore dei *Keystone Cops* di Mack Sennett. Il compianto Raymond Mander e Joe Mitchenson, autorevoli studiosi del teatro in tutti i suoi aspetti, così ne parlano nel loro libro *British Music Hall* (edizione riveduta, 1974): "Questo sketch, notissimo agli inizi del [ventesimo] secolo, comprendeva un'entusiasmante lotta sui tetti fra Jerry, Nobbler e la polizia. Grazie a esso sono entrati nella lingua l'espressione 'Stick it, Jerry' (Dacci sotto, Jerry) e il nomignolo 'Jerry' affibbiato ai tedeschi in ben due guerre mondiali."

Prima di entrare nel mondo del cinema al volger del secolo, William Haggar aveva diretto una compagnia teatrale viaggiante e si era occupato di fotografia, maturando così esperienze preziose per la professione di cineasta. Come molti altri pionieri del cinema, egli iniziò col girare semplici filmati d'attualità, ma ben presto sviluppò un particolare talento per le commedie e gli incalzanti drammi d'azione; in questo campo, ottenne risultati tanto brillanti che i suoi film vennero acquistati dalla *British Gaumont*, per distribuirli con il marchio Elge. Haggar divenne uno dei maggiori cineasti britannici, ed è motivo di rammarico che così pochi tra i suoi film si siano conservati. *The Life of Charles Peace* è uno tra i migliori esempi della sua opera. – JOHN BARNES

William Haggar's The Life of Charles Peace, my second choice, is also a remarkable film in many ways. (I also considered two other films, A Daring Daylight Robbery [Sheffield Photo Co., 1905] and A Daring Poaching Affray [Haggar, 1903], but as good as they are, neither quite matches up to Charles Peace, which not only has drama, but is quite humorous in parts.) Based on incidents in the life of a real and notorious criminal, its 770 ft. are crammed with exciting action, ranging from a rooftop escape pursued

by police; a prolonged chase through the countryside; an abortive escape by train; and Peace's final capture and execution. The film contains 16 shots, with the mise-en-scène staged with the action shown at times with varying proximity to the camera, ranging from long, medium, and close shots, all edited to form a clear and decisive narrative, which the majority of audiences at the time would have understood without the need of extra-textual assistance such as intertitles or live commentary.

The escape over the rooftop at the beginning of the film seems to have been influenced by Lew Lake's musical sketch "The Bloomsbury Burglars". Since its first appearance on the stage, there are other examples of rooftop pursuits by police, such as A Daring Daylight Robbery (Sheffield Photo Co., 1905) directed by an ex-employee of R.W. Paul's, Frank Mottershaw. Lew Lake's "Bloomsbury Burglars" is certainly a precursor of Mack Sennett's Keystone Cops. The late Raymond Mander and Joe Mitchenson, authorities on the history of the theatre in all its aspects, have this to say about the sketch, in their book British Music Hall (rev. ed., 1974): "A well-known sketch in the early years of the [20th] century, it contained an exciting rooftop fight between Jerry, Nobbler, and the police. It added the phrase 'Stick it, Jerry' ['Keep at it!' / 'Keep going!'] to the language, and made 'Jerry' the nickname for the Germans in two world wars."

William Haggar had been a showman with a travelling theatre troupe and an interest in still photography before coming to films at the turn of the century, so he was well-qualified for the role of filmmaker. Like so many early film pioneers, he started off filming simple actualities, but soon developed a flair for making comedies and fast action melodramas. So successful were the results that his films were acquired by British Gaumont for release under the "Elge" banner. Haggar thus became one of Britain's foremost filmmakers, and it is a great pity that so few of his films have survived. The Life of Charles Peace is a worthy example of his work. – JOHN BARNES

2. Eileen Bowser

THE HOLDUP OF THE ROCKY MOUNTAIN EXPRESS: FROM LEADVILLE TO ASPEN (Biograph, US 1906)

Regia/dir. ?; f./ph: G.W. Bitzer; lg. or.orig. l: 569 ft.; 16mm, 223 ft., 9'30" (16 fps); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

La Biograph produsse *The Holdup of the Rocky Mountain Express* per gli Hale's Tours, un'iniziativa effimera che, tuttavia, stava allora vivendo il suo momento d'oro; prodotto in aprile e distribuito in giugno, il film ebbe una vita breve negli Hale's Tours ma conobbe poi una prolungata popolarità grazie ai nickelodeon. Guardando oggi questo film occorre fare uno sforzo d'immaginazione per ricostruire le sensazioni che doveva provare chi entrava in una sala allestita a imitazione di una carrozza ferroviaria, dava una moneta da dieci centesimi al "bigliettaio" e si abbandonava poi, col dipanarsi della vicenda, ai suoni e alle vibrazioni di un viaggio in treno. *The Holdup of the Rocky Mountain Express* si ispira da un lato a *The Great Train Robbery* e ad analoghi film

di banditi, dall'altro alle popolari "corse fantasma" di un periodo precedente, nelle quali la cinepresa veniva collocata in testa al treno, e il treno stesso – che costituiva l' "energia nascosta" e la fonte degli effetti cinestetici del film – rimaneva invisibile. In una scena davvero elettrizzante all'inizio del film, un uomo corre verso la cinepresa per salire al volo sul treno invisibile e l'intera immagine comincia lentamente a muoversi in direzione opposta; con un attimo di ritardo, noi spettatori comprendiamo di trovarci a bordo del treno. Altrettanto inattesa e sorprendente è l'apparizione dei macchinisti che, ripresi dall'alto, spuntano dalla parte inferiore dell'inquadratura. Il film ci riserva inoltre alcuni gradevoli episodi comici (anche involontari), come quello della signora che sviene ma riesce a non perdere il cappellino. – EILEEN BOWSER

Biograph produced The Holdup of the Rocky Mountain Express for the short-lived Hale's Tours, then in its peak summer. Produced in April and released in June, the film's life in Hale's Tours would be brief but the film continued to be popular in the nickelodeons. It is an exercise for the imagination, however, as one watches this film, to think what it might have been like to enter a theater built to imitate a railway car, pay a dime to the "conductor", and hear the sounds and feel the vibrations of a train journey, as the experience unfolds. In addition to The Great Train Robbery and similar crime films, The Holdup of the Rocky Mountain Express draws on the popular phantom rides of an earlier period, in which the camera is mounted on the front of the train without the train being visible, the "unseen energy" of the film and the source of kinesthetic effects. There is an electric moment at the beginning when a man is running toward the camera to board the unseen train and the whole image slowly starts to move in the opposite direction, and, belatedly, we spectators realize we are on the train. Similarly, there is an unexpected shock when the train engineers, seen from a high angle, emerge from below the frame. The film also delights with some comic episodes, some unintentional, as when the fainting lady manages to preserve her hat. – EILEEN BOWSER

THE SILVER WEDDING (Biograph, US 1906)

Regia/dir. ?; f./ph. F.A. Dobson; lg. or./orig. l: 680 ft.; 35mm, 478 ft., 8' (16 fps); fonte copiale/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

The Silver Wedding trae forse ispirazione dalle nozze d'argento del Kaiser Guglielmo, celebrate nel febbraio 1906, e dai doni che i capi di Stato offrirono in quell'occasione al monarca. Le cronache mondane dei giornali usavano dedicare ampio spazio alle nozze d'argento di personaggi ricchi e famosi, e senza dubbio i ladri studiavano con attenzione questi articoli. I malviventi protagonisti di *The Silver Wedding* si introducono al ricevimento travestiti l'uno da invitato dell'alta società, l'altro da fattorino. Quando i due si trovano soli con l'argenteria, la sequenza viene interrotta da un'inquadratura più ravvicinata, che ci mostra la coppia di bricconi intenta a togliere i regali dal tavolo; dopo una didascalia, si ritorna al campo lungo. Per quanto ci risulta dai film ancora esistenti, nel periodo di Brighton l'inserimento di un primo piano nel mezzo di un campo lungo era

cosa rara ma più accettata che non alcuni anni più tardi; a nostro avviso, questo procedimento viene usato con uno scopo diverso da quello comune nel cinema più recente: il primo piano di solito ripete l'azione del campo lungo (o parte di essa), per indugiare sulla scena. In *The Silver Wedding*, l'azione sembra continuare oltre l'interruzione, ma poi rallenta allorché i ladri ammirano l'argenteria e addirittura la sollevano come per metterla in mostra, proprio nel momento in cui ci si attenderebbe di vederli scappare in tutta fretta. La scena culminante si svolge in una fogna: è una drammatica battaglia tra poliziotti e banditi che sguazzano nell'acqua, muovendosi dal primo piano verso lo sfondo con un sapiente uso della profondità di campo. – EILEEN BOWSER

The Silver Wedding might have been inspired by Kaiser Wilhelm's silver wedding anniversary celebrations in February 1906 and the gifts presented by heads of state on that occasion. Descriptions of silver wedding celebrations of the rich and famous appeared on the society pages and no doubt were studied by burglars. The crooks depicted in The Silver Wedding are con men who gain admittance to the party by dressing as an upper-class guest and a delivery man. When they are alone with the silver display, the shot is interrupted by a cut-in to a closer view of the burglars lifting the gifts from the table, and then returns to the long shot after a title. As far as we know from existing films, a close view inserted into the middle of a long shot, while rare, is more accepted in the Brighton period than it would be a few years later on, but we think it is used with a different purpose than in later cinema: the close view usually repeats the action of the long shot, or part of it, with the intent of lingering over the spectacle. In The Silver Wedding, the action seems to continue over the cut, but then slows while the burglars admire the silver and hold it up to view, at a time when one might expect them to be in a hurry. The climactic scene takes place in a sewer, with a dramatic fight between cops and robbers splashing about in the water, the participants moving from front to the rear in deep focus. – EILEEN BOWSER

3. Michael Chanan

ATTACK ON A CHINA MISSION STATION – BLUEJACKETS TO THE RESCUE (Williamson, GB 1900)

Regia/dir: James Williamson; cast: Florence Williamson (la ragazza/The Girl), Mr. Leopard (il missionario/The Missionary), Mr. James (ufficiale/The Officer), tre acrobati/three acrobats (marinai/The Sailors); lg. or./orig. l: 230 ft.; 35mm, 110 ft., 2' (16 fps); fonte copiale/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

ATTACK ON A MISSION STATION (Mitchell & Kenyon, GB 1900)

Regia/dir: ?; lg. or./orig. l: 87 ft.; 35mm, 82 ft., 1' (16 fps); fonte copiale/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Agli albori della storia del cinema, quando non si riusciva a filmare una scena dal vero si ricorreva volentieri alla falsificazione. James Williamson girò *Attack on a China Mission Station* – che ricostruisce un episodio della rivolta dei Boxer – nel giardino di una casa presa in affitto a Hove, nel 1900; in seguito rappresentò scene della guerra boera nel locale campo da golf. *Attack* ha almeno due aspetti enigmatici. In primo luogo, ne esistono due versioni: la più antica risale al 1900 e consiste di una sola inquadratura, che ci mostra l'attacco alla missione; la più recente, girata nel 1903, si distingue per il montaggio innovativo. Questa seconda versione viene considerata uno dei primi film di fiction in cui compaia un controcampo, ossia un'inquadratura che mostra la scena in direzione opposta alla precedente, come se la cinepresa fosse stata girata di 180 gradi. Non si tratta di un caso unico, ma qui tale tecnica viene utilizzata in maniera forse più consapevole e sofisticata di quanto avvenga in gran parte degli esempi coevi; non abbiamo infatti un solo controcampo, ma le inquadrature continuano ad alternarsi mentre l'azione si dipana. *Attack* pone quindi lo spettatore in mezzo al fuoco incrociato della battaglia (in una posizione impossibile per un osservatore reale) e offre l'esempio di uno spazio drammatico di tipo nuovo, che sarebbe però divenuto moneta corrente solo parecchi anni più tardi.

Da un accurato confronto emerge che la prima inquadratura è la stessa in entrambe le versioni; non fu girata due volte. Williamson, sembra, aggiunse la seconda inquadratura più tardi, probabilmente (come afferma Noël Burch, in *Life to Those Shadows*, BFI, 1990, pag. 107) sul modello di altri film inglesi girati in quell'anno da Mottershaw (*A Daring Daylight Robbery*), Hepworth (*Firemen to the Rescue*), e Haggar (*A Desperate Poaching Affray*). Se questo è vero, ci sono allora validi motivi per concludere che proprio negli anni intercorsi tra le due versioni del film si verificò un salto di qualità nel modo di concepire e percepire le proprietà del cinema, tale da consentire a una folta schiera di cineasti britannici di manifestare un nuovo senso dell'articolazione spaziale.

Il film è un enigma anche in quanto messa in scena di un avvenimento reale. La rivolta dei Boxer (scoppiata l'ultimo giorno del 1899, e stroncata già alla fine di agosto del 1900) offrì lo spunto per la realizzazione di numerosi film, tra cui quattro della società Mitchell & Kenyon di Blackburn, usciti in luglio, quando la rivolta occupava ancora le prime pagine dei giornali; il film di Williamson, invece, uscì appena in novembre. Dobbiamo quindi dedurre che esso non fu concepito come un documentario? In quale altro modo avrebbe potuto interpretarlo un pubblico del tutto ignaro di nozioni come "rappresentazione" o "ricostruzione drammatica"? Nel volume *Documentary: A History of the Non-Fiction Film* (Oxford University Press, 1974, pag. 24), Barnouw osserva ironicamente che la mentalità competitiva di quell'epoca non considerava imprese di questo genere "inganni", bensì "esempi di spirito imprenditoriale". Talvolta queste simulazioni venivano smascherate, ma quasi sempre tra cineasti e pubblico sembrava instaurarsi una sorta di tacita intesa,

per cui i primi non dicevano e il secondo non chiedeva. È curioso notare che, in occasione della conferenza della FIAF alla cui celebrazione questo stesso saggio è dedicato, nessuno pensò di contestare l'inclusione di questo film facendo notare che esso non è un'opera di fiction; ma in effetti, nessuno si premurò neppure di formulare una definizione di fiction. – MICHAEL CHANAN

When early filmmakers were unable to film the real thing, they often resorted to fakery. James Williamson filmed Attack on a China Mission Station – portraying an episode in the Boxer Rebellion – in the garden of a rented house in Hove in 1900; he later staged scenes from the Boer War on a local golf course. Attack is something of a conundrum, in two respects. First, it exists in two versions. The earlier, dating from 1900, has only one shot – the mission under attack. The second, which dates from 1903, has attracted attention on account of its novel editing. It has been singled out as one of the first staged films with a reverse angle in it, a shot which shows the scene in the opposite direction to the first, as if the camera had been turned around 180°. This is not unique, but perhaps more clearly articulated than in most other early instances, for this is not a single reverse cut: the alternation of the shots is repeated as the action unfolds. By thus placing the spectator in the crossfire of the battle – an impossible position for a real observer – Attack demonstrates a new kind of dramatic space which will take several years, however, to become general currency.

Careful comparison suggests that the first shot in both versions is the same; it is not re-filmed. It looks as if Williamson added the second shot later, probably (says Noël Burch, in Life to Those Shadows, BFI, 1990, p.107) on the model of other English films of that year, by Mottershaw (A Daring Daylight Robbery), Hepworth (Firemen to the Rescue), and Haggar (A Desperate Poaching Affray). If this is true, then it is strong evidence that the period between the two versions (1900 to 1903) saw a qualitative shift in the perceived properties of the screen, with the first manifestation of a new sense of spatial articulation among a broad group of filmmakers in Britain.

It is also a conundrum as a piece of staged actuality. Several films were issued of incidents from the Boxer Rebellion, which broke out on the eve of the new year and had collapsed by the end of August 1900. They included four by the Mitchell & Kenyon company of Blackburn, released in July, while the Rebellion was still headline news. Williamson's film did not come out till November. Does this mean it was not intended as actuality? Could an audience which had no concept of "enactment" or "dramatic reconstruction" have perceived it in any other way? Barnouw, in his book Documentary: A History of the Non-Fiction Film (Oxford University Press, 1974, p.24), comments wryly that such activity was not regarded in the competitive ethos of the time as "deceit" but as "enterprise".

Sometimes these simulations were indeed exposed as fakes, but mostly a peculiar contract seemed to operate between filmmakers and audiences, in which the one didn't tell and the other didn't ask. Curiously, at the FIAF conference which these notes celebrate, no one questioned the inclusion of this film on the grounds that it wasn't fiction – but then no one thought of offering a definition of fiction either. – MICHAEL CHANAN

4. Tjitte de Vries

MACNAB'S VISIT TO LONDON (Arthur Melbourne-Cooper, GB 1905)

Regia/dir: Arthur Melbourne-Cooper; *cast:* Arthur Melbourne-Cooper; 35mm, 310 ft., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

THE MOTOR PIRATE (Arthur Melbourne-Cooper, GB 1906)

Regia/dir: Arthur Melbourne-Cooper; 35mm, 483 ft., 8' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Chi voglia compiere una selezione tra i film realizzati dal pioniere del cinema britannico Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961) si trova ad affrontare alcuni problemi; tra gli altri, il fatto che Cooper usava vendere i suoi film ai distributori e preferiva dedicare interamente il proprio tempo alla realizzazione dei film stessi. Rimane tuttavia un numero sufficiente di pellicole attribuibili a lui, tra cui *The Motor Pirate* (1906), noto anche con il titolo *The Modern Pirates* oppure (in una riedizione del 1911) *The Raid of the Armoured Motor*.

Questo film viene annoverato tra i primi esempi di cinema di fantascienza. Una futuristica automobile corazzata sfreccia lungo rustiche strade campestri, depreda una fattoria di tutte le galline, attacca e uccide passanti e ingoia addirittura un poliziotto che tenta di fermarla. Nel percorrere un'angusta stradina, uno dei pirati balza sull'automobile scoperta di una giovane coppia, la deruba di tutti gli oggetti di valore e si congeda con un cortese saluto prima di tornare con un salto sull'automobile corazzata. Scene molto simili a quelle delle successive comiche dei Keystone Kops ci mostrano un'automobile che sbuca da un garage; alcuni poliziotti ci saltano sopra, e qualcuno ne cade malamente a terra; l'auto si lancia all'inseguimento della vettura pirata, ma conclude la sua corsa esplodendo in uno stagno. È senz'altro possibile che Eddie LeVeque, uno degli antichi Keystone Kops, avesse in mente questo film nel dichiarare (vedi il libro di Walter Wagner, *You Must Remember This*, New York, Putnam, 1975) che Mack Sennett non era stato l'inventore dei Keystone Kops, ma li aveva modellati su alcuni film francesi; secondo *The British Film Catalogue* di Denis Gifford, Cooper vendette *The Motor Pirate* alla Gaumont.

I due pirati erano interpretati dal fratello di Cooper, Hubert, e da un giovane attore olandese, Anton Nöggerath Junior. Le strade che da St. Albans conducono a Shenley, Bell Lane e Shenley Lane, non sono cambiate molto, ed esiste ancora anche il pub del tuffo nello stagno, a Colney Heath, dove l'auto corazzata attacca una vettura della polizia. Il marchio della società diretta da Cooper, la Alpha Trading Company, è dipinto sopra il teschio e le tibie incrociate che fregiano la torretta della mitragliatrice. Cooper in persona si dà un gran da fare in una slapstick comedy che anticipa in maniera impeccabile le future comiche

di Mack Sennett, *MacNab's Visit to London* (1905). Qui Cooper interpreta il ruolo di MacNab, appassionato golfista scozzese abbigliato con un vistoso kilt. Questo film ci offre svariati esempi del suo particolare humour, usato da Cooper per una satira sul gioco del golf, che allora costituiva una nuova moda. Una gag nella tipica tradizione della slapstick comedy inglese, più tardi ripresa da serie televisive come *Spitting Image* e *Absolutely Fabulous*, provoca addirittura la curiosità del pubblico su un eccitante interrogativo: cosa può mai indossare uno scozzese sotto il kilt? MacNab, infatti, nella sua esaltazione golfistica, si fa strappare di dosso il proprio dalla signora che lo ospita (nel caso di Cooper viene alla luce un decorosissimo paio di boxer). Nel 1905, quando la vista di una caviglia femminile era ancora tabù, una situazione del genere sembrava quasi oscena. Insieme a Cooper recitano Ruby Vivian e Letty Forsythe (le padrone di casa) e Norman Reckitt (il cugino di MacNab); William Hogg è il facchino cui il parsimonioso scozzese concede una stretta di mano al posto della mancia.

Dall'epoca dello stimolante congresso FIAF di Brighton, siamo riusciti a compilare una filmografia, ricca di poco più di 300 titoli, che possiamo attribuire con sicurezza a Cooper, in base a prove tratte da svariate fonti. Un elenco di tali titoli compare in appendice al nostro libro di prossima pubblicazione, *They Thought It Was a Marvel. Arthur Melbourne-Cooper, Pioneer of Stop-Motion Pictures* (Amsterdam: Filmmuseum/University Press), che analizza 36 film di animazione (con disegni o pupazzi) realizzati da Cooper dal 1897 al 1930. Per fortuna, ci sono altri film da scoprire: lo storico del cinema britannico David Cleveland ha recentemente scoperto una copia al nitrato di una commedia coniugale di Cooper: *Her First Pancake* (nota anche col titolo *Lottie's First Pancake*), girata nel 1907. – TJITTE DE VRIES

One of the problems of making a selection from the films made by British film pioneer Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961) is that he sold his films to distributors, preferring to use all his time for making films. However, there are still enough films that can be credited to him. One of these is The Motor Pirate (1906), also known as The Modern Pirates or (in a 1911 reissue) The Raid of the Armoured Motor.

This is considered an early science-fiction picture. A futuristic armoured car roams around rustic country roads, scooping up all the chickens from a farm, attacking and killing people, and swallowing up a policeman who tries to stop it. While driving on a narrow road, one of the pirates jumps onto a young couple's open car, robs them of all their valuables, and salutes them courteously when he jumps back into the armoured car.

*In scenes closely resembling later Keystone Kops capers, a motor car drives out of a garage, with policemen jumping on it, and some of them falling off, in a chase after the pirate car which ends in an explosion in a pond. It is quite possible that former Keystone Kop Eddie LeVeque, in Walter Wagner's book *You Must Remember This* (New York: Putnam, 1975), had this film in mind when he said that Mack Sennett didn't originate the Keystone Kops but derived them from French pictures. Cooper, according to Denis Gifford's *The British Film Catalogue*, sold *The Motor Pirate* to Gaumont.*

The two pirates were played by Cooper's brother Hubert and by a young Dutchman, Anton Nöggerath Junior. The roads from St. Albans to Shenley,

Bell Lane and Shenley Lane, are still recognizably there. The pub at the waterside splash in Colney Heath, where the armoured car attacks a police car, also still exists. The trademark of Cooper's Alpha Trading Company is painted above the skull-and-crossbones on the machine-gun turret.

Cooper himself can be seen most actively in a slapstick comedy in the best future Mack Sennett tradition, *MacNab's Visit to London (1905)*, in which he plays the lead of Scotsman MacNab, a golf enthusiast dressed in a kilt. This picture gives us examples of his special kind of humour, with which he satirizes the then-new fashion of playing golf. There is even a joke in the typical English slapstick tradition of television series like *Spitting Image* and *Absolutely Fabulous*, when the public's curiosity gets teased about what a Scotsman might wear under his kilt, when MacNab, in his golfing frenzy, has it torn off him by his hostess. In Cooper's case it was a decent pair of boxing shorts. In 1905, when a woman's ankle was still taboo, this scene was almost salacious. Playing opposite Cooper are Ruby Vivian and Letty Forsythe as his hostesses and Norman Reckitt as his cousin. William Hogg is the porter who gets a handshake from the thrift-conscious Scotsman in stead of a tip.

Since the stimulating FIAF congress in Brighton in 1978, we have been able to establish a filmography of slightly more than 300 film titles which we can indisputably attribute to Cooper with evidence from a number of sources. A list of these titles is given as an appendix to our forthcoming book, *They Thought It Was a Marvel*. Arthur Melbourne-Cooper, Pioneer of Stop-Motion Pictures (Amsterdam: Filmmuseum/University Press), which is a study of the 36 puppet and cartoon films made by Cooper from 1897 until 1930. Fortunately, there are still films to be found. British film historian David Cleveland recently discovered a nitrate print of Cooper's marital comedy *Her First Pancake* (also known as *Lottie's First Pancake*), made in 1907. – T.JITTE DE VRIES

5. Jon Gartenberg

STOLEN BY GYPSIES (Edison, US 1905)

Regia/dir: Edwin S. Porter; 16mm, 340 ft., c. 13' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC (Paper Print Collection).
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

A MID-WINTER NIGHT'S DREAM; OR, LITTLE JOE'S LUCK (Vitagraph, US 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 551 ft., 9' (16 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Ripensandovi oggi, devo dire che la conferenza di Brighton ha rappresentato per me un'esperienza esaltante: una maratona di proiezioni, un intenso impegno intellettuale, scoperte pionieristiche e la costante riddiscussione dei concetti convenzionali della storia del cinema. Parecchi anni prima, avevo cominciato a lavorare come archivist cinematografico presso il Museum of Modern Art. In tale

veste avevo collaborato con Eileen Bowser all'omaggio tributato da quel museo a D.W. Griffith nel 1975. Nella prima parte della retrospettiva furono proiettati più di cento film girati da Griffith per la Biograph tra il 1908 e il 1913; fu per me davvero entusiasmante ammirare tutte le qualità questi film, brevi ma di grande vigore emotivo: l'armoniosa struttura, l'economia della costruzione, le raffinate soluzioni del montaggio, la sobrietà della recitazione. (Vedi il mio articolo "Griffith at MoMA", *Films in Review*, febbraio 1981.)

Quando, al MOMA, presi parte alla maratona delle proiezioni preliminari dei film di Brighton, avevo già acquisito una notevole familiarità con gli impeccabili artifici stilistici di Griffith. Guardando i film prodotti dalla Biograph e dalla Edison tra il 1900 e il 1906, rimasi profondamente colpito dall'amplessimo uso del movimento di macchina (soprattutto rispetto ai film Biograph di Griffith). Iniziai quindi a individuare e analizzare tutti gli esempi di questa strategia visiva, specialmente nei film di inseguimento, cercando in particolare di capire come il movimento di macchina servisse a suggerire o a strutturare un'azione simultanea. Un film esemplare da questo punto di vista è *Stolen by Gypsies* (Edison, 1905), che (come accennavo nel mio articolo per l'originario Brighton Project) grazie alle panoramiche "crea una narrazione più raffinata in cui si affiancano due storie indipendenti: da una parte l'inseguimento, e dall'altra il salvataggio del bambino, che non è collegato alla cattura dei presunti colpevoli."

Durante la preparazione dell'originario Brighton Project, avevamo visionato un frammento di una scena ricca di trucchi cinematografici tratta da *A Mid-winter Night's Dream; or, Little Joe's Luck* (la produzione finale Vitagraph del 1906). Come prosecuzione del Brighton Project, proiettammo in seguito una serie di film del 1907 e 1908, fino al momento dell'esordio registico di Griffith presso la Biograph. Riuscii a individuare in queste proiezioni gli ulteriori sviluppi compiuti dal movimento di macchina in questo periodo.

Inoltre, rimasi veramente impressionato dalla raffinata struttura di molti dei film Vitagraph proiettati allora, che si distinguevano per l'uso delle panoramiche nelle inquadrature in interno, il miglior controllo delle luci, la profondità della composizione e l'inserimento dei trucchi in una narrativa di più largo respiro. Cosa forse ancor più significativa, notai la presenza di strategie conflittuali operanti all'interno del medesimo film, così da ricostruire eventi cronologicamente paralleli rappresentandoli nella *mise-en-scène* oppure montando insieme inquadrature separate. In questa prospettiva ho svolto ulteriori ricerche, sfociate in un articolo (apparso su *Studies in Visual Communication*, autunno 1984) dedicato all'ascesa dello studio Vitagraph, che avrebbe conquistato una posizione di preminenza nell'industria cinematografica americana all'epoca dei Nickelodeon.

Nella versione completa di *A Mid-winter Night's Dream*, dramma sociale imperniato sull'opportunità di compiere buone azioni in tempo di festività, una lunga sequenza di animazione si svolge nella stanza dei bambini. La scena precedente, che comprende una panoramica in interni dalla sala da pranzo al salotto, attraverso la quarta parete

invisibile, mi ha riportato direttamente alla mia prima analisi, dedicata al movimento di macchina agli albori del cinema – ma a questo punto, con una consapevolezza assai maggiore del complesso intreccio di spinte e tendenze operanti in quest'epoca di formazione e sviluppo della narrazione cinematografica. – JON GARTENBERG

My experience of the conference in Brighton, England, was, in retrospect, a heady one, comprising marathon screenings, intense intellectual engagement, pioneering discoveries, and the challenging at every turn of conventional notions about film history. Several years earlier, I had begun working as a film archivist in The Museum of Modern Art. In this capacity, I assisted Eileen Bowser on the Museum's 1975 D.W. Griffith tribute. More than 100 of Griffith's Biograph films (1908-1913) were shown in Part I of the retrospective, and it was nothing less than thrilling for me to watch these emotionally powerful short films unfold, in all their compositional beauty, economic construction, sophisticated editing structures, and restrained acting. (See my article "Griffith at MoMA", Films in Review, February 1981.)

By the time I participated in the Brighton marathon pre-screenings at MoMA, I was already well immersed in Griffith's well-honed stylistic devices. What struck me profoundly when watching the Biograph and Edison films from 1900 to 1906 (especially in contradistinction to my experience of viewing the Griffith Biograph films) was the extraordinary extent to which camera movement was utilized. I began tracking and dissecting this visual strategy, especially across the format of the chase film, and in particular, how camera movement was employed to suggest or articulate simultaneous action. One such paradigmatic film in this regard was Stolen by Gypsies (Edison, 1905), which (as I described it in my original Brighton Project article) through panning "creates a more sophisticated narrative with two autonomous stories: on the one hand, the chase, and on the other, the recovery of the baby, unrelated to the apprehension of the supposed culprits"

In preparation for the original Brighton Project, we had viewed a fragment of a trick effects scene from A Mid-winter Night's Dream; or, Little Joe's Luck (Vitagraph's final production of 1906). As a follow-up to the Brighton Project, we subsequently screened films from 1907 and 1908, up to the moment of Griffith's debut as a director at Biograph. I traced in these screenings the further developments in camera movement during this period.

At the same time, I was struck by the sophisticated structure of a number of the Vitagraph films on display. I noticed pans in interior shots, better control over lighting, composition in depth, and the incorporation of trick effects within a larger narrative. Perhaps most significantly, I saw conflicting strategies at work within the same film to establish temporally parallel events through staging within the mise-en-scène as well as through the editing together of discrete shots. This curiosity led me to further research and publication of an article (in Studies in Visual Communication, Fall 1984) concentrating on the emergence of the Vitagraph studio to the forefront of the American film industry in the Nickelodeon era.

In the complete version of A Mid-winter Night's Dream, a social drama

involving doing good deeds at holiday time, an extended object-animation sequence occurs in the children's bedroom. The preceding scene, comprising an interior pan from the dining room to the living room, across the invisible fourth wall, returned me squarely to my original focus on camera movement in early cinema, but now with a much deeper appreciation of the complex crosscurrents at work in this formative period of the development of film narrative. – JON GARTENBERG

6. André Gaudreault

PERSONAL (Biograph, US 1904)

Regia/dir: Wallace McCutcheon; *f./ph:* G.W. Bitzer; 16mm, 187 ft., c.8' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Senza didascalie / No intertitles.

HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE NEW YORK HERALD "PERSONAL" COLUMN (Edison, US 1904)

Regia/dir: Edwin S. Porter; 35mm, c.675 ft., c.11' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Una didascalia in inglese / One English title, at beginning of film.

MEET ME AT THE FOUNTAIN (Lubin, US 1904)

Regia/dir: ?; 35mm, 385 ft., c.7' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Senza didascalie / No intertitles.

Dal punto di vista della produzione, il 1904 e il 1905 furono gli anni in cui venne alla ribalta il film di inseguimenti: un genere che avrebbe svolto una funzione essenziale nell'evoluzione di quella che definiamo "forma cinematografica". L'importanza critica del film di inseguimenti per lo sviluppo dell'espressione cinematografica sta nel fatto che la sua stessa trama richiedeva l'uso del montaggio e incoraggiava i cineasti a concepire le scene animate come una serie di *tableaux* sovrapposti. Per qualche aspetto, il film di inseguimenti è essenzialmente un genere basato sull'attrazione; in misura non minore, tuttavia, esso è già un genere narrativo, che racconta una storia rudimentale: cosa sono in fin dei conti i primi film di inseguimenti, se non la *narrazione* di una serie di *attrazioni*? In una prospettiva storica, il film di inseguimenti è stato probabilmente il genere ideale per passare da un paradigma in cui l'attrazione era l'elemento principale, in funzione del quale erano ideate le scene, a un altro paradigma, in cui la narrazione passa in primo piano. Nei film di inseguimenti di questo periodo un'inquadratura iniziale mostra il fatto che dà il via all'inseguimento, e nei *tableaux* che seguono si assiste quasi invariabilmente alla stessa azione: un personaggio (o qualche volta più personaggi) corre verso la cinepresa (e quindi verso lo spettatore) e lascia poi il nostro campo visivo; a questo punto parecchi personaggi (raramente uno solo) appaiono

sullo sfondo, lanciati all'inseguimento, e percorrono lo stesso tragitto. Così si svolge il più famoso di questi film, *Personal* (Biograph, 1904). In *Personal*, l'inseguimento si prolunga per otto inquadrature che mostrano in sostanza la stessa cosa: un uomo che scappa da un gruppo di donne che lo inseguono. Per recare qualche contributo a livello narrativo, quest'accumulo di inquadrature dovrebbe far avanzare l'azione; qui però l'azione non avanza affatto (non vi sono nuovi sviluppi), ma sono i personaggi ad avanzare (letteralmente, con lo snodarsi dell'inseguimento). Il film offre allo spettatore una serie di "atti", ognuno spettacolare come il precedente. Con *Personal* siamo ancora più vicini al *tableau* che all'inquadratura. Per avere una "inquadratura" bisogna che ci siano dei "frammenti"; il film dev'essere costruito partendo da pezzi ed elementi più piccoli. Qui, nessuno dei segmenti è un frammento: ognuno è un *tableau* indipendente, che contiene ed esprime una micronarrazione autosufficiente.

Personal può anche vantare il record di film che ha ispirato il maggior numero di *remake* nel breve arco di qualche mese. Il primo è *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald "Personal" Columns*, realizzato da Edwin S. Porter poche settimane dopo l'uscita del film della Biograph. Alcune inquadrature di questo film furono addirittura girate negli stessi luoghi del film originale, come per esempio la tomba di Grant in Riverside Drive, a New York, dove in entrambe le versioni l'uomo incontra le donne che rispondono al suo annuncio. Porter non fece neppure il minimo tentativo di distinguere il proprio film da quello della Biograph; con questa pellicola, la Edison si prefiggeva evidentemente l'unico scopo di confezionare, e aggiungere al proprio catalogo, un'imitazione a buon mercato dell'ultimo successo di una concorrente. Non sorprende quindi che la Biograph abbia subito trascinato in tribunale la Edison, che divenne così il fuggitivo in quest'inseguimento giudiziario. Avviando una causa legale, la Biograph cercava di indurre il legislatore a regolamentare la prassi in materia, e tale iniziativa ebbe effetti immediati: per evitare problemi legali, Lubin prese alcune precauzioni. Due settimane dopo l'uscita della sua versione del film (intitolata *A New Version of Personal*), egli decise di mutarne il titolo, che divenne *Meet Me at the Fountain*, e di aggiungere un scena supplementare delle lunghezze di 75 piedi, proprio per tutelarsi da possibili azioni legali. – ANDRÉ GAUDREAU (Adattamento di "1904-1905: Movies and Chasing the Missing Link(s)", cap. 6 di *American Cinema, 1890-1909: Themes and Variations* a cura di in André Gaudreault, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, di prossima pubblicazione.)

As far as production is concerned, 1904 and 1905 are the years when the chase film came on the scene, a genre that would play a key role in the evolution of what we call "film form." The critical importance of the chase film to the development of filmic expression lies in the fact that its basic storyline required the use of editing and that it encouraged filmmakers to conceive of animated views as a series of juxtaposed tableaux. Although the chase film is in some respects a fundamentally

attractional genre, it is just as much an essentially narrative genre, telling a rudimentary story: what is an early chase film, in the end, if not the narration of a series of attractions? The chase film, historically speaking, was probably the ideal genre for moving from a paradigm in which attraction was the principal element around which views were conceived and produced to a paradigm in which narration took over.

*In the chase film of the period an initial shot shows an event that sets the chase in motion, and the tableaux that follow almost invariably show the same action: a character (or sometimes several characters) runs toward the camera (and thus toward the viewer) and then leaves our field of vision, at which point several (rarely just one) characters appear in the background in pursuit, following the same route. This is how the most famous of these films, *Personal* (Biograph, 1904), unfolds.*

*In *Personal*, the chase extends over eight shots basically showing the same thing: a man running away from a group of women chasing after him. For this accumulation of shots to contribute something on the narrative level, it would have to advance the action. But here, it is not the action that advances (there are no new developments), it is the characters who advance (literally, as the chase proceeds). The film provides the viewer with a series of "acts," each one as spectacular as the last. With *Personal* we are still closer to the *tableau* than we are to the shot. For there to be "shots", there have to be "fragments"; the film has to be assembled out of bits and pieces. None of the segments here is a fragment: each is an independent *tableau*, containing and conveying a self-sufficient micro-narrative.*

*Personal also has the honor of being the film that inspired the most remakes in a brief period of several months. The first one of those is *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald "Personal" Columns*, made by Edwin S. Porter just a few weeks after the release of the *Biograph* film. Some of the shots in this remake were even made in the same locations as the original film, such as Grant's Tomb on Riverside Drive, New York, where in both versions the man meets the women responding to his ad. Porter didn't even try to distinguish his film from the *Biograph* film. All the Edison company wanted to do with this film was to create a cheap copy of a competitor's latest hit and to add it to their own sales catalogue. Not surprisingly *Biograph* dragged the Edison company before the courts, making it the (pur)sued in this legal chase. By initiating a court battle, *Biograph* was trying to convince lawmakers to regulate the practice. This" lawsuit had immediate effect: Lubin took a certain number of precautions in order to avoid legal problems. Two weeks after the release of his own version of the film, under the title *A New Version of Personal*, he decided to rename the film *Meet Me at the Fountain* and to add a supplementary scene of 75 feet in length, in order to head off possible lawsuits. – ANDRÉ GAUDREAU (Abstract adapted from Chapter 6, "1904-1905: Movies and Chasing the Missing Link(s)", in André Gaudreault, ed., *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations, Volume 1 of the series Screen Decades: American Culture/American Cinema*, Lester D. Friedman and Murray Pomerance, general eds., New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, to be published at the end of 2008.)*

7. Tom Gunning

JACK AND THE BEAN STALK (Edison, US 1902)

Regia/dir: Edwin S. Porter; 35mm, c.625 ft., c.11' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.
Senza didascalie / *No intertitles.*

THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN (Edison, US 1903)

Regia/dir: Edwin S. Porter; *cast:* Arthur White, Vivian Vaughan; 35mm, 700 ft., c.12' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.
Senza didascalie / *No intertitles.*

Come ha dimostrato Charles Musser nella sua minuziosa e acuta analisi, *Jack and the Beanstalk* si può considerare uno dei film più complessi mai realizzati da una casa di produzione americana. Si tratta di un'opera che utilizza, con piena e lucida consapevolezza, gli aspetti teatrali della tradizione della pantomima. L'inquadratura riproduce l'arco di un proscenio e gli attori, quando sono in piedi, occupano meno della metà dell'altezza del fotogramma; le scene sono riprese frontalmente, e la cinepresa è piazzata direttamente di fronte al set, ad angolo retto; le zone fuori campo svolgono raramente una funzione importante, se non per l'entrata e l'uscita dei personaggi. I set utilizzano il sistema di quinte dipinte poste a distanze differenti, che il teatro ottocentesco aveva ideato per creare il senso della profondità e della distanza, grazie a semplici elementi bidimensionali facili da spostare (vedi A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen*). Benché appaiano ormai artificiali all'occhio di un osservatore contemporaneo, tali allestimenti creano un effetto scenico complesso e attentamente curato.

Come spettacoli teatrali, le pantomime consistevano di una serie di scene, spesso definite tableaux o quadri per la loro natura altamente spettacolare. Questa forma di spettacolo offriva perciò ai primi cineasti una scenografia di forte impatto visivo, che collegava le scene (ognuna delle quali era filmata in una singola inquadratura) unite peraltro dallo svolgimento della trama. In *Jack and the Beanstalk*, il passaggio da un'inquadratura all'altra viene effettuato per mezzo di una breve dissolvenza incrociata, tecnica già usata da Méliès nelle sue pantomime cinematografiche, ma derivante in origine dalle "vedute in dissolvenza" delle lanterne magiche, che ricorrevano a una sovrapposizione ottica per passare da una lastra a quella seguente. In tal modo, persino la pausa tra una scena e l'altra diviene piacevole dal punto di vista visivo.

La creazione di un senso coerente e continuo del fluire del tempo rappresentò allora una nuova frontiera per i film a soggetto. Quando i film cominciarono a seguire il dipanarsi dell'azione oltre i limiti della singola inquadratura, i cineasti si basavano ancora su modelli (come la successione delle lastre di una lanterna magica o la struttura di una striscia di vignette) che non si estendevano nel tempo allo stesso modo di una pellicola cinematografica. Tra il 1902 e il 1903 il cinema sperimentò, per descrivere e definire lo scorrere del tempo, metodi diversi da quelli adottati più tardi.

Un esempio di sovrapposizione temporale più estesa si trova in un film di maggiore lunghezza girato da Porter per la Edison Company nel 1902 e uscito nel 1903, ossia *The Life of an American Fireman*; esso dimostra in che modo fosse possibile connettere una serie di inquadrature per costruire una narrazione più ampia, basandosi sul processo anziché sui personaggi.

Life of an American Fireman segue la pista di un'azione complessiva, saldando un certo numero di inquadrature in un'azione drammatica continua fondata sullo schema "pericolo e salvataggio"; ma di che tipo di storia si tratta, e in che modo viene raccontata? Come ha osservato Musser, il salvataggio dall'incendio era un tema familiare, rappresentato nelle lastre delle lanterne magiche o messo in scena nei parchi dei divertimenti ("La lotta contro le fiamme" divenne un'attrazione a Dreamland e in altri parchi), oltre che una scena madre consueta nei teatri dal diciannovesimo secolo in poi. L'incendio e il conseguente salvataggio erano uno spettacolo, un'attrazione, prima ancora che una situazione narrativa. *Life of an American Fireman* segue un processo lineare, in cui sono assenti gli enigmi e le dilazioni che ci sembrano parte integrante dell'arte della narrazione. Dall'allarme all'arrivo dei pompieri alla casa in fiamme, il film ripropone una sequenza (preparazione e corsa verso l'incendio) ben familiare a qualsiasi abitante di una grande città. L'azione fisica che percorre l'inquadratura (i pompieri che scivolano lungo il palo, i carri che escono dalla stazione e si lanciano lungo le strade) è anche la molla che dà impulso al film, nonostante qualche apparente incoerenza. Al di là delle sovrapposizioni temporali che prolungano l'azione da un'inquadratura all'altra, alcune smagliature nella continuità testimoniano di una scarsa attenzione per quella coerenza che invece più tardi Hollywood avrebbe cercato di mantenere: ad esempio, il numero dei carri e il colore dei cavalli cambia da scena a scena. Le azioni, e non i personaggi, costituiscono l'ossatura del film; i pompieri non sono caratterizzati individualmente, e persino la donna e il bambino – indubbiamente destinati a suscitare la simpatia del pubblico – rimangono figure distanti, distinguibili più per il loro agire che per i lineamenti del volto. – TOM GUNNING (Adattamento di "1902-03: Movies, Stories, and Attractions", cap. 5 di *American Cinema, 1890-1909: Themes and Variations*, a cura di in André Gaudreault, di prossima pubblicazione.)

As Charles Musser has shown in his detailed and insightful analysis of this film, *Jack and the Beanstalk* was one of the most elaborate productions ever offered by any American production company. The film quite consciously uses the theatrical aspects of the fairy pantomime tradition. The framing of the shots reproduces a proscenium arch, with the actors filling less than half the height of the frame when standing. The scenes are staged frontally, with the camera directly in front of the set at a right angle and with offscreen areas rarely playing important roles except for entrances and exits of characters. The sets use the system of painted flats placed at different distances that 19th-century theater had evolved to create a sense of depth and recession out of easily movable two-dimensional elements (see A. Nicholas Vardac, *Stage to Screen*). Although these sets strike the modern

eye as artificial, they create a complex and carefully arranged scenic effect. Theatrical fairy pantomimes consisted of a series of scenes, often described as “tableaux” or pictures, due to their highly spectacular nature. Thus, this form offered early filmmakers a highly visual scenography that strung scenes, each usually filmed in a single shot, together, united by the unfolding of the story. In Jack and the Beanstalk, the transition between shots is made by a brief overlap dissolve, a technique already used by Méliès in his fairy pantomime films but derived initially from the “dissolving views” of magic lantern shows, which used an optical overlapping to switch from one slide image to the next. Thus even the cutting between shots becomes a visually pleasant attraction.

Creating a consistent and continuous sense of time posed a new frontier for story films. As films began to follow actions over more than one shot, the models of practices that filmmakers drew on (such as the succession of magic lantern slides or the layout of a comic strip) did not exist in time in the same way that motion pictures did. In 1902-03, films tried out ways of dealing with time that differ from later practices.

A more extended example of temporal overlap occurs in a longer film that Porter filmed for the Edison Company in 1902 and released in 1903, *The Life of an American Fireman*. The film demonstrates the way a series of shots could be strung together to create a longer narrative, by focusing on process more than characters.

Life of an American Fireman follows an overarching action, forging a number of shots into a continuous dramatic danger-and-rescue scenario. But what type of story and what type of storytelling is this? As Musser has pointed out, the fire rescue was a familiar topic, the subject of lantern slides, a topic of amusement-park re-enactment (“*Fighting the Flames*” became an attraction at Dreamland and other amusement parks), and a familiar “sensation scene” in stage melodramas since the 19th century. Fire and rescue formed a spectacle, an attraction, even more than a narrative situation. *Life of an American Fireman* straightforwardly follows a process rather than creating the narrative enigmas and delays we associate with storytelling. From the alarm to the arrival of the firemen at the house, the film follows a sequence of preparing and racing to a fire that any urban dweller would find familiar. Physical action moving through the frame (the firemen down the pole, the engines out of the station, down the street) also propels the film, even overriding apparent inconsistencies. Besides the temporal overlaps that stretch out actions between shots, lapses in continuity indicate little concern for the consistencies that later Hollywood practice would try to preserve, as the number of vehicles and the colors of the horses vary from shot to shot. Actions rather than characters carry the film. The firemen are not individualized and even the woman and child, undoubtedly stirring audience sympathy, remain distant figures whose actions remain clearer than their faces. — TOM GUNNING (Abstract adapted from Chapter 5, “1902-03: Movies, Stories, and Attractions”, in André Gaudreault, ed., *American Cinema, 1890-1909. Themes and Variations, Volume 1 of the series Screen Decades: American Culture/American Cinema*, Lester D. Friedman and Murray Pomerance, general eds., New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, to be published at the end of 2008.)

8. David Levy

CAPTURE OF BOER BATTERY BY THE BRITISH

(Edison, US 1900)

Prod., f./ph: James White; lg. or./orig. l: 100 ft.; 35mm, c.100 ft., 1'33" (16 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC. Senza didascalie / No intertitles.

THE GREAT TRAIN ROBBERY (Edison, US 1903)

Regia/dir: Edwin S. Porter; cast: Gilbert M. Anderson, Marie Murray, George Barnes, Frank Hanaway, A.C. Abadie; première: Dec 1903; 35mm, 720 ft., 12' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York. Conservazione effettuata con il sostegno di/Preservation funded by The National Endowment for the Arts and The Film Foundation.

Senza didascalie / No intertitles.

Le proiezioni dei film di Brighton organizzate nell'autunno del 1977 presso il Film Department del Museum of Modern Art da Eileen Bowser e Paul Spehr mi sono state utili per comprendere l'esatto significato della nota con cui il catalogo 1904 della società Edison descriveva il film *The Great Train Robbery* di Edwin Stanton Porter. Secondo il supplemento al catalogo della Edison Films pubblicato nel gennaio 1904 (pag. 5), il film “è stato allestito e recitato in modo da riprodurre fedelmente le vere rapine rese sinistramente celebri dalle famigerate gesta di numerose bande di fuorilegge del Far West.”

Usando l'espressione “riprodurre fedelmente”, il detentore dei diritti d'autore, Porter o altri, definiva il film come “rappresentazione”: in altre parole, come un'opera d'arte anziché una mistificazione (come invece sarebbe stato se si fosse affermato falsamente che un cineoperatore era presente sulla scena di un avvenimento reale). Falsi cinegiornali e rappresentazioni riuscirono in ogni caso a trasformare il movimento in azione manipolando margini e profondità dell'inquadratura, con un procedimento che ha progressivamente costruito gli elementi della narrazione cinematografica.

Nella scena conclusiva di *Robbery*, mentre i tre malfattori in primo piano si stanno partendo il bottino una pattuglia di sette uomini sbuca dal margine destro dell'inquadratura, avanza in direzione della cinepresa e ingaggia la sparatoria finale, facendo fuoco verso la banda di rapinatori e verso il pubblico. Di per sé, questa sequenza è un rifacimento di scene precedentemente apparse in quei falsi che presto sollevarono interrogativi sulla stampa: nel maggio del 1900 un giornalista di un quotidiano di Rochester mise in dubbio l'autenticità di un filmato che ritraeva una carica di soldati statunitensi contro gli insorti filippini. (Citato da George C. Pratt, “No Magic, No Mystery, No Sleight of Hand”, in Marshall Deutlebaum, a cura di, “*Image*” on the Art and Evolution of the Film, 1979, pag. 43)

Per poter realizzare scene come questa, argomentava il giornalista di Rochester, il cineoperatore doveva piazzarsi direttamente sulla linea

del fuoco, come avveniva (in controcampo) in *Advance of Kansas Volunteers at Caloocan*: “Dal folto della boscaglia dove si sono attestati i filippini partono ripetute e incessanti scariche di fucileria. È uno di quei fieri e ostinati episodi di resistenza che hanno fatto di Caloocan una delle più sanguinose battaglie della rivolta filippina... Questo è una delle migliori scene di battaglia mai girate: la prima scarica prende direttamente di mira l'inquadratura, e l'avanzata dei soldati americani – che sembrano attraversare lo schermo – è un momento entusiasmante; la graduale uscita di scena dei combattenti mantiene vivo l'interesse fino all'ultimo istante.” (*Edison Films*, Marzo 1900, pag. 4) È interessante che i funzionari della Edison abbiano sentito il bisogno di fornire spiegazioni.

In *Capture of Boer Battery by the British* (1900), James White piazza la cinepresa alle spalle del reparto boero, per filmare gli Highlanders che, nei loro caratteristici kilt, escono dalla foresta per travolgere la postazione boera.

“Nulla può uguagliare l'indomabile caparbietà dei Gordon Highlanders che avanzano tranquilli sotto il micidiale fuoco dei boeri, i cui cannoni tuonano incessantemente. Uno a uno, gli artiglieri cadono accanto ai loro pezzi, e quando il fumo si dirada per un istante, scorgiamo gli Highlanders avvicinarsi sempre più alla postazione contesa. Con un ultimo, violento assalto le difese vengono sopraffatte e i vincitori, tra gli urrà, piantano il proprio vessillo sul luogo che hanno conquistato a così caro prezzo.” (*Edison Films*, luglio 1901, pagg. 28-29)

Nei film che riprendono le acrobatiche prodezze del Wild West Show uomini a cavallo avanzano dal fondo dell'inquadratura verso la cinepresa, e le scene sono organizzate secondo uno schema di movimenti che descrivono archi e linee diagonali; le sagome di animali e veicoli sono tagliate nella parte inferiore dell'inquadratura. In *U.S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney* della Edison (1898), dozzine di cavalieri galoppo verso la cinepresa, girando bruscamente a sinistra pochi metri prima di raggiungerla. *Charge of Boer Cavalry* (1900) ci mostra una carica di cavalleria che oltrepassa la cinepresa, sfiorandola da entrambi i lati. La descrizione che ne leggiamo nel catalogo della Edison Films (luglio 1901, pag. 28) ricorda le parole dedicate da George Sadoul al leggendario treno dei Lumière “si notano chiaramente i muscoli dei cavalieri tesi allo spasimo, mentre spronano i loro animali al galoppo più sfrenato... tanto che gli spettatori provano l'impulso istintivo di abbandonare i propri posti per non farsi calpestare dai cavalli”.

Ignoriamo se una tale involontaria reazione del pubblico si sia mai effettivamente verificata; è possibile. In ogni caso, l'estetica del cinegiornale divenne ben presto egemone, soppiantando gli universi visivi di Muybridge e Méliès. – DAVID LEVY

The Brighton screenings organized at the Film Department of the Museum of Modern Art by Eileen Bowser and Paul Spehr in the fall of 1977 helped me understand meaning of the 1904 Edison company catalogue description of Edwin Stanton Porter's The Great Train Robbery. The film, said the January 1904 Edison Films catalogue supplement (p.5), “has

been posed and acted in faithful duplication of the genuine ‘Hold Ups’ made famous by various outlaw bands of the far West.”

By “faithful duplication” the copywriter, Porter or someone else, was describing the film as a re-enactment, in other words a work of art rather than a “fake” which involved the false claim of a cameraman having been at the scene of an actual event. Fake newsreels and re-enactments accomplished the transformation of motion into action by the manipulation of frame depth and edge, a practice that shaped the compositional features of the film narrative.

In Robbery's concluding scene, three felons in the frame foreground are counting out the loot as the seven-man posse emerges from out of the frame edge on the right-hand side and advances in the direction of the camera for the concluding shoot-out, firing in the direction of the robbery crew and the audience. The scene was itself a re-enactment of scenes previously seen in the fakes which before long led to questions in the press. In May 1900 a Rochester newspaper reporter challenged the authenticity of footage depicting U.S. troops charging Filipino insurgents. (Cited by George C. Pratt, “No Magic, No Mystery, No Sleight of Hand”, in Marshall Deutlebaum, ed., “Image” on the Art and Evolution of the Film, 1979, p.43)

To obtain such scenes, the reporter reasoned, the cameraman had to place himself in the direct line of fire, as was the case in reverse in Advance of Kansas Volunteers at Caloocan: “From the thick underbrush where the Filipinos are massed comes volley after volley. They are making one of those determined stands that marks Caloocan as the bloodiest battle of the Filipino rebellion... This is one of the best battle pictures ever made. The first firing is done directly toward the front of the picture, and the advance of the U.S. troops apparently through the screen is very exciting; the gradual disappearance of the fighters sustaining the interest to the end.” (Edison Films, March 1900, p.4) A point of interest is the apparent need the Edison people felt to explain.

In Capture of Boer Battery by the British (1900), James White placed the camera behind the Boer unit to film the kilted Highlanders advancing out of the depth to overrun the Boer position.

“Nothing can exceed the stubborn resistance shown by the Gordon Highlanders, as we see them steadily advancing in the face of a murderous fire of the Boers, who are making their guns speak with rapid volleys. One by one the gunners fall beside their guns, and as the smoke clears for an instant the Highlanders are seen gaining nearer and nearer the disputed ground. Finally, a grand charge is made, the siege is carried, and amid cheers they plant the colors on the spot they have so dearly earned.” (Edison Films, July 1901, pp.28-29)

In the filming of actions based on Wild West Show stunts, men on horseback ride out of the frame depth at the camera, the scenes organized in patterns of arced and diagonal movement, animals and vehicles cut off at the bottom of the frame. In Edison's U.S. Infantry Supported by Rough Riders at El Caney (1898), several dozen riders gallop at the camera, turning to the left a few yards from it. Charge of Boer Cavalry (1900) depicts riders charging the camera, passing close to it on either side. The Edison Films catalogue description (July 1901,

p.28) recalls Sadoul's Lumière train legend: "...you can see that they are straining every nerve and urging their horses to the utmost speed...so that the audience involuntarily makes an effort to move from their seats in order to avoid being trampled under the horses."

It is not clear whether such an involuntary audience reaction had ever actually occurred; perhaps it had. The fact is that the newsreel aesthetic soon became dominant, displacing both Muybridge and Méliès visual modes. – DAVID LEVY

9. Charles Musser

GRANDMA'S READING GLASS (G.A.S. Films, GB 1900)

Regia/dir.: f./ph: George Albert Smith; 35mm, 88 ft., 2' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

GRANDPA'S READING GLASS (Biograph, US 1902)

Regia/dir.: Wallace McCutcheon; f./ph: Robert K. Bonine; © 3 October 1903; 35mm, 131 ft., 2' (15 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

Grandma's Reading Glass (La lente della nonna) non è solo una pellicola deliziosa, ma anche una significativa pietra miliare nella storia del cinema. Naturalmente, il film era ben noto già prima del simposio di Brighton, ma molti di noi hanno potuto vederlo per la prima volta sullo schermo solo in quell'occasione (e certo il fatto di assistere alla proiezione di un film della scuola di Brighton proprio a Brighton è stato per tutti un ulteriore motivo di interesse). Il film si è subito segnalato per l'uso della soggettiva e per il numero di inquadrature – 10 in totale; esso alterna piani ravvicinati di oggetti, animali e persone a un'inquadratura d'ambientazione che mostra la nonna – e un bambino che osserva gli oggetti usando la lente di lei (com'è ovvio, la nonna quasi certamente non è la vera nonna del ragazzino; è assai probabile anzi che si tratti di un uomo travestito da vecchia signora, ma questo è un altro discorso). Ecco come la Warwick Trading Company, la società distributrice britannica, presentava il film nel proprio catalogo: "L'idea è quella di presentare sullo schermo i vari oggetti così come essi appaiono a Willy che, grazie alla lente, li vede enormemente ingranditi. È un divertimento guardare i caratteri del giornale belli grandi, il nitido movimento del meccanismo dell'orologio, lo svolazzare del canarino nella gabbia, il batter di palpebre della nonna e lo sguardo curioso del gattino. Un soggetto così nuovo sarà sicuramente gradito a ogni tipo di pubblico". Il film utilizza dunque uno strumento ottico assai semplice – una lente d'ingrandimento – come sostituto della cinepresa; analogamente, il bambino sostituisce l'operatore. In questo senso il film è un consapevole e necessario esercizio di autoriflessione. Permetteva al pubblico di ricostruire il senso della successione delle inquadrature. L'abbinamento di *Grandma's Reading Glass* a *Grandpa's Reading Glass* (La

lente del nonno) non è stato suggerito tanto dall'importanza del film di Smith, quanto dalla raffinatezza del *remake* della Biograph (*Grandpa's Reading Glass* non era in programma a Brighton, ma è stato proiettato al Museum of Modern Art, in concomitanza con il simposio di Brighton). Fin dagli albori del cinema, quella dei *remake* era una pratica estremamente diffusa. Spesso venivano realizzati da chi aveva girato la versione originale: se un negativo si consumava, ma l'interesse per il film era ancora sufficientemente vivo, era logico aspettarsi dalla casa di produzione un nuovo negativo sullo stesso soggetto. W.K.L. Dickson e William Heise girarono *Cock Fight* nel marzo 1894 e *Cock Fight, No. 2* nel settembre 1894: per molti aspetti i due film si assomigliano, ma gli autori apportarono qualche miglioramento sostituendo il fondo nero con uno bianco, che consentiva di seguire più chiaramente l'azione dei galli. È noto che Cecil Hepworth realizzò due *remake* di *Rescued by Rover* (per un totale di tre negativi differenti). Altrettanto spesso (o forse più spesso ancora) erano le case di produzione a rifare soggetti popolari creati originariamente dalla concorrenza: all'uscita del rinomato *Empire State Express* della Biograph (settembre 1896), la Edison rispose con *The Black Diamond Express* (dicembre 1896), e così via. Di molti film Biograph vennero fatti *remake* perché la casa usava una pellicola di grande formato (68/70 mm) e non vendeva le proprie copie. Le società rivali potevano quindi rifare versioni a 35 mm, immetterle nel proprio circuito e infine rivendere le copie ad esercenti indipendenti. A sua volta la Biograph, non potendo presentare con i propri proiettori per il grande formato film a 35 mm di grande successo, li rifaceva in proprio: è appunto quanto avvenne con *Grandpa's Reading Glass* (luglio 1902).

Grandpa's Reading Glass non è in realtà il primo *remake* di *Grandma's Reading Glass* di G.A. Smith: nel 1901 la Pathé Frères – sempre pronta a rifare i film della concorrenza – aveva prodotto la *Loupe de grand-maman*, che non è stato proiettato a Brighton e forse è andato perduto. La Biograph realizzò il proprio *remake* appena nel luglio 1902. Perché? Il 15 luglio 1901 Thomas A. Edison aveva vinto la causa per violazione di brevetto intentata contro l'American Mutoscope & Biograph Company; il tribunale consentì alla Biograph di continuare l'attività, limitandone però il campo d'azione fino a quando non fosse stata emessa la sentenza d'appello. La Biograph poteva continuare a produrre attualità e non fiction, ma le era vietato realizzare commedie e in generale film a soggetto; il 10 marzo 1902, la decisione avversa alla Biograph fu rovesciata e la casa poté tornare a operare senza limitazioni. Adattandosi agli importanti mutamenti avvenuti nel settore, la Biograph iniziò a produrre film con il formato standard (35 mm), anche se non abbandonò del tutto il 68/70 mm. *Grandpa's Reading Glass* fu girato nel vecchio formato più grande, destinato al ridotto circuito della casa, che comprendeva ancora le sale Keith. Ne risultò un film di 525 piedi, equivalenti a 1.050 piedi di pellicola a 35 mm. Poiché le dimensioni di un fotogramma erano all'incirca quadruple di quelle di un fotogramma a 35 mm e gli apparecchi Biograph funzionavano alla velocità di circa 30 fotogrammi al secondo (più che doppia di quella di molte case americane che impiegavano il 35 mm), i costi di produzione erano assai elevati. Quattordici mesi più tardi, la Biograph cominciò a vendere al

circuito degli indipendenti copie di *Grandpa's Reading Glass* ridotte a 35 mm; tali copie non erano solo ridotte ma, a quanto sembra, comprendevano solo un fotogramma ogni due, in modo da far scendere la velocità di proiezione da 30 a 15 fotogrammi al secondo. Il 3 ottobre 1903 la Biograph iscrisse al Copyright Office americano anche il film a 35 mm: è il *paper print* così depositato ad essere sopravvissuto.

È facile considerare i *remake* delle origini come dei prodotti abusivi a buon mercato, veloci e poco accurate imitazioni fatte solo per far soldi. Essi fanno subito scattare in noi prevenzioni e pregiudizi della peggior specie: questi primi *remake* erano prodotti rozzi, li realizzavano cineasti che non padroneggiavano e non comprendevano a fondo il proprio mezzo espressivo, mancavano di originalità e persino di onestà artistica e morale. Senza dubbio alcune pellicole possono suffragare tale ipotesi, che però a mio avviso travisa gli intendimenti originari che stavano dietro a questi film, come cioè si voleva venissero visti e fruiti, e quindi come venivano realizzati. Cineasti e pubblico erano assai più attenti alle sfumature di quanto oggi si sia portati a supporre: confrontavano i film fra di loro, apprezzandone le sottili differenze con una sensibilità a noi ignota.

La Biograph si limita a modificare un'unica lettera nel titolo del film – la “m” diventa una “p” – ma questa lieve modifica cambia il sesso della persona che ha la lente d'ingrandimento. Non è questo l'unico particolare invertito o ripensato; in effetti, McCutcheon persegue sistematicamente quest'opera di rielaborazione. Per esempio, Smith mette la lente d'ingrandimento in mano a un bambino, mentre McCutcheon la affida non a una, ma a due ragazzine; quando mostra gli oggetti in primo piano, Smith li colloca su uno sfondo scuro o nero, mentre McCutcheon usa il bianco (da questo punto di vista, né Smith né McCutcheon creano una matrice spaziale priva di fratture – questi sfondi sradicano sempre gli oggetti dal loro contesto spaziale). Smith apre il suo film panoramicando sul primo piano di un giornale e usa un mascherino circolare per alludere alla forma circolare della lente d'ingrandimento, che ci viene mostrata solo nella seconda inquadratura. *Grandma's Reading Glass* passa così da un primo piano a un totale; McCutcheon adotta invece il procedimento contrario e svela allo spettatore il “trucco” del film in maniera più sorvegliata.

Grandpa's Reading Glass inizia con un'inquadratura frontale dell'intera scena con il nonno che usa la lente d'ingrandimento per leggere i fumetti; le ragazzine prendono la lente e cominciano a leggere a loro volta. L'inquadratura successiva è un piano medio dei fumetti: la lente d'ingrandimento scorre lungo le illustrazioni che si succedono sulla pagina, ma la cinepresa non la segue (come invece avviene nel film di Smith). McCutcheon passa quindi a un totale e solo nella quarta inquadratura – in cui si vede una ragazzina che tiene in braccio un gattino – compare il mascherino circolare a indicarci che l'immagine ingrandita viene creata dalla lente d'ingrandimento rotonda. Ancora, mentre Smith ritrae la “nonna” di profilo, McCutcheon riprende il “nonno” di fronte. McCutcheon fa esaminare alle bambine molti oggetti simili a quelli dell'altro film, ma in maniera estremamente consapevole. In entrambi i film, infatti, abbiamo un uccello in primo piano, ma il

canarino di Smith svolazza in gabbia, mentre il pappagallo di McCutcheon riposa tranquillo sul suo trespolo. A differenza di Smith, McCutcheon non ci mostra il meccanismo in movimento di un orologio, ma una scimmia che mangia seduta su una sbarra. Se intendiamo la scimmia come simbolo della malizia, allora McCutcheon vuole segnalarci il suo scimmiettamento e il tiro mancino che sta giocando.

Il film della Biograph si compone di 14 inquadrature, contro le 10 della pellicola di Smith; vale quindi la pena di soffermarsi sull'aggiunta di due primi piani o inserti. Smith ci mostra il ragazzino che usa la lente per ottenere un primo piano dell'occhio della “nonna”; nel film di McCutcheon, invece, le ragazze rivolgono la lente verso la madre, e il risultato è l'immagine – simile a un ritratto – di una donna graziosa e sorridente (quest'inquadratura non ha una corrispondenza esatta nel film di Smith). Le ragazzine poi avvicinano ancora la lente per giustificare il primo piano di un occhio: l'occhio destro della madre (anche Smith aveva filmato l'occhio destro della nonna). McCutcheon introduce così una struttura più complessa: totale, mezzo primo piano, totale, primissimo piano. L'altro inserto di *Grandpa's Reading Glass* è il primo piano conclusivo di un bimbo. Val la pena di soffermarsi sui differenti finali dei due film. Smith chiude con un totale, McCutcheon con un primo piano. L'ultimo primo piano di *Grandma's Reading Glass* è quello di un micio, che la nonna solleva perché il nipote lo possa vedere più da vicino; si passa poi a un totale, in cui il gattino balza giù dal grembo della nonna e qui il film si conclude. McCutcheon colloca il primo piano del gatto quasi all'inizio; si tratta in effetti della prima inquadratura in cui egli utilizza il mascherino circolare (l'ordine è quindi invertito). Nell'ultimo totale di *Grandpa's Reading Glass*, la mamma solleva il bimbo che teneva in braccio (come il gatto stava in grembo alla nonna) e le ragazzine lo osservano attraverso la lente; il film si conclude quindi con un primo piano del figlioletto sorridente. A differenza di tutte le altre inquadrature di *Grandpa's Reading Glass*, il bambino si staglia su uno sfondo nero; si ottiene in tal modo un contrappunto visivo con i primi piani precedenti, e contemporaneamente si annuncia la fine del film.

La sorvegliata giocosità di cui McCutcheon dà prova in *Grandpa's Reading Glass* è veramente notevole e preannuncia parecchie delle divertenti e interessanti commedie da lui realizzate per la Biograph nel 1904-1905 (*Personal*, *The Suburbanite* e così via). Egli dimostra di aver studiato con proficua attenzione il film di Smith. Entrambe le opere sono nostalgiche rappresentazioni della vita familiare – benché in G.A. Smith affiori sicuramente un sarcasmo più pronunciato, specie se la nonna è interpretata da un uomo travestito (e se si legge il film nel contesto di altri suoi lavori come *Let Me Dream Again*). McCutcheon accentua la rappresentazione della felicità domestica – la famiglia è più numerosa (e ci sono anche più animali domestici!) – ma non rinuncia del tutto alla commedia. Dov'è il padre in queste scene idilliache? In entrambi i film egli non è propriamente assente, ma si trova dietro la cinepresa, e da lì compone questo ritratto della sua amata famiglia; le due opere condividono quindi, come componente ideologica, un impulso patriarcale. In *Grandma's Reading Glass* il figlio impugna la lente

d'ingrandimento, mentre il padre manovra la cinepresa (secondo un'altra interpretazione, la realizzazione di *Grandma's Reading Glass* è di per sé un gioco infantile, e questo aiuta a capire perché Smith abbia abbandonato questo tipo di film a partire dal 1903 circa). Fino all'inquadratura conclusiva di *Grandpa's Reading Glass*, quest'idilliaca scena domestica vede il vecchio nonno circondato da donne; l'inquadratura finale ci presenta – in maniera alquanto inaspettata – un erede e dona simmetria al film, chiudendolo con un salto generazionale. Il film inizia con un vecchio e si conclude con un bambino, ma compie anche un tragitto che parte dal nonno per giungere alla madre, e solo allora ci conduce finalmente al figlio di lei. Come Smith, anche McCutcheon accorda al sesso maschile un ruolo di sottile privilegio, ma d'altra parte pone in primo piano due fanciulle virginali (vestite di bianco, mentre il ragazzino di Smith veste abiti scuri) insieme alla loro affascinante mamma. *The Lonely Villa* (1909) – che del resto è a sua volta un remake del film della Pathé *Le médecin du château* (1908) – non è a questo punto un traguardo lontano. – CHARLES MUSSER

Grandma's Reading Glass is a delightful achievement, but it is also a significant milestone in the history of cinema. Of course, the film was well known before the Brighton Conference, but for many of us in attendance it was the first time that we had seen it on the screen. (And certainly the fact that we were seeing a Brighton film in Brighton itself added a little piquancy to everyone's viewing.) The picture immediately stood out for its use of point-of-view structures and for its number of shots – 10 total. The film alternates between different close views of objects, animals, and people, and an establishing shot showing Grandma – and a boy who looks at these objects using her reading glass. (Of course, the grandmother was almost certainly not the boy's actual grandmother; in fact it was most likely a man dressed up as an old woman, but that is another issue.) As the Warwick Trading Company, its British distributor, explained the picture in its film catalog: "The conception is to produce on the screen the various objects as they appeared to Willy while looking through the glass in their enormously enlarged form. The big print on the newspaper, the visible working of the mechanism of the watch, the fluttering of the canary in the cage, the blinking of grandma's eye, and the inquisitive look of the kitten, is most amusing to behold. The novelty of the subject is sure to please every audience." The film thus uses a simple optical instrument – a lens or reading glass – as a stand-in for the camera. Likewise the boy is a stand-in for the cameraman. In this respect the film is consciously and necessarily self-reflexive. It enabled the audience to make sense of the sequence of shots.

*This pairing of Grandma's Reading Glass with Grandpa's Reading Glass was inspired not so much by the significance of the Smith film as by the sophistication of the Biograph remake. (Note: Grandpa's Reading Glass was not shown at Brighton, but was screened at the Museum of Modern Art in conjunction with the Brighton Conference.) From the earliest days of motion picture production, remakes were extremely common. Many were done by the people who had made the initial picture: if a negative wore out and there was still sufficient demand, the production company was expected to make a new negative of the same general subject. W.K.L. Dickson and William Heise made *Cock Fight* in March 1894, and *Cock Fight, No. 2**

*in September 1894. While similar in many respects, the filmmakers improved on the subject by replacing a black background with a white one – to show the action of the roosters more clearly. It is well known that Cecil Hepworth remade *Rescued by Rover* twice (a total of 3 different negatives). Just as often (perhaps even more often!), production companies remade popular subjects that had been originated by their competitors. After Biograph showed its popular *Empire State Express* (September 1896), Edison responded with *The Black Diamond Express* (December 1896) – and so on. Many Biograph films were remade because the company used a large-gauge 68mm/70mm film stock and did not sell their prints. Rival producers could make their own 35mm versions, use the resulting films for their own exhibition service, and eventually sell copies to independent showmen. Correspondingly, when a 35mm film was particularly popular, Biograph could not show it on its large-format projectors and so, in turn, often remade these subjects for its own use. This was the case with *Grandpa's Reading Glass* (July 1902).*

*Grandpa's Reading Glass was not the first remake of G.A. Smith's *Grandma's Reading Glass*. Pathé Frères, which avidly remade the films of its competitors, produced *La Loupe de Grand-Maman* in 1901. It was not shown at Brighton, and may not even be extant. Biograph did not produce its remake until July 1902. Why? Thomas A. Edison was victorious in his patent infringement suit against the American Mutoscope & Biograph Company on 15 July 1901, and while the courts allowed Biograph to continue in business it restricted the company in what it could produce while the case was being appealed. Biograph continued to make news and non-fiction films, but was barred from making comedies and fictional subjects. When the decision against Biograph was reversed on 10 March 1902, the company once again operated without restrictions. Responding to important changes in the industry, Biograph began to make films using standard gauge (35mm) stock even though it did not entirely abandon its 68/70mm format. *Grandpa's Reading Glass* was shot in the old, large format for its shrunken exhibition circuit (which still included the Keith theatres). The resulting film was 525 feet in length – that is, the equivalent to a 1050-foot 35mm film in terms of raw stock. Since each film frame was roughly 4 times the size of a 35mm frame, and the Biograph operated at about 30 frames per second (more than twice the rate of many American producers working in 35mm), this was a very expensive way to produce a film. Fourteen months later, Biograph began to sell 35mm reduction copies of *Grandpa's Reading Glass* to independent exhibition services. These were not only reduction prints, they also apparently included only alternate frames, reducing the appropriate projection rate from 30 to 15 fps. Biograph also copyrighted the film in this 35mm format on 3 October 1903 – and it is the resulting paper print which survives.*

It is easy to think of early cinema remakes as cheap knock-offs – quickly produced imitations made with little thought and strictly for money-making purposes. They readily mobilize our worst assumptions and prejudices: that early remakes were crude, that filmmakers lacked mastery and a deep understanding of their medium, that they lacked originality and artistic as well as ethical integrity. Undoubtedly there are pictures that could confirm such hypotheses, but I think this misconstrues how these films were

generally meant to be seen and enjoyed – which is to say also how they were made. Filmmakers and audiences were far more attuned to nuance than we often assume. They were ready to compare films and enjoy their subtle differences in ways that are quite unfamiliar to us today.

Biograph changed just one little letter in the title of its film – the “m” becomes a “p” – but this tiny shift changed the gender of the person who possesses the reading glass. This is not the only thing that was inverted or reworked. In fact, McCutcheon systematically pursued this refiguration. For instance, Smith had a young boy wield the reading glass, while McCutcheon had not just one, but two girls. When showing things in close-up, Smith put them against a dark or black background, while McCutcheon used white. (In this respect, neither Smith nor McCutcheon created a seamless spatial matrix – these backgrounds always remove the object from their spatial context.) Smith opened his film with a panning close-up of a newspaper, using a circular matte to mime the circular lens of the reading glass, which is only introduced in the second shot. *Grandma's Reading Glass* thus goes from close-up to establishing shot. McCutcheon did the reverse, and was much more careful in the way he introduced the viewer to the film's “gimmick”. *Grandpa's Reading Glass* starts with a frontal shot of the whole scene as Grandpa uses the reading glass to read the comics. The girls grab the glass and start to read it as well. The next shot is a medium shot of newspaper comics with the reading glass scanning the successive images on the page – but the camera is not moving with it (as is the case in the Smith film). McCutcheon then cut back to an establishing shot, and it is only the fourth shot – of a girl holding a kitten – that introduces the circular matte to signal that the enlarged image has been created by the circular lens of the reading glass. Moreover, if Smith filmed “Grandma” in profile, McCutcheon filmed “Grandpa” head-on. McCutcheon had his girls examine many of the same kinds of subjects in his remake, but in a highly self-conscious manner. Thus, both films show a bird in close-up, but Smith's canary is in a cage and flutters about, while McCutcheon's parrot rests quietly on a perch. Unlike Smith, McCutcheon did not show the moving mechanism of a watch, but showed a monkey – sitting on a bar and eating. If we associate monkeys with a mischievous predisposition, then McCutcheon was signaling that he was “monkeying around”, and thus involved here in some monkey business.

The Biograph film is 14 shots as opposed to Smith's 10. The addition of 2 close-ups or inserts are thus worth noting. Smith shows the boy using the glass to get a close-up of “Grandma's” eye. McCutcheon has the girls turn the lens on the mother, which first generates a portrait-like view of this attractive, smiling woman. (This shot has no immediate counterpart in Smith's film.) The girls then move the glass closer to motivate a close-up of the eye – the mother's right eye (Smith likewise had shot *Grandma's* right eye). McCutcheon thus introduced a more complex structure – establishing shot, medium close-up, establishing shot, extreme close-up. The other new insert in *Grandpa's Reading Glass* is the final close-up of a very young boy. The different endings to these films are thus worth considering. Smith concluded with an establishing shot, and McCutcheon with a close-up. The final close-up in *Grandma's Reading Glass* is of a kitten, which *Grandma* has picked up so her grandson can look at it more closely. The scene then

cuts back to the establishing shot as the kitten jumps off *Grandma's* lap, which signals the end of the film. McCutcheon placed his close-up of the cat near the beginning of his film – in fact, the first shot in which he uses the circular matte (thus inverting the order). In the final establishing shot of *Grandpa's Reading Glass*, the mother picks up the infant son who has been on her lap (as the cat was on *Grandma's* lap) and the girls look at him with their glass. The film then concludes with the close-up of her smiling son. Unlike all the other shots in *Grandpa's Reading Glass*, the son is against a black background, providing a visual counterpoint to the preceding close-ups and signaling the film's conclusion.

McCutcheon's attentive playfulness in *Grandpa's Reading Glass* is impressive, and looks towards many of the engaging Biograph comedies he made in 1904-05 (Personal, The Suburbanite, and so forth). Indeed, he proves himself a highly adept reader of Smith's picture. Both films are nostalgic depictions of family life – though G.A. Smith certainly takes a somewhat more sardonic view, given that “Grandma” seems to be played by a man in drag (and also when contextualized by some of his other films, such as *Let Me Dream Again*). McCutcheon pushes the depiction of domestic bliss much further – with a more developed family (and more pets!) – without entirely abandoning the comedy. Where is the father in these idyllic scenes? In both films, he is not strictly absent, but behind the camera, where he is creating this portrait of his beloved family. One ideological component shared by both films is thus a patriarchal impulse. In *Grandma's Reading Glass* the son wields the reading glass while the father handles the camera. (Another interpretation of this is that the making of *Grandma's Reading Glass* is itself a kind of child's play, perhaps helping to explain why Smith abandoned this kind of filmmaking by about 1903.) Until the concluding shot of *Grandpa's Reading Glass*, this idyllic domestic scene has old Grandpa surrounded by women. The introduction of the final shot somewhat unexpectedly produces the heir, and provides the film with both symmetry and closure within a generational thrust. While the film begins with the old man and ends with the young baby boy, it also progresses from Grandpa to the mother, and only then concludes with her son. If McCutcheon, like Smith, subtly privileged the male sex, he also foregrounded the young, virginal girls (dressed in white, while Smith's boy is dressed in dark clothing) and their charming mother. Could *The Lonely Villa* (1909), itself a remake of Pathé's *Le Médecin du château* (*The Physician of the Castle*, 1908), be far behind? – CHARLES MUSSER

10. Barry Salt

ATTACK ON A CHINA MISSION STATION – BLUEJACKETS TO THE RESCUE (Williamson, GB 1900)

Regia/dir: James Williamson; cast: Florence Williamson (ragazza/*The Girl*), Mr. Lepard (missionario/*The Missionary*), Mr. James (ufficiale/*The Officer*); tre acrobati/three acrobats (marinai/*The Sailors*); lg. or./orig. l: 230 ft.; 35mm, 110 ft., 2' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

[A PHOTOGRAPH TAKEN FROM OUR AREA WINDOW] [A Study in Feet] (G.A. Smith / Warwick Trading Company, GB 1901)

Regia/dir.: G.A. Smith; lg. or.orig. l: 100 ft.; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 17.5mm Biokam], 44 ft., c.45" (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Senza didascalie / No intertitles.

Il simposio della FIAF tenutosi a Brighton nel 1978 ha esercitato sulla storiografia cinematografica un'influenza che certo non dipende solo dalle pellicole di *fiction* girate tra il 1900 e il 1906, e proiettate in occasione del simposio. Gli archivi cinematografici che contribuirono alla manifestazione, vi inviarono tutti i film non identificati in loro possesso, che a loro avviso potevano forse risalire a quel periodo; e più piccoli erano gli archivi, tanto più ottimistici erano i criteri di attribuzione (vennero proiettati persino un paio di film evidentemente girati negli anni Venti). Durante il simposio, i partecipanti alle proiezioni impararono rapidamente a individuare con sicurezza gli elementi stilistici che indicano la data di produzione di un film antico; e ben presto, allegri cori di "Dopo, dopo" iniziarono a salutare le pellicole troppo recenti.

In me e in qualcun altro, tuttavia, l'impressione più viva fu destata dai numerosi film Pathé realizzati nel biennio successivo al 1906. Chiaramente, questi film avevano svolto un ruolo fondamentale nel perfezionare e diffondere gli elementi essenziali della continuità cinematografica stabiliti, intorno al 1900, da George Albert Smith e James Williamson. I film di questi due cineasti vennero bensì proiettati a Brighton, ma a quell'epoca alcune delle loro opere non erano ancora state riscoperte; tra queste, quella di gran lunga più importante è *Attack on a China Mission Station*, di James Williamson. Un'inquadratura di questo film (l'unica esistente, secondo quanto si pensava all'epoca) fu proiettata a Brighton; in seguito, però, una copia quasi completa del film fu rinvenuta nella collezione dell'Imperial War Museum. Quando esaminai un esemplare di questa copia, mi fu subito chiaro che a un certo momento essa era stata manomessa, invertendo la successione di due inquadrature. La nota versione consistente in una sola inquadratura era evidentemente un'inedita e affrettata copia di una delle inquadrature del film, come del resto parecchi studiosi avevano ipotizzato. C'era però un particolare meno ovvio: l'inquadratura inedita conteneva, all'inizio e alla fine, del metraggio supplementare che non compariva nella versione quasi completa. Utilizzai quindi quest'inquadratura per realizzare una versione ricostruita del film, collocando inoltre le altre inquadrature nell'ordine corretto. Per ulteriori dettagli sul film rimando al mio articolo *Cut and Shuffle*, nel volume *Cinema: The Beginnings and the Future*, curato da Christopher Williams e pubblicato dall'Università di Westminster nel 1996. (Quest'articolo compare anche nel mio libro *Moving Into Pictures*, pubblicato da Starword nel 2006, mentre il film è reperibile nel DVD del BFI *Early Cinema – Primitives and Pioneers*.)

Più rivedo questo film, più mi sembra un'opera notevole. A parte l'azione incessante che percorre le quattro inquadrature, girate da angolature differenti rispetto al campo d'azione, bisogna notare anche la divisione di una delle riprese in due parti, suddivise poi in due parti separate nell'opera compiuta: siamo di fronte a un vero e proprio montaggio cinematografico, realizzato per la prima volta da James Williamson nel 1900.

I film di George Albert Smith riemersi dopo il simposio di Brighton non offrono sorprese sensazionali, ma è senz'altro utile poter disporre del suo *A Photograph Taken from Our Area Window* (1901). Si tratta dell'inquadratura fissa di un set che rappresenta la scena intravista dalla finestra di un seminterrato. Un fotogramma di questo film è riprodotto a pagina 37 dell'opera di John Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England 1894-1901, Volume 5: 1900*. Dalla finestra si vedono il marciapiede esterno e le gambe dei passanti; Vari episodi – per lo più di natura sentimentale – vengono suggeriti dalla semplice interazione dei piedi degli attori. Questo modello, ispirato forse ad alcuni numeri del teatro di varietà dell'epoca, che si svolgevano con il sipario parzialmente abbassato, venne ripetuto e diffuso da una serie di film nei due decenni successivi. – BARRY SALT

The effects of the 1978 Brighton conference of FIAF on film historiography were not just due to the fiction films made between 1900 and 1906 that were shown there. The contributing film archives also sent any unidentified films they possessed that they thought might have been made in the period. The smaller the archive, the more optimistic their attributions. There were even a couple of films clearly made in the 1920s that were viewed. The participants at the conference screenings quickly developed an eye for the stylistics that indicate the date of manufacture of an early film, and soon a jolly shouted chorus of "Later" greeted all the films that were out of bounds.

*But for myself and others, some of the most revelatory films shown were the many Pathé films made in the next couple of years after 1906. It was clear that these films had a major role in polishing and diffusing the basic features of film continuity established around 1900 by George Albert Smith and James Williamson. The films of latter duo did get a showing at Brighton, but some of them were still undiscovered at the time. Much the most important of these is James Williamson's *Attack on a China Mission Station*. One shot from this film, which was all that was believed to exist, was shown at Brighton, but subsequently it was discovered that almost the complete film was in the Imperial War Museum collection. When I saw a print of this copy, it was obvious that it had been tampered with at some time, and the order of two of the shots in it reversed. The well-known single shot version was clearly an unedited "rush" print of one of the shots of the film, as various people had speculated. What was less obvious was that the unedited shot contained a little more footage at its beginning and end than appeared in the nearly complete version. So I used this shot to make up a reconstructed version of the film, with the other shots put into their right order as well. More details on the film can be found in my article "Cut and Shuffle" in *Cinema: The Beginnings and the Future*, edited by Christopher Williams and published by the University of Westminster in*

1996. (This article is also included in my book *Moving into Pictures*, published by Starword in 2006, and the film itself can be seen on the BFI DVD *Early Cinema – Primitives and Pioneers*.)

The more often I see this film, the more remarkable it seems. Besides the continuous action running through its four shots, which are shot at different angles to the area of action, there is also the division of one of the takes into two parts, which are spliced into separate parts of the finished film. This is real film editing, and James Williamson did it for the first time in 1900.

*The George Albert Smith films that have re-appeared since Brighton don't reveal any major new discoveries, but it is good to have his A Photograph Taken from Our Area Window of 1901. This is one fixed set-up showing a set representing the view through the window in a semi-basement room. A frame from the film is illustrated on page 37 of John Barnes' *The Beginnings of the Cinema in England 1894-1901*, Volume 5: 1900. Through the window can be seen the footpath outside, with the legs of passing people. Various incidents are suggested, mostly flirtatious, purely by the interaction of the feet of the people. This notion, which probably comes from acts in the variety theatre of the time using a partially raised curtain, was expanded through a string of subsequent films over the next two decades. – BARRY SALT*

11. Martin Sopocy

L'ARROSEUR ARROSÉ (Lumière, FR 1895)

Regia/dir: Louis Lumière; *Betacam SP* (da/from 35mm), 50"; *fonte copia/source:* La Cineteca del Friuli, Gemona.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Questa scenetta – girata in un'unica inquadratura senza tagli – ci mostra un tale che inaffia il giardino; un ragazzino dispettoso, non visto, posa il piede sul tubo per bloccare il flusso d'acqua, e poi attende il momento in cui il giardiniere – chiedendosi sconcertato il motivo del guasto – porta il tubo al volto. Allora il ragazzo toglie il piede dal tubo. Louis Lumière si stacca dal suo modello – una striscia coeva di Hermann Vogel – per mostrarci l'inseguimento, cui il cartoonist accenna solo di sfuggita (e nel quale, sembra, il ragazzo riesce a fuggire). In tal modo, Lumière introduce nella struttura del film a soggetto un elemento fondamentale e specificamente cinematografico. Il favore che questo film riscosse presso il pubblico è testimoniato dai tre logori negativi conservati al Museo Lumière; l'autore infatti dovette rifare il film per ben due volte. C'è da chiedersi come mai un pubblico, che conosceva praticamente a memoria quello che era in fondo un numero consueto dei clown del circo, sia rimasto tanto colpito da questo film. La risposta sta forse nel fatto che quest'inseguimento – il primo mai fotografato da un apparecchio in grado di riprodurre il movimento degli oggetti – suscitò un'impressione del tutto nuova, e la rese oggettiva per tutti gli spettatori; mise in rilievo che la fotografia – cui di norma spetta il ruolo di nostro surrogato o controfigura – viene trasformata dalla cinematografia e diviene un intermediario per l'intera

esperienza. Ciò rende possibile apprezzare la scena che si svolge tra il giardiniere e il giovane burlone come se fosse un'esperienza nuova e fresca, nonostante la sua familiarità. In questo modo l'inseguimento, rinato, fa il suo ingresso nell'arte cinematografica. Presto sarebbero seguite le rielaborazioni di altri cineasti: la corsa al salvataggio, la corsa contro il tempo e una folta progenie cinematografica di varianti e discendenti. – MARTIN SOPOCY

This anecdote of one continuous uncut shot pictures a man sprinkling his garden when a mischievous boy, unseen by him, plants his foot on the hose to stop the flow of water, then waits for the moment when the puzzled gardener, looking for a blockage, brings the hose up to his face. The boy then takes his foot off the hose. Louis Lumière departs from his model, a contemporary cartoon by Hermann Vogel, by showing us the chase the cartoonist mentions only in passing (in which, apparently, the boy escapes), and thereby introduces into the story film one of its most basic and cinematic standbys. Its popularity with audiences is shown by the three worn negatives in the Lumière museum, for he was obliged to restage it twice. We may well wonder why audiences that may have grown blasé to what was after all a standard routine of circus clowns, should have been so affected by this one. The answer may lie in the circumstance that this, the first chase ever photographed by a moving picture camera, produced a novel impression by objectifying it for its viewers, by bringing to the fore the fact that still photography, which functions as our stand-in or surrogate, is transformed by the medium of cinematography into becoming the intermediary for the entire experience, making it possible to see the action between the gardener and the prankster as a fresh experience despite its familiarity. And so the chase, reborn, has now entered the art of cinema. Soon to follow would be elaborations, by other filmmakers, of the race to the rescue, the race against time, and the myriad of all its other cinematic descendants and variants. – MARTIN SOPOCY

A RESERVIST BEFORE THE WAR AND AFTER THE WAR (Williamson, GB 1902)

Regia/dir: James Williamson; *lg. or.orig. l:* 290 ft.; 35mm, 288 ft., c.5' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Senza didascalie / *No intertitles.*

L'aggraziata eleganza di questo raccontino – di certo discendente dalle "scene di vita" narrate su lastre per lanterna magica da Bamforth e York – dipende in gran parte dalle idee maturate da James Williamson in merito al ruolo dell'attore nell'elaborazione delle narrazioni cinematografiche; idee di cui questo film rappresenta oggi la miglior testimonianza rimasta. Dai film di Lumière Williamson sembra aver appreso che il cinema crea nuove possibilità drammatiche, ma il suo contributo originale è l'intuizione che tali possibilità generano contemporaneamente (egli non spiega mai come) l'esigenza di un comportamento naturale da parte degli interpreti. È ovvio che Williamson ha svolto un intenso lavoro con i propri attori, insegnando loro ad esprimere i propri sentimento tramite il linguaggio quotidiano del corpo. (In seguito egli avrebbe capito che le sue idee davano i risultati più brillanti in storie di gente comune interpretate da gente

comune; appena otto anni più tardi, alla Biograph, uno sforzo di collaborazione in questo senso fu compiuto insieme da Mary Pickford e Griffith – anche quest'ultimo convinto della necessità di una recitazione fotogenica – dapprima su base empirica, e in maniera definitiva da Thomas Ince non molto più tardi.) In questo film Williamson ha già adottato un allestimento di tipo teatrale per le scene in interni, anche se usa inquadrature assai più libere per la scena in esterni, in cui il riservista, lasciata la propria casetta, ruba la pagnotta dal carretto del fornaio; da questa scena deriverebbe logicamente un inseguimento (sottinteso ma non rappresentato), prima che la narrazione e l'inquadratura di tipo teatrale riprendano, all'interno della casetta. Non mi stanco mai di rivedere questo gioiellino, che rimane a mio avviso uno dei più bei film muti mai girati. – MARTIN SOPOCY

A descendant of the life-model slide narratives of Bamforth and York, this little tale owes most of its beauty to James Williamson's ideas on the actor's proper role in the making of film narratives, of which this has become the finest extant example. From Lumière's films he seems to have learned that cinematography created new possibilities for drama, but on his own he saw that these possibilities somehow simultaneously – he never explained how – created a demand for natural behavior in its interpreters. He has obviously been working with his players, coaching them in the ways of expressing their feelings in the body language of the everyday. (He would later learn that his ideas worked best in stories about ordinary people performed by ordinary people; not until 8 years later, at Biograph, was a collaborative breakthrough made jointly by Mary Pickford and Griffith – he also felt the need for photogenic acting – pragmatically at first, and then, definitively, by Thomas Ince not long afterwards.) Here Williamson has already adopted the stage-frame for his interiors, although he free-frames the exterior shot in which the Reservist, having left his cottage, steals the loaf from the baker's cart, which leads to an implied but unshown chase before the narrative (and the stage-frame) resumes in the cottage again. However many times I see it, this little film remains, for me, one of the most beautiful silents ever made. – MARTIN SOPOCY

12. Paul Spehr

BEGINNING OF A SKYSCRAPER (Biograph, US 1902)

Prod., regia/dir: Wallace McCutcheon?; f./ph: Robert K. Bonine; 35mm, 35 ft., 25" (15 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

I cineasti operanti a New York erano affascinati dal paesaggio urbano in perenne mutamento che li circondava, e il loro entusiasmo era condiviso dal pubblico. Questa scena girata il 18 gennaio 1902, che mostra gli scavi effettuati per la costruzione del nuovo grande magazzino Macy's a Herald Square, un tipico esempio dei film che documentano l'evoluzione della città. – PAUL SPEHR

Filmmakers based in New York City were fascinated by the ever-changing urban scene that surrounded them – and audiences shared their

enthusiasm. This scene showing the excavation for R.H. Macy's new department store at Herald Square, filmed on 18 January 1902, is typical of the films documenting the city's evolution. – PAUL SPEHR

THE SKYSCRAPERS (Biograph, US 1906)

Prod: Frank J. Marion; regia/dir: Frank J. Marion?; f./ph: Fred A. Dobson; cast: Gene Gauntier, James Slevin; 35mm, 710 ft., c.12' (15 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Alla fine dell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo, le attualità erano la fonte di guadagno più sicura per quasi tutti i produttori cinematografici americani; per qualche tempo, sembrò che gli spettatori non si sarebbero mai stancati di seguire "corse fantasma", di veder sfrecciare carri dei pompieri e treni sferraglianti, di ammirare personaggi famosi e luoghi familiari o esotici. La passione per le macchine in corsa e il fascino dell'esotico si dimostrarono fenomeni permanenti, ma al volger del secolo il pubblico era ormai sazio di ripetitive immagini degli stessi vecchi paesaggi; i produttori furono perciò costretti a ideare nuove ricette, che rendessero più appetitoso un piatto tradizionale. Un'idea particolarmente fortunata fu quella di sfruttare la crescente passione del pubblico per le storie intrecciando documentario e dramma, oppure agghindando un dramma con scene documentarie.

Tale tendenza risulta particolarmente evidente nei film più noti di questo periodo, *The Life of an American Fireman* e *The Great Train Robbery*; non è difficile trovare altri esempi, di cui *The Skyscrapers* è uno dei più chiari. La società produttrice, la American Mutoscope & Biograph Company, comprese ben presto che gli spettatori trovavano assai eccitanti i pericoli vissuti per interposta persona: si collocavano quindi le cineprese accanto alle rotaie, e i treni si precipitavano a tutta velocità contro il pubblico, oppure si lanciavano verso la cinepresa una mandria di cavalli al galoppo, che la sfioravano da ambo i lati. Velocità, azione e movimento erano le caratteristiche distintive delle produzioni di questa società, e il brivido non era meno soddisfacente se il pericolo minacciava qualche personaggio sullo schermo: un gruppo di operai che oscilla su un cavo; il lancio in aria di rivetti sopra un cantiere edile (situazioni filmate dal basso per mettere in risalto la particolare posizione); oppure una lotta mortale tra due contendenti sospesi nel vuoto a grande altezza.

Tutti questi elementi sono rintracciabili nella trama melodrammatica di *The Skyscrapers*, una delle due opere di fiction, tese contemporaneamente a documentare i grandi progetti edilizi di New York, che la Biograph realizzò verso la fine del 1906; esse furono prodotte (e probabilmente dirette) da Frank Marion, mentre Fred A. Dobson ne curò la fotografia. *The Tunnel Workers*, girato in ottobre e uscito il 15 novembre 1906, ricostruisce il contrasto (girato per lo più in studio) fra due amici che lavorano al tunnel, inframmezzandovi inquadrature degli autentici lavori edili. In *The Skyscrapers*, girato in novembre e uscito nel dicembre del 1906, la vicenda drammatica si impernia sulla contesa tra un operaio, licenziato per aver aizzato gli animi dei

compagni, e il suo capocantiere. L'operaio, "Dago Pete", cerca di vendicarsi rubando l'orologio del padrone dell'impresa e nascondendolo a casa del capocantiere, ma la sua trama viene sventata da una ragazza che lo ha visto nascondere l'orologio.

La stereotipa raffigurazione dell'italiano e l'impostazione accentuatamente antioperaia e filopadrone sono i tratti distintivi di quello che altrimenti sarebbe un piatto melodramma girato in studio e assai poco significativo; ma ciò che rende il film veramente insolito sono le notevoli inquadrature degli operai metallurgici al lavoro, e la scena di lotta che si svolge a grande altezza sopra la strada. *The Skyscrapers* non brilla certo per sofisticata raffinatezza, ma è chiaramente un precursore della nutrita schiera di film d'avventura ambientati nel celeberrimo profilo, irto di grattacieli, dei paesaggi urbani d'America. Ecco come la Biograph descrisse il film, nel proprio Bollettino n. 88, datato 8 dicembre 1906: "Dopo *The Tunnel Workers* presentiamo un'altra sensazionale opera, in cui l'azione si svolge quasi sempre ad altezze vertiginose, in cima a un grattacielo di venti piani nel cuore di New York; quest'edificio, che – a quanto sembra – è il più alto della città, si affaccia su Union Square [Nota dell'autore: non lontano dallo studio della Biograph]. In distanza si intravedono il Flatiron Building, il Times Building e altre meraviglie dell'architettura moderna.

La pellicola si apre con una panoramica della zona dei grattacieli, e con le elettrizzanti acrobazie degli operai metallurgici, che per esempio lanciano e prendono al volo rivetti arroventati, oppure, a cavalcioni su una trave di acciaio, la spingono al suo posto e la collocano nella posizione esatta; ancora, vediamo un gruppo di operai che, appesi a catene, vengono calati dalla gru fino al suolo dalla cima dell'edificio.

I personaggi principali sono l'imprenditore, il capocantiere e numerosi lavoratori. 'Dago Pete,' un operaio metallurgico, viene licenziato per aver istigato i compagni alla ribellione; per vendicarsi, ruba l'orologio dell'imprenditore, e incolpa del furto il capocantiere. Con un tocco di malvagità supplementare, nasconde il malto in casa del capocantiere; quest'ultimo viene accusato del reato dal proprietario dell'orologio, e i due si affrontano, venendo alle mani proprio in cima al grattacielo. L'imprenditore ha la peggio, e una caduta per poco non gli riesce fatale; il capocantiere viene arrestato e portato in tribunale, ma una ragazzina che ha visto nascondere l'orologio smaschera il malfattore. L'imprenditore e il capocantiere si stringono la mano, mentre il ladro viene trascinato in prigione." – PAUL SPEHR

In the late 1890s actuality films were the most reliable source of income for most American film producers, and for a while it seemed that audiences would never have their fill of racing fire engines, roaring trains, and phantom rides, as well as views of famous people and places both familiar and exotic. But while the passion for speeding machines and the fascination with the exotic remained, around the turn of the century audiences began to tire of repetitious views of the same old scenes. So producers were forced to explore ways to make familiar fare more satisfying. One of the most successful methods was to tap into the public's growing taste for stories by intermingling documentary with melodrama – or dress-up a melodrama with documentary scenes.

*This trend is evident in the best known films from this era, *The Life of an American Fireman* and *The Great Train Robbery*. It is not difficult to find other examples, *The Skyscrapers* being a case in point. The producer, the American Mutoscope & Biograph Company, learned very early that audiences thrilled to vicarious danger. Cameras were placed close to the rails and trains rushed towards the audience at full speed; horses charged towards the camera, passing it on both sides. Speed, movement, and action were production characteristics for the company, and the thrills were equally satisfying if the danger threatened someone on screen – a group of workers dangling on a cable; tossing rivets high above a construction site (both filmed from below to emphasize the position); or a life-threatening fight on the heights.*

*All of these are elements of the melodramatic plot of *The Skyscrapers*, one of a pair of dramas documenting major New York construction projects which Biograph released near the end of 1906. They were produced and probably directed by Frank Marion and photographed by Fred A. Dobson. *The Tunnel Workers*, shot in October and released 15 November 1906, combined a drama of misunderstanding between two friends working on the tunnel, with much filmed in the studio, interspersed with shots of the actual construction work. In *The Skyscrapers*, shot in November and released in December 1906, the drama revolves around a dispute between a workman who has been discharged for fomenting trouble and his supervisor. The worker, "Dago Pete", seeks revenge by stealing the contractor's watch and planting it in his supervisor's home. His efforts are foiled by a young girl who saw him plant the watch.*

The stereotyping of Italians and a distinctly pro-management and anti-labor overtone elevates what is otherwise a studio-bound melodrama which might be forgettable, but it is the remarkable shots of steel workers in action and the fight high above the street that makes this film truly unusual. While it lacks sophistication and subtlety, it is clearly a precursor of a host of adventures filmed on America's urban skylines.

Biograph described the film this way in their Bulletin No. 88, dated 8 December 1906:

*"Following *The Tunnel Workers* we offer a new sensational production in which the action takes place largely on the dizzy heights of the uppermost girder of a twenty-story skyscraper in the heart of New York. The building is said to be the highest is [sic] the city, and overlooks Union Square. [Author's note: Not far from the company's studio.] In the distance are to be seen the Flatiron Building, the Times Building and other modern marvels.*

"The opening of the production includes a panoramic view of the skyscraper district and several thrilling 'stunts' by iron-workers, such as throwing and catching redhot rivets, riding a girder into its position and adjusting it in place, and a group of workmen hanging to the chains and being lowered by the derrick from the top of the building to the ground.

"The action of the story involves the contractor, superintendent and several workmen. 'Dago Pete,' an iron-worker, is discharged for fomenting trouble, and to get even, steals the contractor's watch and charges the superintendent with the crime. To make his deed still blacker he conceals the watch in the superintendent's home. The latter is accused of the theft by the owner of the watch, and as a result, the two men engage in a hand-

to-hand fight on the very top of the building. The contractor is worsted and narrowly escapes death from a fall. The superintendent is arrested and haled [sic] into court, but a little girl who has seen the hiding of the watch denounces the villain. The contractor and the superintendent shake hands, while the thief is hustled off to prison.” – PAUL SPEHR

Brighton Post-Scriptum, 1897-2008

BRIGHTON SEA-GOING ELECTRIC CAR (George Albert Smith, GB 1897)

Regia/dir: George Albert Smith; *incompleto/incomplete*, 35mm, 45 ft., 45” (16 fps); *fonte copia/print source:* Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Copia restaurata digitalmente e stampata nel 2008 a partire da un nitrato originale. / *Preserved, digitally restored, and printed in 2008, from an original nitrate print.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Nella sua fondamentale opera *The Beginnings of the Cinema in England*, lo storico John Barnes elenca 31 film realizzati da G.A. Smith nel 1897. Fra questi due vedute del treno marittimo “Pioneer”, noto anche come “Daddy Longlegs”, che viaggiava via mare, a pochi metri dalla costa, nel tratto compreso fra Brighton e Rottingdean. Questo singolare treno di cui fino ad ora non risultavano esistere immagini in movimento era stato ideato da Magnus Volk e segnava un importante progresso delle infrastrutture ferroviarie inglesi. Fu inaugurato il 28 novembre 1896, ma una settimana dopo una tempesta lo mise fuori uso. Ricostruito, riprese a funzionare il 20 luglio 1897. Fu questa seconda versione di “Daddy Longlegs” ad essere filmata da Smith. Gli alti costi di manutenzione del treno portarono alla sospensione del servizio nel 1901. La copia che presentiamo è stata ricavata a partire da un positivo nitrato originale appartenente alla collezione di un esercente dei primi anni del Novecento ora conservata presso la Filmoteca de Catalunya. Ringraziamo per la cortese assistenza prestataci nell’identificazione del film lo storico Frank Gray, Derek Smith e Richard Shaw. – JOSEP CALLE, ROSA CARDONA

In his fundamental work The Beginnings of the Cinema in England, the historian John Barnes lists 31 films made by George Albert Smith during the year 1897. Among them are two views of the “Pioneer” maritime railway, popularly known as “Daddy Longlegs”, which travelled between Brighton and Rottingdean by sea, a few metres from the coast. This singular train, of which until now no moving images had been conserved, was the creation of Magnus Volk and represented an important advance in railway infrastructure in England. It was opened on 28 November 1896, but a storm put it out of action a week later. Reconstructed, it began to function again on 20 July 1897. It is this second version of “Daddy Longlegs” which was filmed by Smith. The high costs of maintaining the train obliged the suspension of the service in January 1901. The print shown was made from an original nitrate positive which comes from the collection of an exhibitor of the first years of the 21st century, now conserved in the Filmoteca de Catalunya. The Filmoteca is grateful for help in identifying the film to the historian Frank Gray and to Derek Smith and Richard Shaw. – JOSEP CALLE, ROSA CARDONA

The Corrick Collection (1901-1914), 2

Leonard Corrick aveva 14 anni quando suo padre gli affidò la responsabilità di un nuovo numero nello spettacolo di varietà di famiglia: il cinematografo. Per tredici anni, Leonard presentò quasi ogni sera uno o due programmi di cortometraggi, oltre a suonare il clarinetto e ballare e cantare con i genitori e le sue sette sorelle, ovvero i Marvellous Corrick Family Entertainers, famosa troupe di artisti neozelandesi. Come ogni altra parte dei loro show, i Corrick gestivano anche il cinema come una faccenda di famiglia. Mentre Leonard proiettava le “Leonard’s Beautiful Pictures”, sua sorella Gertie, pianista di talento, si occupava dell’accompagnamento musicale. Alla proiezione di certi film, come quelli in cui comparivano il Re e la Regina, prendeva parte l’intera famiglia, cantando l’inno nazionale britannico: era questa una combinazione assai gradita dal pubblico che i Corrick utilizzavano spesso per aprire i loro spettacoli. Nel 1907 iniziarono a produrre film in proprio, sia in qualità di attori che di tecnici; il loro primo film, *Bashful Mr. Brown*, è incluso nel secondo dei due programmi presentati alle Giornate 2008.

Alla selezione di quest’anno appartengono anche alcuni titoli che i Corrick avevano inserito nella serie “Viaggio intorno al mondo”, uno dei pezzi forti del loro cartellone oltre che uno dei loro programmi più reclamizzati. Chiamata anche “Il mondo da Polo a Polo”, la serie venne definita “esotica e familiare”, capace di portare il pubblico “in ogni angolo conosciuto del globo, mostrando non solo le bellezze dei diversi paesi, ma dando un’idea della vita in tutti i suoi aspetti”. Come nel repertorio di molti altri ambulanti, il concetto rimase invariato negli anni, anche se cambiavano i singoli film. Per mettere insieme il programma, i Corrick attingevano dalla loro grande raccolta di film d’attualità e di soggetti turistici, a volte giungendo a tagliare via scene di viaggio da film di finzione per di rimpolpare il cartellone.

Le copie di questo secondo omaggio delle Giornate ai Corrick sono state appena stampate dal National Film and Sound Archive australiano: la ricchezza, la profondità e le eccellenti condizioni della collezione ci permettono di avvicinarci ancora di più all’esperienza degli ambulanti attivi agli albori del cinema. Insieme a *Bashful Mr. Brown* e alla serie “Viaggio intorno al mondo”, le pellicole prescelte continuano a riflettere la diversificata natura dei programmi degli ambulanti: drammi storici e familiari, film a trucchi, esempi di animazione e una varietà di commedie. Come recitava la pubblicità dei Marvellous Corrick Family Entertainers, quelli di quest’anno sono “due spettacoli troppo belli per perderseli”. LESLIE ANNE LEWIS

When he was 14, Leonard Corrick’s father gave him the responsibility of managing a new act in the family’s traveling vaudeville show – moving pictures. Nearly every night for 13 years, Leonard would project one or two programmes of short films, in addition to playing the clarinet, and dancing and singing with his parents and seven sisters, a celebrated troupe of New Zealand performers known as the Marvellous Corrick Family Entertainers. As with all other aspects of their shows, the Corricks treated their cinema

enterprise as a family affair. While Leonard ran the self-titled “Leonard’s Beautiful Pictures”, his sister Gertie, an accomplished pianist, took charge of the musical accompaniment. For certain films the whole family would join in the act, as when they sang the British national anthem during films featuring the King and Queen, a crowd-pleasing combination the Corricks often used to open their concerts. When they began making their own films in 1907, the family served as both cast and crew; their first complete film, *Bashful Mr. Brown*, is included in the second of this year’s two *Giornate programmes*.

Also part of this year’s selection are a number of titles the Corricks featured in their “*Trip Round the World*” series, a staple on the bill and one of their most heavily advertised programmes. Also called “*The World From Pole to Pole*”, it was described as “*Far and Away – Exotic and Familiar...a series which takes the audience through every known quarter of the globe, and gives an insight not only into the beauties of the different countries, but an idea of life in all its aspects.*” Similar to programmes found in the repertoire of many traveling exhibitors, the concept remained the same through the years, even as individual films changed. The Corricks drew from their sizable stable of actuality and travelogue-style films to make up the programme, at times even excising travel scenes from fictional films to round out the bill. This second instalment of programmes spotlighting the Corrick Collection features newly-struck prints of films recently preserved by Australia’s National Film and Sound Archive, taking advantage of the richness, depth, and excellent condition of the collection to bring us a step closer to channeling the experience of early itinerant film programmes for the *Giornate* audience. Along with the Corricks’ *Bashful Mr. Brown* and the “*Trip Round the World*” entries, this year’s programmes continue to reflect the varied nature of itinerant exhibitors’ programmes in the early days of cinema, and include historical and family dramas, trick films, early animation, and a variety of comedies. To borrow a line from the Marvellous Corrick Family Entertainers’ advertising, this year’s programmes promise to be “*Two Shows, Too Good, To Miss!*”

LESLIE ANNE LEWIS

Prog. I

[CORONATION OF KING EDWARD VII AND QUEEN ALEXANDRA] (? , GB 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 257 ft., c.4'30" (16 fps), col. (colorazione a mano originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original hand-colouring); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #88).

Senza didascalie / No intertitles.

Spesso i Corrick aprivano i propri spettacoli con un film sui regnanti britannici. Avevano parecchi soggetti del genere nella loro collezione. Dopo un'esibizione in India, un censore osservava come le immagini patriottiche avessero subito “destato sentimenti di devozione nei presenti, alzatisi tutti in piedi mentre i Corrick cantavano in onore del Re”. Sentimenti che avevano “rincurato e messo di ottimo umore

per l'intera serata la platea tutta, e in particolare i militari.” Questo film in tre riprese del corteo in occasione della cerimonia di incoronazione di re Edoardo VII e della regina Alessandra, avvenuta il 9 agosto 1902, è fuor di dubbio uno dei più spettacolari documenti sui reali che i Corrick abbiano mai proposto nei loro show. Nella prima ripresa vediamo il passaggio della carrozza accompagnata da membri della nobiltà e da soldati del regno. La successiva è un campo lungo del corteo che attraversa Whitehall, lo sfondo dominato dal contributo canadese ai festeggiamenti, un grande arco che proclama: “Canada – il granaio della Gran Bretagna in guerra e in pace – Dio benedica il nostro Re e la nostra Regina”. All'inizio, la terza inquadratura sembra simile alla prima – soldati e dignitari che passano – ma la macchina da presa non è più sopra alla folla, ma è posta più vicina all'azione e le espressioni sui volti degli spettatori in attesa lungo la strada sono più chiaramente visibili. E che sopresa quando il cocchio reale arriva: negli ultimi secondi del film, carrozza, cavalli, bandiere e guardie sono stati colorati a mano – arancio carico e azzurro, rosso vivo e giallo: un dettaglio piacevole e inatteso in una pellicola di tipo cinegiornalistico come questa. – LESLIE ANNE LEWIS

The Corrick Family often opened their shows with a film depicting the reigning British monarchs, of which they had several in their collection. After a performance in India, one reviewer noted how these patriotic images, “At once aroused the loyal feelings of the whole assembly as they stood up while ‘the King’ was sung by the Corricks. The feelings thus aroused put the audience, particularly the Military element, in the best of humour and spirits which were maintained throughout the evening.” This three-shot film of the coronation parade of Edward VII and Alexandra, which took place on 9 August 1902, is undoubtedly one of the more spectacular views of the Royals shown during these concerts. The first shot shows the carriage passing by, attended by members of the nobility and soldiers of the realm. The next is a long shot of the procession as it makes its way through Whitehall, the background dominated by Canada’s contribution to the festivities, a large archway that proudly declares, “Canada – Britain’s Granary in War and Peace – God Bless Our King and Queen”. At first, the third shot seems similar to the first – soldiers and dignitaries passing by – but the camera is positioned closer to the action rather than above the crowd, and the expressions on the faces of spectators are more clearly visible as they look down the street in anticipation. When the royal carriage comes into view, it brings with it a treat: in the last few seconds of the film, the royal carriage, horses, flags, and guards have been hand-painted – bright orange and blue, vibrant red and yellow – a pleasing detail unexpected in a newsreel-style film such as this. – LESLIE ANNE LEWIS

THE LOST CHILD (Biograph, US 1904)

Regia/dir: Wallace McCutcheon; f./ph: G.W. Bitzer; cast: Kathryn Osterman; 35mm, 479 ft., 8' (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #66).

Senza didascalie / No intertitles.

Un bambino lasciato a giocare da solo in giardino entra carponi nella cuccia del cane per fare un pisolino. Non vedendolo, la madre s'ifa

prendere dal panico e inizia a cercarlo freneticamente. Notando un passante con un grande cesto, pensa che abbia rapito il suo bambino e si lancia all'inseguimento. Nel tipico stile delle comiche del genere, il malcapitato è inseguito per la campagna da una folla che cresce inquadrate dopo inquadratura e che comprende, tra gli altri, un poliziotto, un uomo in carrozzina, un ragazzo con una sola gamba ed un'intera famiglia di contadini. Dopo aver finalmente catturato l'uomo, gli astanti guardano il poliziotto che fruga nel cesto e ne estrae... un grosso porcellino d'India. Nel frattempo, beatamente ignaro dei guai che ha causato, il bambino si risveglia dal suo sonnello pomeridiano. Secondo la pubblicità della Biograph, *The Lost Child* era basato su un fatto da poco accaduto a Brooklyn, New York. Benché i dettagli di quell'evento rimangano avvolti nel mistero, è probabile che il porcellino d'India fosse semplicemente il frutto dell'immaginazione del cineasta. – LESLIE ANNE LEWIS

A child left alone to play in the front yard crawls into the doghouse for a nap. His mother panics when she discovers he is missing, and begins searching frantically for the child. Spying a passer-by with a large basket, she assumes he has kidnapped the baby and so sets off in hot pursuit. In typical chase-comedy fashion, the hapless man is pursued across the countryside by a mob which swells with each passing shot – adding, among others, a policeman, a man being pushed in a wheelchair, a one-legged boy, and an entire family of farmers. After finally catching the man, the crowd watches the policeman reach into the man's basket and pull out...a large guinea pig. Meanwhile, blissfully unaware of the trouble he's caused, the child awakens from his afternoon slumber. Biograph advertisements claimed that The Lost Child was based on a recent event in Brooklyn, New York. Though details of that case remain shrouded in mystery, one would assume that the guinea pig was purely a construct of the filmmaker's imagination. – LESLIE ANNE LEWIS

MARIE-ANTOINETTE (Pathé, FR 1903)

Regia/dir. ?; 35mm, 516 ft., c.8'30" (16 fps); col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #41).

Didascalie in inglese / English intertitles.

I ritratti di personaggi storici potevano dare un tocco di legittimità a programmi a base di inseguimenti farseschi e di film a trucchi. I tableaux di questo dramma storico in nove parti ripropongono scene della vita della sventurata Maria Antonietta, dalle sontuose feste a Versailles al processo e successiva prigionia, fino alla lenta marcia verso la ghigliottina. Manca il *coup de grâce*, l'esecuzione capitale della regina da parte dei rivoluzionari; comunque, la scena in cui la prigioniera viene schernita facendo passare attraverso la finestra della sua cella una testa infilzata su un palo aggiunge un certo macabro vigore a questo film recalmizzato come "didattico" sia dai Corrick sia dai recensori. – LESLIE ANNE LEWIS

Depictions of the lives of historical figures could provide a dash of legitimacy to a programme often filled with chase comedies and trick films. This 9-part

tableau-style historical drama features scenes in the life of the ill-fated Marie Antoinette, from lavish parties at Versailles to her trial and imprisonment, and finally the slow march to the guillotine. Missing is the coup de grâce, the execution of the Queen by Revolutionaries; however, a shot showing the prisoner being taunted by a severed head on a pole stuck through her cell window adds a bit of gruesome zip to this film touted as "educational" by both the Corricks and reviewers. – LESLIE ANNE LEWIS

TOTO EXPLOITE LA CURIOSITÉ (Ralph Benefits by People's Curiosity) (Pathé, FR 1909)

Regia/dir. ?; 35mm, 274 ft., c.5' (16 fps), col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #93).

Senza didascalie / No intertitles.

Toto (Ralph, nell'edizione inglese) usa un caleidoscopio per incrementare le magre entrate familiari: i passanti devono pagare per dare uno sguardo all'interno del giocattolo ottico. È questo il pretesto narrativo per mostrare i colorati disegni geometrici del caleidoscopio che passano da una tonalità all'altra. Gli azzurri, verdi, rossi e gialli visibili nella copia dei Corrick, colorati con precisione a pochoir, sono brillanti e vivaci, e per nulla sbiaditi nonostante sia trascorso un secolo dalla loro applicazione presso gli stabilimenti della Pathé. Il logo della società fa qui un'insolita ma pertinente apparizione: una veduta caleidoscopica del galletto in diversi toni di rosso. – LESLIE ANNE LEWIS

Toto (or Ralph, in this English-titled version) uses a kaleidoscope to supplement his family's meagre income by charging passers-by for a peek into the optical toy. The narrative, however, is chiefly an excuse to feature the brilliantly colored geometric designs of the kaleidoscope as they shift from one hue to the next. The precisely stenciled blues, greens, reds, and yellows seen in the Corricks' print are bright and vivid, the dyes seemingly unfaded in the century since their application at the Pathé factory. Only briefly glimpsed in this print, the Pathé logo included with this film is unusual and specific to the subject: a kaleidoscopic view of Pathé's trademark rooster shown in varying shades of red. – LESLIE ANNE LEWIS

LA VIE INDIGÈNE AU SOUDAN ÉGYPTIEN (Native Live [sic] in Egyptian Sudan) (Pathé, FR 1908)

Regia/dir. ?; 35mm, 404 ft., c.7' (16 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #75).

Senza didascalie / No intertitles.

Invece di riproporre le vedute tipiche delle antiche piramidi, dei templi e della Sfinge che avevano tradizionalmente definito "l'Egitto" nell'immaginario occidentale, questo film di stile documentaristico mette in luce alcuni aspetti della vita quotidiana dei moderni egizi. Considerato il fascino imperituro esercitato da quella civiltà sull'Occidente, non sorprende che l'Egitto fosse una delle prime destinazioni dei cameramen delle origini. Essendo il cinema un mezzo

che include il movimento e la vita, i moderni abitanti di quel paese colti nella loro quotidianità creavano un piacevole contrasto con gli statici, familiari resti dell'antico Egitto, e altri film analoghi si fecero rapidamente strada presso il pubblico di tutto il mondo. Concentrandosi sulla vita degli egiziani moderni, film come questo davano di quel paese un'immagine sostanzialmente sconosciuta alle platee occidentali prima del volgere del secolo. Le varie scene ci mostrano la preparazione della farina di granturco, l'acqua che viene attinta da un pozzo, l'"artigianato locale", i bambini che leggono il Corano, "il pascià che sfama i poveri" e un gruppo di donne che passano oltre la macchina da presa mentre le condizioni del nitrato vanno via via peggiorando. – LESLIE ANNE LEWIS

Rather than repeating the typical views of ancient pyramids, temples, and the Sphinx that had traditionally defined "Egypt" in the minds of Westerners, this documentary-style film highlights aspects of the everyday lives of modern Egyptians. Given the West's long-standing fascination with the culture, it isn't surprising that Egypt was one of the first places early producers sent their cameramen. As cinema is a medium that embraces movement and life, the modern inhabitants of the region and their daily lives provided a pleasing contrast to the static backdrop formed by the familiar relics of ancient Egypt, and soon more films along this vein began to find their way to audiences throughout the world. By focusing on the lives of modern Egyptians, films such as this presented a view of Egypt essentially hidden from Western audiences before the turn of the 20th century. Scenes include maize flour preparation, the drawing of water from a well, "Native Home Industries", children reading from the Koran, "The Pasha Feeding the Poor", and – as nitrate decomposition worsens – a number of women moving past the camera. – LESLIE ANNE LEWIS

LE CHAPEAU (My Hat) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir.: ?; 35mm, 231 ft., c.5' (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #74).

Senza didascalie / No intertitles.

Qui la comicità nasce da un casuale scambio di cappelli dal barbiere. Quando si accorge di aver preso il cappello sbagliato, il cliente uscito per primo dal negozio torna indietro per rimediare all'errore fatto. Appreso che l'altro cliente si è allontanato col suo cappello, l'uomo va in giro furioso per la città pretendendo di ispezionare il copricapo di ogni passante che gli capita a tiro. – LESLIE ANNE LEWIS

Comedy ensues when two men accidentally swap hats at the barber's. After discovering the mix-up, the first man to leave returns to the shop to correct the mistake. Furious when he finds that the other customer has disappeared with his hat, the man storms through the city demanding to inspect the headgear of every man he meets. – LESLIE ANNE LEWIS

MIRACLE DE NOËL (Christmas Miracle) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir.: ?; 35mm, 266 ft., c.5' (16 fps), col. (imibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #21).

Senza didascalie / No intertitles.

Dopo aver invano chiesto la carità ai parrochiani che escono da una funzione natalizia, un bambino entra di nascosto in chiesa per stare al caldo e crolla sull'altare. L'immagine di un santo su una vetrata istoriata prende vita e raccoglie il piccolo, che poi aiuta il santo a portare i giocattoli nelle case dei bambini addormentati. Benché non facesse parte del "Viaggio intorno al mondo" delle "Leonard's Beautiful Pictures", agli occhi di almeno un recensore (quello del *Ceylon Morning Leader* del dicembre 1907) *Miracle de Noël* apparve altrettanto illuminante, in quanto permetteva agli spettatori di conoscere terre lontane come mai sarebbe stato possibile prima dello sviluppo del cinema: "I soggetti, accuratamente scelti, oltre ad essere interessanti, erano di notevole valore educativo per la maggioranza del pubblico. Per esempio, nel corso della bella storia di Babbo Natale, la neve che cade alla vigilia di Natale è presentata in modo tale da permettere agli orientali di farsi un'idea di un aspetto del clima inglese in una maniera così precisa e concreta che mai nessuna lettura avrebbe rendere." Questo film in cinque inquadrature combina effetti ottici con scenografie ricostruite in studio che richiamano una pantomima per bambini. Partendo da un bimbo che chiede disperatamente la carità nel freddo, il film acquista calore ed un tono più gioioso, come di una fantasia che si realizza. – LESLIE ANNE LEWIS

After unsuccessfully begging from parishioners as they leave a Christmas service, a child slips into the church for warmth and collapses on the altar. A stained-glass image of a saint comes to life and scoops up the boy, who then assists the saint as he delivers toys to the homes of sleeping children. Though not screened as a part of Leonard's Beautiful Pictures' "Trip Round the World" programme, in the eyes of at least one reviewer (in The Ceylon Morning Leader, December 1907) Miracle de Noël was similarly enlightening, allowing viewers to experience distant lands in ways impossible before the development of motion pictures: "The subjects of the pictures were carefully chosen, and, besides being interesting, were of considerable educational value to the majority of the audience. For instance, in the course of the pretty story of Santa Claus, the snow falling on Christmas Eve was depicted in a way which brought home to Eastern minds a detail of the English climate in a vivid and living way which no amount of reading could ever do." This five-shot film combines optical effects with studio settings reminiscent of a children's pantomime. Starting with a child desperately begging for coins in cold weather, the film warms to a more joyous mood of wish-fulfillment fantasy. – LESLIE ANNE LEWIS

A CANADIAN WINTER CARNIVAL (Edison, US 1909)

Regia/dir.: ?; 35mm, 659 ft., 11' (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #24).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Secondo *Harper's Bazaar* (8 marzo 1884), il carnevale invernale di Montreal era stato fondato per promuovere il turismo nel paese e "mostrare che la vita in Canada nei mesi invernali può essere non solo tollerabile ma godibile". Durante i festeggiamenti annuali, migliaia di turisti si recavano in Quebec per sperimentare il fascino dell'inverno

canadese praticando sport sulla neve e partecipando a parate, corse e balli in maschera. Venticinque anni dopo l'istituzione del carnevale, *A Canadian Winter Carnival* contribuì agli sforzi dei fondatori permettendo di vedere queste attrazioni negli angoli più lontani del globo. Vi vengono mostrate scene di salto con gli sci, discese in toboga e passeggiate con le racchette da neve, oltre a una parata di slitte. L'attrazione principale era il Palazzo di Ghiaccio, un'imponente struttura illuminata ogni sera da lampade elettriche, che a fine stagione veniva distrutta con torce e fuochi d'artificio in una finta battaglia sulle racchette da neve. In questa produzione Edison, vediamo anche gli operai impegnati a raccogliere lungo il fiume San Lorenzo alcune delle migliaia di blocchi di ghiaccio necessari per la costruzione del palazzo. – LESLIE ANNE LEWIS

According to Harper's Bazaar (8 March 1884), the Montreal Winter Carnival was founded as a means of promoting tourism to the country, aiming "to show that life in Canada may be not only endurable during the winter months, but enjoyable." During the annual celebration, thousands of tourists would journey to Quebec to experience the charms of the Canadian winter through various snow sports, parades, races, and masquerade balls. Twenty-five years after the festival began, A Canadian Winter Carnival helped extend the reach of the founders' efforts by transporting a glimpse of these attractions to the far corners of the globe. Included are views of the ski-jumping, tobogganing, and snowshoeing, along with a parade of sleighs. The festival's featured attraction was the Ice Palace, a massive structure illuminated each evening by electric lamps, which at the end of the season would be destroyed in a mock battle by snowshoers with torches and fireworks. The Edison film shows workers along the St. Lawrence River harvesting of some of the thousands of ice blocks needed to construct the palace. – LESLIE ANNE LEWIS

THE HAND OF THE ARTIST (R.W. Paul, GB 1906)

Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 191 ft., 3' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #54).

Senza didascalie / No intertitles.

Walter R. Booth, mago e pioniere britannico dell'animazione a passo uno, iniziò la sua carriera con *The Hand of the Artist*. Come il vendicativo artista di successivi classici dell'animazione, tra cui *Duck Amuck* (Chuck Jones, 1953), il film di Booth presenta personaggi che vivono in un mondo controllato dal loro volubile creatore. Le immagini vengono create e prendono vita in base ai capricci dell'artista, che poi subito le trasforma o le riduce all'immobilità. Dopo ogni sequenza animata, la mano di lui accartoccia il foglio e lo elimina in una pioggia di coriandoli. Questo è uno di vari film della collezione Corrick che utilizzano la tecnica del passo uno, come *How Jones Lost His Roll* (Edison, 1905), *Comedy Cartoons* (Urban, 1907) e *The Arrested Tricar* (F.A.N., 1907 circa). – LESLIE ANNE LEWIS

Walter R. Booth, magician and stop-motion animation pioneer, began his career as one of the first British animators with The Hand of the Artist. Like the vengeful artist in later animated classics such as Duck Amuck

(Chuck Jones, 1953), Booth's film features subjects that inhabit a world controlled by their mercurial creator. The photographic images are composed and brought to life on a whim, and then just as quickly transformed or reduced to immobility by the Hand of the Artist. After each animated sequence, the Hand crumples the paper and disposes of it in a shower of confetti. This is one of several films in the Corrick Collection that make use of the stop-motion technique, including titles such as How Jones Lost His Roll (Edison, 1905), Comedy Cartoons (Urban, 1907), and The Arrested Tricar (F.A.N., c.1907). – LESLIE ANNE LEWIS

LES GRANDES EAUX DE VERSAILLES (Big Fountains at Versailles) (Pathé, FR 1904)

Regia/dir: ?; 35mm, 183 ft., 3' (16 fps), col. (colorazione a mano originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original hand-colouring); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #43).

Senza didascalie / No intertitles.

Altro pezzo forte del programma "Viaggio intorno al mondo", queste immagini girate a Versailles furono presentate come "le più belle fontane del mondo, magnificamente colorate". *Les Grandes Eaux de Versailles* porta lo spettatore in giro per i giardini dello storico palazzo francese. L'ultima sezione del film mostra le famose fontane con una multicolore sequenza dipinta a mano. – LESLIE ANNE LEWIS

Another highlight of the "Trip Round the World" programme, these images taken at Versailles were billed as "Gorgeously colored, the most beautiful fountains in the world". Les Grandes Eaux de Versailles takes the viewer on a tour of the grounds of the historic French palace. The last section of the film shows off the famous fountains with a hand-painted, multi-coloured sequence. – LESLIE ANNE LEWIS

LES INVISIBLES (The Invisible Men) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: Gaston Velle; *eff. sp./spec. eff. Segundo de Chomón;* 35mm, 655 ft., 11' (16 fps), col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original stencil-colour); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #59).

Senza didascalie / No intertitles.

In questo notevole film, un alchimista scopre una pozione che rende invisibile chi la beve. Dopo che lui e il suo assistente lasciano il laboratorio, vi entrano due ladri che rubano la pozione. Godendosi questo nuovo potere, i ladri mettono a soqquadro la città, incastrando poi l'alchimista e l'assistente, accusati al posto loro. Alla fine i ladri vengono presi e portati davanti alla corte.

Sotto la regia di Gaston Velle, il mago degli effetti speciali Segundo de Chomón sfrutta al massimo le possibilità offerte dalla premessa di *Les Invisibles*, utilizzando la natura fantastica della storia come una tela per una serie di elaborati effetti. In un laboratorio minuziosamente ricostruito, dotato di tutto l'apparato proprio dello scienziato pazzo – compreso uno scheletro nell'armadio e un gigantesco coccodrillo imbalsamato – il grande sforzo mentale dell'alchimista si realizza

quando il suo cervello – letteralmente – esplode. Sorprendentemente veloce nel riprendersi, egli prepara il terreno per una serie di divertenti trucchi di sparizione e riapparizione che proseguono per tutto il film. Una delle scene più notevoli si ha dopo che i ladri in fuga abbattano un lampione. Quel che segue è un inseguimento attraverso la città mostrata in controluce, a rievocare i complessi teatri d'ombre che costituivano una delle forme di intrattenimento visivo dei secoli precedenti. Il finale è particolare, ma in sintonia con le altre surreali immagini del film: l'aula del tribunale sparisce all'improvviso e prigionieri e funzionari sono trasformati in verdure giganti, con tanto di dettagliata colorazione a pochoir. Anche queste però svaniscono, lasciando il professore e il suo assistente a congedarsi dallo schermo nero e vuoto. – LESLIE ANNE LEWIS

In this remarkable film, an alchemist discovers a potion that renders the drinker invisible. After he and his assistant leave the lab, two thieves break in and steal the potion. Enjoying their new-found power, the thieves wreak havoc throughout the city, finally framing the alchemist and his assistant for their crimes. Eventually the thieves are caught and brought before the court. Under the direction of Gaston Velle, special-effects wizard Segundo de Chomón takes full advantage of the possibilities afforded by the premise of Les Invisibles, using the fantastic nature of the story as a canvas for a series of elaborate effects. In a richly detailed laboratory surrounded by all the essential accoutrements of a proper mad scientist – including a skeleton in the closet and a giant stuffed crocodile – the great effort of the alchemist's thinking is realized when his brain literally explodes. Surprisingly quick to recover, he then sets the stage for a series of amusing disappearing and reappearing tricks that continue throughout the film. One of the most striking scenes comes after the thieves knock out a light while making their escape. What follows is a chase scene through the city shown in silhouette, recalling the intricate shadow puppets that provided optical entertainment in previous centuries. The finale is peculiar, but right in line with the film's other surreal imagery: the courtroom suddenly disappears and the prisoners and court officers are transformed into giant vegetables, complete with detailed stencil-colouring. These also fade away, leaving the professor and his assistant to exit the now-empty black screen. – LESLIE ANNE LEWIS

Prog. 2

BASHFUL MR. BROWN (Leonard Corrick, AU 1907)

Regia/dir: Leonard Corrick; *cast:* The Corrick Family, Chris Young(?); 35mm, 420 ft., 7' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #16).

Senza didascalie / No intertitles.

Poco dopo l'acquisto della loro prima macchina da presa, i Corrick girarono *Bashful Mr. Brown*, una comica basata sugli inseguimenti in cui recitavano vari membri della troupe. Girato a Perth, fu probabilmente il primo film a soggetto realizzato in Australia occidentale. Tra il marzo e l'aprile del 1907, la famiglia girò nella zona tre film sotto la regia del figlio Leonard: *Bashful Mr. Brown*, *The Day-Postle Race*, che documentava

un'importante gara di corsa tra l'australiano Arthur Postle e l'irlandese R.B. Day, e una serie di scene girate per le strade del centro di Perth. Seguendo le orme di altri ambulanti che avevano capito quanto i film realizzati in loco attirassero il pubblico, i Corrick utilizzarono questi film per richiamare gente desiderosa di vedere sullo schermo se stessa e la propria comunità. La brava gente di Perth non fece eccezione, accalcandosi per vedere i film proiettati durante gli spettacoli dei Corrick. Dopo la prima serata, *The West Australian* (11 marzo 1907) riferì: "La popolarità dei Corrick, una famiglia di intrattenitori musicali, non conosce cedimenti e sabato sera, quando la compagnia ha iniziato la quarta settimana della stagione, alla Queen's Hall c'era uno splendido concorso di pubblico. La notizia che vari film in programma erano stati girati in loco ha indubbiamente attirato molta gente, e ci si può congratulare con la direzione per il pieno successo degli sforzi fatti ... [un] film su un comico personaggio del posto, intitolato "Bashful Mr. Brown" (Il timido sig. Brown), descrive la goffaggine di un giovane scapolo mentre tenta di aiutare la padrona di casa a servire il tè delle cinque finché, dopo molti incidenti, fugge dal giardino con la tovaglietta da tè attaccata al frac. Inseguito da diversi ragazzini, vediamo il nostro correre lungo Hay Street East, giù per Irwin Street ed infine in Murray Street, dove riesce a salire su carro che sta passando e a rifugiarsi in una barile recante la scritta 'Grasso'."

Lo sfortunato signor Brown era probabilmente interpretato dall'attore comico della compagnia Chris Young (che di solito durante gli spettacoli si esibiva in sketch comici e canzoni); durante la sequenza dell'inseguimento notiamo un tipico esempio di autopromozione: su un tabellone si scorge un manifesto pubblicitario dei Corrick. Gli artisti continuarono a presentare *Bashful Mr. Brown* anche dopo aver lasciato Perth, aggiungendolo al loro ampio repertorio di film di inseguimento, da cui avevano ovviamente tratto ispirazione per la loro prima incursione nel cinema di finzione. – LESLIE ANNE LEWIS

Soon after they acquired their first motion picture camera, the Corricks filmed Bashful Mr. Brown, a chase-comedy starring various members of the troupe. Shot in Perth, this was likely the first dramatic narrative film produced in Western Australia. Under the direction of son Leonard, the family made 3 films in the area between March and April 1907: Bashful Mr. Brown, The Day-Postle Race, documenting a high-profile running competition between Australian Arthur Postle and Irishman R.B. Day, and a series of street scenes recorded in downtown Perth. Following in the footsteps of other itinerant exhibitors who found that locally-produced films drew in audiences, the Corricks used these films to attract crowds eager to see themselves and their community onscreen. The good people of Perth proved to be no exception, flocking to see the films when they were screened during the Corricks' concerts. After the films premiered, The West Australian (11 March 1907) reported: "The popularity of the Corrick Family of Musical Entertainers continues unabated, and on Saturday night, when the company entered upon the fourth week of their season, there was a splendid attendance at Queen's Hall. The announcement that several of the cinematograph pictures to be shown had been taken locally doubtless attracted many people, and the management may be congratulated on the

complete success of their efforts in this direction...[a] local picture of humorous character entitled "Bashful Mr. Brown" depicted the awkwardness of a young bachelor in his endeavor to help his hostess to dispense afternoon tea, and after many accidents, his flight from the garden with the afternoon tea-cloth attached to his coat-tails. Pursued by a number of small boys, the individual was seen running along Hay-street east, down Irwin-street and eventually in Murray-street, where he managed to climb into a passing cart and take refuge in a barrel labeled 'Fat'."

The unfortunate Mr. Brown was likely played by company funny-man Chris Young (who usually performed comedic sketches and songs during the shows), and in typical self-promoting fashion, a poster advertising the Corrick Family Entertainers is seen pasted on a street hoarding during the chase sequence. The family continued to show *Bashful Mr. Brown* even after leaving Perth, adding it to their extensive collection of comedic chase films, from which they obviously drew inspiration for their first foray into narrative filmmaking. – LESLIE ANNE LEWIS

BETTINA'S SUBSTITUTE; OR, THERE'S NO FOOL LIKE AN OLD FOOL (Vitagraph, US 1912)

Regia/dir: Albert W. Hale; *cast:* Dorothy Kelly, George Ober, Dick Rosson, Julia S. Gordon; 35mm, 584 ft., c.10' (16 fps), col. (imibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #15).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Monito per i boss libertini di ogni dove, *Bettina's Substitute* venne aggiunto tardivamente al repertorio dei Corrick, che infatti acquistarono il film solo un anno prima di chiudere con le tournée. La vicenda ha inizio in un ufficio dove il capo è diventato un po' troppo ardito con la sua giovane segretaria Bettina. Costei, con l'aiuto dell'amico Billy, decide di dargli una lezione: si prende un giorno libero e manda Billy (vestito da giovane donna) a rimpiazzarla. Come previsto, il capo si mette subito a fare avance alla nuova segretaria, ma si prende un bello spavento quando sua moglie – in seguito a una soffiata dei due burloni – si presenta in ufficio e lo coglie sul fatto. Il giorno dopo Bettina torna al lavoro con Billy e lo presenta al capo, che ha il buon senso di apparire assai imbarazzato.

In questa commedia troviamo due star della Vitagraph in fasi opposte delle rispettive carriere: per Dorothy Kelly, *Bettina's Substitute* era uno dei primi del centinaio di film che avrebbe girato per lo studio prima di ritirarsi nel 1917; nel caso di George Ober (il capo) invece segna una delle sue ultime apparizioni: l'attore morì infatti improvvisamente di polmonite pochi giorni dopo l'uscita della pellicola, nel novembre del 1912. Un altro nome di rilievo nel cast è Richard "Dick" Rosson (Billy), i cui successivi titoli come regista includono *Fine Manners* (1926), con Gloria Swanson protagonista. – LESLIE ANNE LEWIS

A cautionary tale for lecherous bosses everywhere, Bettina's Substitute was a late addition to the Corrick Family's film repertoire, purchased just a year before they stopped touring. It begins in an office where Bettina's boss has become a bit too forward with his young secretary. So with the help of her

friend Billy, Bettina sets out to teach him a lesson: taking the day off, she sends Billy (dressed as a young woman) to fill in for her while she's gone. True to form, the boss wastes no time making advances towards the substitute secretary, but receives an unpleasant shock when his wife (tipped off by the pranksters) turns up at the office and catches him in the act. The next day Bettina takes Billy to the office to introduce him to her boss – who has the good sense to look extremely embarrassed.

*This comedy features two Vitagraph stars at opposite ends of their film careers: for Dorothy Kelly, Bettina's Substitute was one of the first of nearly 100 films she would make for the studio before retiring in 1917; the film is unfortunately one of the last appearances made by George Ober (as her boss), who died suddenly of pneumonia just days after the film's November 1912 release. Another cast name to note is Richard "Dick" Rosson (Billy) whose later directing credits included *Fine Manners* (1926), starring Gloria Swanson. – LESLIE ANNE LEWIS*

BAIN DE BÉBÉ (Baby's Bath) (Pathé, FR 1904)

Regia/dir: ?; 35mm, 63 ft., 1' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #4).

Senza didascalie / No intertitles.

Questo breve soggetto presenta un bambino che sguazza in una tinozza di stagno e ovviamente se la gode un mondo. Mentre il bambino gioca, si vede un torso di donna muoversi sullo sfondo. *Bain de Bébé*, con la sua durata di poco sopra al minuto, è il più breve film completo della collezione. – LESLIE ANNE LEWIS

This short subject features a baby splashing in a tin bath, obviously enjoying making a mess. As the baby plays, a woman's torso is seen moving in the background. Bain de Bébé is the shortest complete film in the collection, lasting just over 1 minute. – LESLIE ANNE LEWIS

AU JARDIN ZOOLOGIQUE DE PARIS (Zoological Garden) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir: ?; 35mm, 399 ft., c.7' (16 fps); col. (imibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #138).

Senza didascalie / No intertitles.

Questo Pathé nello zoo di Parigi era spesso proposto come uno dei film principali nell'ambito del programma "Viaggio intorno al mondo". Vi vediamo primi piani di animali in gabbia – zebre, cammelli, leoni, tigri che camminano avanti e indietro – più una varietà di uccelli ospitati nel giardino botanico. – LESLIE ANNE LEWIS

This Pathé film of the Zoological Gardens in Paris was a frequently highlighted entry in the Trip Round the World programme. Images include close-up shots of caged animals – zebras, camels, lions, and pacing tigers – and a variety of birds at home in the botanical gardens. – LESLIE ANNE LEWIS

BABYLAS VIENT D'HÉRITER D'UNE PANTHÈRE (Babylas Inherits a Panther) (Pathé, FR 1911)

Regia/dir: Alfred Machin; *cast:* Louis Boucot (Babylas), Mimir la

Pantera/*the Panther*; 35mm, 472 ft., 8' (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #8). Senza didascalie / No intertitles.

Uno dei primi titoli nella serie *Babybas* del regista Alfred Machin, *Babybas vient d'hériter d'une panthère* ha per protagonisti Louis Boucot (nei panni di *Babybas*) e Mimir la Pantera (la sua "eredità"). Poco dopo averla ricevuta in consegna, *Babybas* perde il controllo della pantera, che si mette a correre all'impazzata per il condominio, terrorizzando gli sfortunati inquilini. Dopo aver lavorato in Madagascar alle riprese di film di caccia per la Pathé, Machin aveva portato Mimir – ancora un cucciolo – in Europa. Tra il 1911 e il 1914 la pantera ammaestrata apparve in molti film di Machin: uno dei primi è proprio questa farsa. – LESLIE ANNE LEWIS

An early entry in director Alfred Machin's Babybas series, Babybas vient d'hériter d'une panthère stars Louis Boucot as Babybas and Mimir the Panther as his "inheritance". Soon after taking delivery of the panther, Babybas loses control of the untamed beast. The animal promptly runs amuck through the apartment building, terrorizing the unfortunate residents. Machin brought Mimir to Europe as a cub, after working in Madagascar shooting hunting films for Pathé. The trained panther appeared in a number of Machin's films between 1911 and 1914, this broad comedy being one of the first. – LESLIE ANNE LEWIS

GUILLAUME TELL (William Tell) (Pathé, FR 1903)

Regia/dir: Lucien Nonguet; cast: Edmond Boutillon; 35mm, 427 ft., 7' (16 fps); col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #136).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Le avventure dell'eroe svizzero del XIV secolo Guglielmo Tell sono qui raccontate attraverso una serie di cinque quadri, introdotti dalle didascalie "Eroismo di Guglielmo Tell", "Il complotto", "Tell colpisce la mela", "Morte di Gessler", "Glorificazione di Tell". Quasi tutte le scene in questa ricostruzione del servizio reso alla propria nazione dalla leggendaria figura sono completamente a colori grazie a un'elaborata tecnica a pochoir. – LESLIE ANNE LEWIS

The exploits of 14th-century Swiss hero William Tell are told here through a series of 5 tableaux, introduced by the titles "William Tell's Heroism", "The Plot", "Tell Shooting the Apple", "Death of Gessler", and "Tell's Glorification". Nearly all of the scenes in this recounting of the legendary figure's service to his country are in full colour, an effect achieved using elaborate stenciling. – LESLIE ANNE LEWIS

THE MINER'S DAUGHTER (Williamson Kinematograph Co., GB 1907)

Regia/dir: James Williamson; 35mm, 586 ft., c.10' (16 fps), col. (imibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #68).

Didascalie in inglese / English intertitles.

The Miner's Daughter è uno dei 4 titoli del cineasta di Brighton James Williamson presenti nella collezione Corrick. Il film si apre con un bel campo lungo dell'artista al lavoro in una radura, dove incontra per la prima volta la figlia del minatore. L'artista la chiede in sposa al minatore, che rifiuta; allora la giovane coppia fugge. Passano gli anni, l'artista diventa noto per il suo talento e garantisce a moglie e figlioletta una vita agiata. Nel frattempo, il vecchio minatore è stato menomato in un'esplosione sotterranea – il lampo della quale è indicato sullo schermo da due fotogrammi colorati di un rosso vivace, un trucco sottile eppure efficace per suggerire lo scoppio. In ospedale, nonostante le gravi ferite, il minatore rifiuta ancora di perdonare la figlia che ha disconosciuto. Alla fine, tocca alla nipotina gettare un ponte tra la madre e il nonno, che finalmente si riconcilia con la figlia e accoglie in casa l'artista. Le recensioni del tempo non mancavano di mettere in risalto questa semplice, ma efficace, storia di vita quotidiana, descrivendo il film come "una storia domestica felicemente priva di caratteristiche melodrammatiche".

Secondo il libro di Martin Sopocy, *James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative* (Fairleigh Dickinson University Press, 1998), *The Miner's Daughter* era considerato un film perduto. – LESLIE ANNE LEWIS

Including The Miner's Daughter, there are 4 titles by Brighton filmmaker James Williamson in the Corrick Collection. The film starts with a lovely long shot of the Artist at work in a dappled glade, where he first meets the Miner's Daughter. The Artist asks the Miner for his daughter's hand in marriage, but is denied, so the young couple elope. Years pass, and the Artist becomes known for his talent, providing a good life for his wife and young child. Meanwhile, the old Miner has been crippled in an underground explosion – the flash of which is marked onscreen by two frames tinted bright red, a subtle yet effective trick conveying the shock of the blast. While in the hospital, though he has been gravely injured, the Miner still refuses to forgive the daughter he disowned. In the end, it is up to the young granddaughter to bridge the gap between her mother and grandfather, who finally reconciles with his daughter and welcomes the Artist into his home. Corrick press reviews frequently highlighted this simple yet effective tale of the lives of everyday people, describing the film as "a domestic story happily devoid of melodramatic features".

According to Martin Sopocy's book, *James Williamson: Studies and Documents of a Pioneer of the Film Narrative* (Fairleigh Dickinson University Press, 1998), *The Miner's Daughter* has previously been considered a lost film. – LESLIE ANNE LEWIS

HISTOIRE D'UN PANTALON (History of a Pair of Trousers) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 320 ft., c.5'30" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #57). Senza didascalie / No intertitles.

Chiamato anche *Pay-Day* (Giorno di paga) nelle recensioni dell'epoca, *Histoire d'un Pantalon* racconta la storia di un uomo che arriva a

rimpiangere di aver agito di nascosto dalla propria moglie. Invece di darle la sua paga settimanale per le spese di casa, decide di nascondere i soldi in un paio di pantaloni di ricambio. La moglie cerca di far fronte alla situazione vendendo i pantaloni a un ambulante. Scoperta la cosa, il marito si precipita in strada aggredendo una serie di uomini non poco sconcertati nella convinzione che uno di loro indossi i suoi preziosi pantaloni. – LESLIE ANNE LEWIS

Also titled Pay-Day in Corrick press reviews, Histoire d'un Pantalon tells the story of a man who comes to regret hiding things from his wife. Instead of giving her his weekly pay for the household's expenses, he decides to hide the money away in a spare pair of pants. Looking to make up for the shortfall, his wife sells the pants to a peddler. After discovering what she's done, the man races through town assaulting a series of very confused men, convinced that one of them is wearing his valuable trousers. – LESLIE ANNE LEWIS

LIVING LONDON (Charles Urban Trading Co., GB 1904)

Regia/dir: Charles Urban; 35mm, 653 ft., 11' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #74).

Senza didascalie / No intertitles.

“LONDRA DAL VERO A RANGOON: la famosa serie di immagini dal vero che va sotto il predetto titolo sarà presentata stasera alla Jubilee Hall durante lo spettacolo degli artisti della famiglia Corrick. Sono immagini che hanno riscosso un successo universale in tutto il mondo. Abbondano le riprese di strade con posti ed edifici familiari e significativi per i londinesi, e non c'è pollice di questa unica e costosa pellicola che manchi di interesse. Coloro che vogliono rammentare scene familiari e tutti quelli che vogliono assistere alle possenti meraviglie della vita quotidiana nella più grande città del mondo non possono mancare questa sera alla Jubilee Hall.” (*The Rangoon Gazette*, 25 aprile 1908)

La proiezione all'interno dello spettacolo dei Corrick di questo avvincente ritratto della vita nella capitale britannica al volgere del secolo era un evento in sé e di per sé, specie in zone colonizzata dai britannici come la Birmania. Per coloro che vivevano lontano dalla patria avita, i film mostrati dagli ambulanti erano l'occasione per ricordare paesaggi familiari con un'intensità e una ricchezza di particolari che non avevano l'eguale. Con la sua varietà di vedute cittadine – dalle grandiose scene di strade e di parate alla semplice inquadratura di un'anziana donna addormentata su una panchina – sommata all'abile montaggio di Urban, *Living London* assomiglia a ritratti urbani successivi quali *Celovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa; 1929) di Vertov o *Sinfonia di una grande città* (1927) di Ruttmann. Il frammento di 11 minuti presente nella collezione Corrick è attualmente tutto ciò che risulta conservato del film di Urban, che durava 40 minuti. – LESLIE ANNE LEWIS

“LIVING LONDON IN RANGOON: The famous series of living pictures under the above heading will be shown to-night in conjunction with the

Corrick entertainers at the Jubilee Hall. The 'Living London' pictures have met with universal success throughout the world. Street scenes abound with familiar objects and landmarks to the Londoner, and every inch of this expensive and unique film throbs with ceaseless interest. Those who would be reminded of familiar scenes and all who would witness the mighty wonders of the daily life in the greatest city in the world, should not fail to pay a visit to the Jubilee Hall this evening.” (*The Rangoon Gazette*, 25 April 1908)

The Corricks' screening of this sweeping portrait of turn-of-the-century life in the British capital was an event in and of itself, particularly in areas like British-colonized Burma. For those living far from their ancestral homes, films shown by itinerant exhibitors allowed familiar landscapes to be recalled in unprecedented depth and detail. With its wide variety of sights from throughout the city – ranging from grand views of streets and parades to a simple shot of an elderly woman asleep on a bench – coupled with Urban's deft editing, Living London bears resemblance to later city portraits such as Vertov's Chelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera; 1929) or Ruttmann's Berlin: Symphony of a Great City (1927). The Corrick Collection's 11-minute fragment is currently the only footage from Urban's 40-minute film known to survive. – LESLIE ANNE LEWIS

COIFFES ET COIFFURES (Different Hair Dresses) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 164 ft., c.3' (16 fps), col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original stencil-colour); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #36). Senza didascalie / No intertitles.

Questo film finemente colorato presenta una serie di modelle che girano lentamente davanti alla macchina da presa, permettendo di vedere in primo piano le loro diverse acconciature e i loro esotici copricapi. Qualcosa di più di una sfilata di moda, la varietà tra la dozzina o giù di lì di modelle dà al film tocchi inattesi: una donna con un cappello elegante e una sciarpa a fiori viene sostituita da una fiera nativa americana (con tanto di copricapo di piume), che lascia poi spazio al volto fresco di una sposina, e così via. Infine, una giovane con cappellino e scialle si trasforma in un uomo vestito di abiti simili che fa le boccacce alla macchina da presa. – LESLIE ANNE LEWIS

This exquisitely coloured film features a series of models rotating slowly in front of the camera, allowing close-up views of their various hairstyles and exotic headdresses. A step beyond a fashion show, the variety among the dozen or so models provides the film with touches of the unexpected – a woman with a fashionable hat and flowered scarf is replaced by a fierce Native American (complete with full-feather headdress), who gives way to the fresh face of a young bride, and so forth. Finally, a young woman in a bonnet and shawl is transformed into a man dressed in similar clothing who makes rude faces at the camera. – LESLIE ANNE LEWIS

Prima di / Before **THE LONELY VILLA**

The Lonely Villa (10 giugno 1909), il più famoso thriller del primo Griffith, è generalmente riconosciuto come un archetipo di questo genere. Linda Arvidson afferma che Mack Sennett abbia scovato il soggetto in un articolo di giornale, ma l'effettiva fonte del film è il dramma in un atto *Au téléphone*, scritto nel 1901 da André de Lorde e Charles Foley e interpretato al Grand Guignol di Parigi dal regista André Antoine. Le differenze fra *Au téléphone* e *The Lonely Villa* sono sostanzialmente due: de Lorde e Foley lasciano che il protagonista sia testimone al telefono del massacro dei congiunti a colpi di pistola; Griffith li salva, ma interrompe le comunicazioni telefoniche con l'intervento degli intrusi che tranciano la linea dall'esterno.

Affamata di nuovi soggetti, la Pathé ricavò nel 1906 da *Au téléphone* una pellicola dal titolo *Terrible angoisse*, uscita in Francia per la regia di Lucien Nonguet e probabilmente distribuita negli Stati Uniti. Nel film di Nonguet il marito si precipita a casa e piange sui cadaveri dei suoi cari, uccisi questa volta per strangolamento. C'è poi *Le Médecin du château* (1908), anch'esso un Pathé, uscito in America con il titolo *A Narrow Escape*. La vicenda è pressoché identica a quella di *The Lonely Villa*, dal falso messaggio alla corsa in automobile con la polizia e all'insperata salvezza. Manca solo la pistola, che il film di Griffith riprende da *Au téléphone*.

Per molti anni gli studiosi (soprattutto Barry Salt in un articolo su *Sight & Sound* e Tom Gunning nei suoi studi su D.W. Griffith) hanno discusso i possibili rapporti fra *The Lonely Villa* e i suoi due antecedenti, e spiegato il loro ruolo nella nascita del montaggio parallelo. Abbiamo pensato di fare cosa utile mostrandoli tutti e tre insieme – in ordine cronologico deliberatamente inverso, dal modello ai suoi probabili antenati – fornendo così l'opportunità di verificare il loro legame reciproco e di esaminare un'importante tappa nell'evoluzione del cinema delle origini. – PAOLO CHERCHI USAI

The Lonely Villa (10 June 1909), the most famous thriller in D.W. Griffith's early Biograph period, is widely acknowledged as an archetype of the suspense genre. According to Linda Arvidson, Mack Sennett had adapted the story from a newspaper report; however, the actual source of the film is the one-act play *Au téléphone* (1901) by André de Lorde and Charles Foley, first staged at the Grand Guignol in Paris with André Antoine in the lead role. There are two key differences between *Au téléphone* and *The Lonely Villa*: in de Lorde and Foley's play, the protagonist witnesses via the telephone the murder of his family with a firearm; Griffith opted for a happier ending, but also added a scene where the thieves interrupt the communication by cutting the telephone wire outside the house.

In its ongoing search for new dramatic subjects, Pathé brought *Au téléphone* to the screen under the title *Terrible angoisse* (Lucien Nonguet, 1906) and probably distributed it in the United States. In Nonguet's film the husband rushes back to his home and mourns his wife and child, both dead by strangulation. Pathé also produced *Le Médecin du château* (1908), released in the United States as *A Narrow Escape*. Its storyline is basically identical to the plot in *The Lonely Villa*, from the

fake message to the automobile race with the police and the last minute rescue. Only the gun is missing; Griffith may have borrowed this detail from *Au téléphone*.

For many years, scholars (especially Barry Salt in an article for *Sight & Sound*, and Tom Gunning in his writings on D.W. Griffith) have examined the possible connections between *The Lonely Villa* and its forerunners, and explained their role in the development of the cross-cutting device. *The Giornate* are presenting here – deliberately in reverse chronological order, from the canon to its presumed ancestors – all three films together, thus offering an opportunity to reassess their similarities and differences and to explore a milestone in the evolution of narrative techniques in early cinema. – PAOLO CHERCHI USAI

THE LONELY VILLA (Biograph, US 1909)

Regia/dir. D.W. Griffith; *cast:* David Miles, Marion Leonard, Mary Pickford, Gladys Egan, Adele De Garde, Owen Moore, Mack Sennett; 35mm, 850 ft., 14' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Il signor Cullison ha risposto a un falso messaggio che lo invita a incontrare la suocera alla stazione e a lasciare perciò la moglie e le due figlie da sole nella loro casa di campagna. Era un trucco dei ladri che avevano progettato di svaligiare la villa. Moglie e figlie sentono strani rumori, e si accorgono di quel che sta accadendo; nel frattempo il marito chiama per dire che l'automobile è in panne, ed è informato degli eventi, ma all'improvviso i criminali tagliano i fili del telefono. Disperato, l'uomo chiede aiuto a un poliziotto, e i due saltano su una carovana di zingari e si precipitano in aiuto. I ladri sono intanto penetrati nella stanza in cui si erano barricate le vittime; la salvezza arriva proprio mentre i malviventi stavano strappando la collana dal collo della donna. – TOM GUNNING [DWG Project # 150]

Mr. Cullison has responded to a false note telling him to meet his mother-in-law at the train station, and left his wife and daughters alone in their large country house. The note was sent by a gang of thieves to draw him out, and they have proceeded to burglarize the villa. The wife and daughters hear unexplained noises and discover the attempt to break into the house. At that very moment, the husband calls to say he has car trouble and learns of their plight. As he speaks to his wife, the burglars cut the telephone wires. Desperate, the husband enlists the aid of a policeman and, his car still out of commission, commandeers a gypsy wagon for a race to the rescue. Meanwhile, the burglars have breached the doorway and penetrated into the various rooms of the villa, and burst through the doors the wife has barricaded. They clear the last obstacle and are snatching the pearl necklace from Mrs. Cullison's throat when the father arrives with the policeman and the family is saved. – TOM GUNNING [DWG Project # 150]

TERRIBLE ANGOISSE (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. Lucien Nonguet; 35mm, 78 m., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy. Film restaurato dagli Archives Françaises du Film du CNC con il Ministero

della Cultura francese per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. / *Restored by the Archives Françaises du Film/CNC, under the auspices of the Ministry of Culture's film preservation plan.*

Didascalie in francese/French intertitles.

“Un celebre avvocato in villeggiatura è improvvisamente convocato al Palazzo di Giustizia. Durante la sua assenza i ladri penetrano nella sua villa e la moglie ha appena il tempo di chiamare al telefono il consorte. Mentre lei gli dice della presenza dei malfattori, questi la assalgono strangolando lei e il figlioletto. Non sentendo più nulla all'altro capo del telefono, lo sventurato intuisce l'accaduto e accorre a casa propria, precipitandosi sui cadaveri della sua amata compagna e del suo bambino.” (supplemento al Catalogo Pathé, marzo 1906)

“A brilliant lawyer, on holiday, is suddenly called to the Palace of Justice. During his absence, burglars break into the house and the lawyer's wife has only time to run to the telephone to call her husband. While she is telling him about the presence of the malefactors, they leap at her throat and strangle her, together with her little son. Hearing nothing from the other end of the phone line, the unhappy lawyer guesses what is happening, and, crazed with grief, rushes home; he throws himself upon the corpses of his beloved spouse and his child.” (Pathé catalogue supplement, March 1906)

LE MÉDECIN DU CHÂTEAU / (The Physician of the Castle [GB] / A Narrow Escape [US]) (Pathé, FR 1908)

Regia/dir. ?; 35mm, 367 ft., 6' (16 fps); fonte copiale/print source: BFI National Archive (Josef Joye Collection).

Didascalie in inglese, tedesco e spagnolo / *English, German, and Spanish titles.*

“Il dottor Amy è improvvisamente chiamato al castello con un messaggio fattogli pervenire da uno sconosciuto. Non appena partito, due ladri penetrano a casa sua. La moglie del dottore si rifugia nello studio; da lì chiama al telefono il consorte. La donna ammassa alcuni mobili contro la porta della stanza, ben sapendo che ciò ritarderà solo di poco l'assalto dei malviventi. Ma il dottore è già saltato sulla sua automobile e si sta precipitando a casa propria; incontra per strada due guardiacaccia e li fa salire sulla vettura. I soccorritori arrivano proprio nel momento in cui i banditi stanno penetrando nell'ufficio, e dopo una breve lotta riescono a catturarli.” (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1907-1908-1909*, 1993, p. 76)

La cosa più notevole di *The Physician of the Castle*, un Pathé degli inizi del 1908, è la misura in cui anticipa molti metodi di costruzione cinematografica propri di D.W. Griffith, come i salti avanti e indietro durante una corsa al salvataggio ed anche l'uso del movimento da una stanza all'altra, non solo fine a se stesso, ma anche per creare tensione attraverso una serie di porte concepite proprio per essere abbattute dai criminali all'inseguimento delle vittime. *The Physician of the Castle* non sarà una gran sorpresa per gli studiosi che hanno già visto altri film degli anni 1906-1908, per lo più Pathé, che mostrano

fasi precedenti dello sviluppo del montaggio alternato tra azioni parallele. In effetti, sappiamo che Griffith aveva visto almeno uno di questi Pathé, *Le cheval emballé*, in cui ci si sposta avanti e indietro tra azioni che avvengono separatamente all'interno e all'esterno di una casa, perché il suo film del 1908 *The Curtain Pole* si basa abbastanza da vicino su di esso.

Ma dov'è rimasto nascosto, dimenticato e negletto per tutti questi anni, *The Physician of the Castle*? La risposta è che non è stato affatto nascosto, bensì era al National Film Archive, catalogato quasi per intero, in attesa che a qualcuno venisse la curiosità di vederlo. La copia originale era stata data all'archivio nel 1942 circa da un certo signor H.R. James. Rimase lì depositata e sottoposta a periodici controlli finché, nel 1956, non apparvero i primi segni di instabilità chimica: allora l'apposita commissione ne ordinò la duplicazione su pellicola ininfiammabile all'acetato. Harold Brown, responsabile della preservazione, realizzò il negativo duplicato sulla sua leggendaria stampatrice fatta in casa, utilizzata per pellicole fragili e ristrette; egli datò anche approssimativamente il film quando ancora se ne ignorava il titolo, basandosi sui piccoli cambiamenti che sapeva venivano apportati di anno in anno sulla pellicola adoperata dai principali cineasti delle origini. A partire da questa indicazione, i catalogatori del NFA identificarono esattamente il film aiutandosi con le trame pubblicate da *The Bioscope*, periodico di categoria inglese, da cui si evinceva che la data di uscita in Gran Bretagna di *The Physician of the Castle* era il 7 maggio 1908.

La cosa si fermò qui finché, sulla spinta del nuovo spirito che animava la comunità degli storici del cinema inducendoli a vedere tutti i film inerenti una ricerca che fossero disponibili, Ben Brewster ed io ci mettemmo a visionare un gruppo di film per approfondire la nostra conoscenza dei primi vent'anni del cinema francese prima di partecipare al convegno in materia che si tenne l'anno scorso [1984] a Perpignan. Dopo aver visto *The Physician of the Castle*, Ben Brewster poté stabilire sulla base di dati ricavati dalla rivista americana *The Moving Picture World* che il film era uscito a New York, con il titolo di *A Narrow Escape*, il 28 marzo 1908, proprio quando D.W. Griffith aveva iniziato a scrivere copioni per la Biograph, ma non era ancora passato alla regia. [...]

Come per molti altri film francesi sopravvissuti, anche nel caso di *The Physician of the Castle* all'inizio e alla fine della copia, dove maggiore è l'usura, mancava parte del metraggio e, come spesso accade, mancavano i titoli sia di testa di coda. A me sembrava che mancasse pure l'intera prima scena e dalle ricerche svolte è emerso che il NFA possedeva altre copie non complete dello stesso film: un'edizione spagnola proveniente dall'archivio uruguayano di Montevideo e una versione in lingua tedesca appartenente alla collezione svizzera Joseph Joye. La versione spagnola, *El Medico del Castillo*, era una delle copie di sicurezza realizzate quando l'archivio di Montevideo aveva mandato un gruppo di film delle origini per il simposio sul cinema dal 1900 al 1906 tenutosi a Brighton nel 1978 in occasione del congresso FIAF. [...] La versione tedesca, *Der Arzt*

des Schlosses, proveniva invece dalla grande collezione di film delle origini messa insieme per scopi didattici all'epoca della prima guerra mondiale dal monaco svizzero Joseph Joye.

Come gran parte dei film di questa collezione, *Der Arzt des Schlosses* era prossimo alla decomposizione quando fu acquisito nel 1977. Non solo, ma alcune porzioni del film erano già state tagliate in precedenza, presumibilmente perché mostravano già segni di decomposizione. Esattamente lo stesso si poteva dire della versione di Montevideo, che presentava anch'essa un'emulsione che decadeva e parti mancanti. Entrambe queste copie erano state duplicate su pellicola ininfiammabile poco dopo esser state acquisite dal NFA e poi catalogate rispettivamente da Anne Burton e Don Swift, che le avevano identificate come *The Physician of the Castle* già in possesso dell'archivio. All'identificazione si arrivò non tramite il confronto materiale delle copie, ma sulla base della descrizione del soggetto redatta per la versione precedentemente catalogata.

Riconosciuta l'importanza del film, venne effettuato un confronto tra le tre versioni: si scoprì così che quella tedesca e quella spagnola, benché molto meno complete di quella inglese, contenevano le parti in essa mancanti. Elaine Burrows, "viewing officer" dell'archivio, mai lenta nell'agire, prese una giuntatrice e a partire dai controtipi delle tre versioni citate assemblò una copia di consultazione completa che è quella qui sopra descritta. Le prime tre inquadrature di questa copia provenivano dall'edizione tedesca, mentre l'ultima era per metà tedesca e per metà spagnola. Incredibilmente, queste due metà – tutto ciò che le versioni spagnola e tedesca contenevano dell'ultima inquadratura – si combinavano alla perfezione fino all'ultimo fotogramma, e fu così possibile ottenere la scena finale completa del film. Di fronte a ciò provammo la strana sensazione che "lassù qualcuno ci amasse" o che i creatori di Tlön, Uqbar e Orbis Tertius fossero ancora al lavoro. (Barry Salt, *Sight & Sound*, autunno 1985, pp. 284-285)

"Dr. Amy is unexpectedly called to the castle by a message delivered by an unknown person. No sooner has he left than two thieves break into his house. The doctor's wife seeks refuge in the study; from there she calls her husband by telephone. She piles some furniture against the door, well knowing that this will only briefly keep out the malefactors. But on receiving the call the doctor has leapt into his car and returns home at full speed. On the way he meets two game-keepers and takes them along with him. They arrive just as the two bandits enter the office. After a brief struggle they capture the two villains." (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1907-1908-1909*, 1993, p. 76)

The most striking thing about The Physician of the Castle, a Pathé film from early 1908, is the extent to which it anticipates many of D.W. Griffith's methods of film construction, such as the cutting back and forth during a race to the rescue, and also the use of movement from room to room, not only as a thing in itself but also to give the criminals a series of useful suspenseful doors to break down to get to their prey. To a few people already in the know, however, The Physician of the Castle will only be a small surprise, because they have seen other films made

between 1906 and 1908, mostly by the Pathé company, which show earlier stages in the development of cross-cutting between parallel actions. In fact, we know that Griffith saw at least one of these Pathé films, Le Cheval Emballé (The Runaway Horse), which cuts back and forth between separate events inside and outside a house, because his 1908 film The Curtain Pole is fairly closely based on it.

So where has The Physician of the Castle been hiding, unknown and unsung, all these years? The answer is that it was not hidden at all, but waiting, almost fully catalogued, in the National Film Archive to be looked at by anyone curious enough to do so. The original print had been given to the Archive around 1942, by a Mr. H.R. James. It then stayed in the vaults, with periodic testing until the first signs of chemical instability appeared in 1956, when the appropriate committee ordered its duplication on to acetate-based safety stock. Harold Brown, Film Preservation Officer of the Archive, made the duplicate negative on his legendary home-made printing machine used for shrunken and delicate films, and he also made an initial approximate dating of the film when its title was still unknown, using his knowledge of the small changes year by year in the print stock used by the major early film-makers. From this lead, precise identification was made by the Archive's cataloguing department with the help of the plot summaries in the Bioscope, the British film trade paper of the time, which listed The Physician of the Castle as being released in Britain on 7 May 1908.

There the matter rested until, moved by the new spirit in film history which requires that the historian see all the relevant films available, Ben Brewster and I were viewing a group of films to top up our knowledge of the first twenty years of French cinema before going to a conference on the subject at Perpignan last year [1984]. After we had seen The Physician of the Castle, Ben Brewster established from the American trade journal the Moving Picture World that it had been released in New York as A Narrow Escape on 28 March 1908, which is just at the point when D.W. Griffith had started writing film scripts for the Biograph company but before he began directing. [...]

Like the surviving prints of many French films, The Physician of the Castle had lost some footage at the beginning and end, where the wear and tear are greatest on prints, and both the main- and end-titles were missing, as is often the case. Indeed, it seemed probable to me that the whole first scene was missing, and enquiry showed that the Archive had other incomplete prints of the same film, one with Spanish titles from the Uruguayan archive in Montevideo, and a German-language version acquired in the Joseph Joye collection from Switzerland. The Spanish version, El Medico del Castillo, had been obtained by the Archive as a result of making safety copies of a group of early films sent by the Montevideo archive for the 1978 Brighton conference of the International Federation of Film Archives (FIAP) on Cinema 1900-1906. [...] *Der Arzt des Schlosses, the version with German titles, came from the large collection of early films assembled by a Swiss monk, Joseph Joye, for teaching purposes around the time of the First World War.*

Like most of the films in this collection, Der Arzt des Schlosses was on the verge of decomposing when it was acquired in 1977. Not only that,

but sections of the film had already been cut out at some earlier date, presumably because those sections already showed some signs of deterioration. Exactly the same applied to the version from Montevideo, which also had visibly sticky emulsion and missing sections. Both these copies had been duplicated on to safety stock shortly after being received by the Archive, and then catalogued by Anne Burton and Don Swift respectively, who identified them as the same film as *The Physician of the Castle* already held by the Archive. This was done, as is usual in such cases, not by actual physical comparison of the prints, but by using the story description entered in the Archive catalogue for the copy acquired earlier. Once the importance of the film was recognised, a physical comparison of the viewing copies of all the versions was made, and it was found that the German and Spanish versions, though much less complete than the English one, contained the sections missing from it. Elaine Burrows, the Archive Viewing Officer, who is never slow to action, took a splicer, and a complete viewing copy was assembled from duplicate prints of the three versions. It is this which is described above. The first three shots of this complete version came from the German print, and the last shot half from the German version and half from the Spanish version. Quite remarkably, those two incomplete half shots, which were all that the Spanish and German versions contained of the last shot, fitted together perfectly, to the very single frame, to make up the complete final scene of the film. This was an event that gave a slightly eerie feeling, suggesting either that *Somebody Up There Likes Us* or that the creators of *Tlön, Uqbar and Orbis Tertius* are still at work. (Barry Salt, *Sight & Sound*, Autumn 1985, pp. 284-285)

THE WATERMELON PATCH (Edison, US 1905)

Regia/dir: Edwin S. Porter, Wallace McCutcheon [Sr.? Jr.?]; cast: Florence Auer?; 35mm; 720 ft., 12' (16 fps); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York.

Senza didascalie / No intertitles.

The Watermelon Patch contiene un raro (per il cinema delle origini) prototipo di montaggio incrociato. La trama del film si può riassumere così: due bianchi inseguono un piccolo gruppo di neri colti a rubare angurie da un campo. L'azione del film è talmente contorta, e la narrazione talmente secondaria rispetto all'attrazione, che non è facile identificare la struttura alternata. Essa è però realmente presente nel film, pur non saltando immediatamente agli occhi. Il montaggio alternato è una configurazione del discorso la cui forma minima è la ripetizione di ogni termine in due serie. In altre parole, è impossibile parlare di montaggio alternato quando si ripete solo uno dei termini (A-B-A). Come minimo, c'è bisogno che si ripeta ogni serie (A-B-A-B). Il montaggio incrociato, da parte sua, è solo una delle forme di montaggio alternato all'interno del quale si suppone che le serie di eventi si snodino simultaneamente nell'universo narrativo suggerito dal film. Così, a nostro modo di vedere, *The Watermelon Patch* è un vero esempio di montaggio incrociato.

Ecco una descrizione dettagliata di questa sequenza, a partire dalla scena 4, in cui i neri riescono a seminare i bianchi che li inseguono. A: inquadratura singola. Esterno boscaglia: i neri sono inseguiti dai

bianchi, che perdono le loro tracce; B: tre inquadrature, una delle quali è un inserto. Interni nella capanna: si mangiano le angurie rubate; A: tre inquadrature. Esterno nella stessa boscaglia di prima: i bianchi con i cani da punta. Esterno sulla strada: i bianchi corrono dietro ai loro cani. Esterno della capanna: arrivano i cani, presto seguiti dai padroni, che si accingono a bloccare ogni apertura della catapecchia; B: inquadratura singola. Interno della capanna: la stanza si riempie di fumo e i neri cercano di scappare; AB: inquadratura singola. Esterno della capanna: uscendo, i neri ricevono il "benvenuto" dai bianchi.

È questo, dunque, un film che presenta un livello di pianificazione narrativa e di sofisticazione piuttosto raro per il 1905. È il vero prototipo di montaggio incrociato che gli storici del cinema di ogni generazione cercano ormai da anni. E lo è nonostante costituisca anche una valida esemplificazione del paradigma del "cinema delle attrazioni". — ANDRÉ GAUDREAU, PHILIPPE GAUTHIER

The Watermelon Patch contains one of the rare prototypes of cross-cutting [in early cinema]. The film's storyline can be summarized as follows: two whites chase a small group of blacks caught stealing watermelons from a field. The film's action is so convoluted, and its narrative secondary to attraction to such a degree, that it is not easy to identify the alternating structure present in it. But this structure truly is present in the film, even if it is far from jumping out at us. Alternating editing is a discursive configuration whose minimal form is the recurrence of each term in two series. In other words, it is impossible to speak of alternating editing when only one of the terms recurs (A-B-A). At a minimum, it requires that each series recur (A-B-A-B). Cross-cutting, for its part, is only one of the forms of alternating editing within which series of events supposedly unfold simultaneously in the narrative universe suggested by the film. Thus, in our view, *The Watermelon Patch* is a true example of cross-cutting.

Here is a detailed description of this sequence, beginning with shot 4, in which the blacks succeed in losing the whites chasing them: A: single shot. Exterior in the undergrowth: the blacks are being pursued by the whites, who lose their trace; B: three shots, one of which is a cut-in. Interior in the cabin: eating the stolen watermelons; A: three shots. Exterior in the same undergrowth as above: the whites with their tracking dogs. Exterior on the road: the whites run behind their dogs. Exterior at the cabin: the dogs arrive, soon followed by their masters, who begin to block every opening in the shack; B: single shot. Interior in the cabin: the room fills with smoke and the blacks rush to exit; AB: single shot. Exterior at the cabin: when leaving the cabin, the blacks are "welcomed" by the whites.

Here, then, is a film which demonstrates a degree of narrative planning and sophistication quite rare for 1905. It is the true prototype of cross-cutting, for which film historians of every generation have been searching for many years now. And it is the prototype of cross-cutting despite the fact that it is just as much a worthy representative of the paradigm of attraction. — ANDRÉ GAUDREAU, PHILIPPE GAUTHIER

THE EVIDENCE OF THE FILM (Thanhouser, US 1913)

Regia/dir.: Edwin Thanhouser, Lawrence Marston; *cast*: William Garwood (mediatore di borsa/broker), Marie Eline (fattorino/messenger boy), Florence LaBadie (sorella/sister), Riley Chamberlin (impiegato/clerk); *data uscita/released*: 10.1.1913; 35mm, 1,000 ft., 14'30" (16 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Una ragazza impiegata al giuntaggio in uno stabilimento cinematografico aveva un fratellino cui era molto affezionata: un giorno quest'ultimo visitò la fabbrica e vide dal "di dentro" come venivano realizzati i film. Il ragazzo, un fattorino, convocato in seguito nell'ufficio di un mediatore di borsa, si vide consegnare un pacco da portare ad una ricca signora dei quartieri alti. Fu la donna in persona a ricevere il pacco e ad aprirlo in presenza del giovane, per trovarvi però, al posto delle obbligazioni che si aspettava, solo pezzetti di carta bianchi. Dapprima sospettò del mediatore, che però dimostrò con chiarezza, in presenza di due testimoni, di aver messo le obbligazioni in una busta e di averle poi accuratamente sigillate. Il fattorino protestò la propria innocenza, ma sia la donna sia il mediatore insistettero per farlo incriminare, così il ragazzino, piangente, si ritrovò chiuso in cella. La sorella implorò l'accusatore, ma invano, e per vari giorni non sembrò esserci via d'uscita per il ragazzo. Una mattina, mentre stava giuntando una pellicola, la ragazza guardò per caso una scena con particolare attenzione. Le era sembrato di aver visto il fratello, e un controllo col microscopio le dimostrò che aveva ragione.

Con un grido di gioia corse alla stazione di polizia annunciando ai poliziotti di turno di avere prove importanti. Due investigatori la riaccompagnarono allo stabilimento e videro sullo schermo la scena di un film. Questa scena mostrava il fattorino, col pacco in mano, che svoltava l'angolo fischiando allegramente. Un uomo proprio dietro di lui, andandogli a sbattere contro e facendolo ribaltare, sostituiva con destrezza un pacco che aveva con sé con quello che il ragazzo aveva lasciato cadere e poi si allontanava per la via così rapidamente da non notare nemmeno la macchina da presa. "Non riconoscete quell'uomo?", strillò la ragazza. "È il mediatore che ha fatto mandare in galera mio fratello." Il mediatore fu arrestato: davanti alla prova costituita dal film crollò e confessò; aveva sperato, facendo incolpare il ragazzo, di tenere le obbligazioni per sé. La punizione per lui fu un lungo periodo in prigione, mentre l'ardimentosa ragazza ricevette molti complimenti per il modo astuto in cui aveva scagionato il fratellino. (*Moving Picture World*, 11 gennaio 1913)

La copia superstite di *The Evidence of the Film* è stata rinvenuta nel 1999 nella cabina di proiezione di un cinema del Montana; due anni tardi il National Film Preservation Board l'ha inclusa nel National Film Registry della Biblioteca del Congresso. L'idea di un misfatto registrato e reso noto dalla cinepresa non era nuova: *The Tell-Tale Film* di Hepworth (1908) ed *Erreur Tragique* di Feuillade (1912)

narravano entrambi – con i toni rispettivamente della farsa e del dramma – le vicende di coniugi filmati in circostanze compromettenti. Nel film animato di Starewitch *La vendetta del cineoperatore* (*Mest Kinematograficheskogo Operatora*, 1913) il marito tradito filmava personalmente l'infedeltà della moglie; titoli come *Indiscretions of the Kinematograph* (1908) e *Indiscretion of Moving Picture* (1909) fanno pensare a storie analoghe. La stessa idea di utilizzare la tecnologia visiva come trappola era tutt'altro che nuova: alcune caricature degli anni tra il 1840 e il 1850 ci mostrano già i convegni amorosi di coppie clandestine smascherati dal dagherrotipo.

The Evidence of the Film è tuttavia interessante anche per altri motivi. È un film di pregevole fattura, che rivela (come ha fatto notare Edwin W. Thanhouser) l'influenza esercitata in questo periodo sui registi della Thanhouser da D.W. Griffith: tra i vari incarichi che quest'ultimo si assunse al momento di lasciare la Biograph nel 1913 ci fu quello di consulente della Thanhouser. L'argomento consentiva alla società di farsi un bel po' di pubblicità occasionale, sfruttando l'influenza evidentemente positiva del film su cui si impernia la trama. Se ci fosse rimasto qualche dubbio sull'identità della troupe cinematografica che si trova opportunamente a girare una scena in esterni proprio sul luogo del misfatto, a dissolverlo interviene l'inserimento di vistosi primi piani dei fotogrammi incriminanti, che recano orgogliosamente sul margine il nome "Thanhouser". Inoltre, la scena cruciale del film è ambientata nelle sale di montaggio (il cui personale, particolare non trascurabile, è esclusivamente femminile). Nella sua monumentale storia della Thanhouser, Q. David Bowers riferisce che, originariamente, la scena iniziale del film mostrava una ragazzina che guida il fratellino minore in un giro didattico dello studio.

Un altro punto di contatto con la Biograph è la figura della protagonista, Florence LaBadie (1888-1917), che era stata diretta da Griffith in più di 30 film prima di passare alla Thanhouser nel settembre 1911; con questa casa di produzione ella girò quasi 150 film prima di morire tragicamente a 29 anni in un incidente stradale. Il ragazzino messaggero è interpretato da Marie Eline (1902-1981), che fu la star in erba della Thanhouser (talvolta col soprannome di "The Thanhouser Kid") in circa 120 film realizzati tra il 1910 e il 1914, anno del suo ritiro; in quasi la metà di queste pellicole ella interpretò ruoli di maschiotto. Il 10 gennaio 1913, tre giorni dopo l'uscita di *The Evidence of the Film*, lo studio Thanhouser fu devastato da un incendio; ma persino questa catastrofe fu messa a profitto, e Marie Eline e James Cruze, non ancora promosso regista, interpretarono se stessi in *When the Studio Burned* (uscito il 4 febbraio 1913), diretto anch'esso da Lawrence Marston. *The Evidence of the Film* è il secondo film di Marston: il primo, *The Star of Bethlehem*, era uscito due settimane prima. Dopo aver girato altri quattro film per la Thanhouser, egli passò nell'ordine a Biograph, Selig, Universal, e Mirror, per diventare alla fine un produttore di Broadway. – DAVID ROBINSON

A girl who worked in the joining room of a motion picture factory had a little brother of whom she was very fond. He visited the plant one day, and saw from "the inside" how pictures were made. The youngster was a messenger boy, and later he was summoned to the office of a broker and given a package that he was to deliver to a rich woman uptown. The woman received the package herself, opened it in his presence, but found only bits of blank paper, instead of the bonds she had expected. At first she suspected the broker, but he clearly proved that, in the presence of two witnesses, he had placed the bonds in an envelope, and carefully sealed them up. The messenger boy protested his innocence, but the woman and broker both insisted that he be prosecuted, and the weeping child was locked in a cell. A sister pleaded with his accuser, but in vain, and for several days the case against the boy was dark. One morning while joining film the girl happened to glance with extra care at one scene. She thought she recognized her brother, and close examination under a microscope proved to her that she was correct.

With a cry of joy she rushed to the police station and told the officers in charge that she had important evidence. Two detectives accompanied her back to the plant, and saw a scene of a play thrown upon the screen. It revealed the messenger boy, package in his hand, coming around the corner, whistling merrily. A man close behind him ran into and upset the child, deftly substituted a package he held for the one the boy had dropped, and then walked down the street so rapidly that he did not notice the camera. "Don't you know that man?" screamed the girl. "He is the broker who had my brother sent to prison." The broker was arrested; when the evidence of the film was displayed to him he broke down and confessed. He had hoped by throwing the blame upon the boy to keep the bonds to himself. A long term in prison was his punishment, while the plucky girl was warmly complimented for the shrewd way in which she cleared her little brother. (*Moving Picture World*, 11 January 1913)

The surviving print of *The Evidence of the Film* was discovered in 1999 in the projection booth of a Montana cinema; two years later it was selected for inclusion in the National Film Registry by the National Film Preservation Board of the Library of Congress. The idea of a misdemeanour being captured and exposed by the motion picture camera was not new. Hepworth's *The Tell-Tale Film* (1908) and Feuillade's *Erreur Tragique* (1912) were stories – respectively farcical and dramatic – of spouses caught on film in compromising circumstances. In

Starewitch's animated *The Cameraman's Revenge* (Mest Kinematograficheskogo Operatora, 1913) the betrayed spouse himself films the wife's infidelity; and titles like *Indiscretions of the Kinematograph* (1908) and *Indiscretion of Moving Picture* (1909) suggest other stories in the same line. Even then the idea of the ensnaring visual technology was by no means novel: caricatures from the 1840s already play with the idea of guilty parties caught by Daguerreotype.

The Evidence of the Film has other points of special interest however. It is well made, revealing (as Edwin W. Thanhouser has pointed out) the influence at this juncture of D.W. Griffith upon Thanhouser's directors: one of the jobs he was to assume on leaving Biograph in 1913 was as consultant to Thanhouser. The subject permitted the company a good deal of incidental publicity, profiting from the positively benign influence of the film exemplified by the plot. In case we might have any doubt about the identity of the film unit which is conveniently shooting on location in the very spot of the crime, the big insert close-ups of the incriminating film frames have the name "Thanhouser" boldly marked on the edge. And the cutting rooms – notably staffed entirely by women – provide the setting for the crucial scene of the film. Q. David Bowers' encyclopaedic history of Thanhouser states that the opening of the film originally showed the sister giving the little boy an instructional tour of the studio.

Another link with Biograph is the leading actress, Florence LaBadie (1888-1917), who had been directed by Griffith in more than 30 films before transferring to Thanhouser in September 1911. Here she made almost 150 films before her tragic death at 29, as a result of a road accident. The messenger boy is played by Marie Eline (1902-1981), who was Thanhouser's child star (sometimes billed as "The Thanhouser Kid") in around 120 films between 1910 and her retirement in 1914, in almost half of which she played boys. Three days after the release of *The Evidence of the Film* on 10 January 1913, the Thanhouser Studio was ravaged by fire. Even this catastrophe was turned to advantage, and Marie Eline and James Cruze, not yet promoted to director, played themselves in *When the Studio Burned* (released 4 February 1913), also directed by Lawrence Marston. *The Evidence of the Film* was Marston's second film: his first, *The Star of Bethlehem*, was released a fortnight earlier. After four more films for Thanhouser he moved in turn to Biograph, Selig, Universal, and Mirror, eventually becoming a Broadway producer. – DAVID ROBINSON

Film e storia / Films and History

28.12.1908: Il terremoto calabro-siculo *The Earthquake of Messina and Reggio Calabria*

Quando lo presentammo alle Giornate del 2001, *Tremblement de terre en Italie*, ritrovato in Francia dalla Lobster Films e restaurato dalla RHV-Kikka Archive di Roma, era ancora un film (e un terremoto) da identificare. Lo studioso e ricercatore messinese Nino Genovese lo vide e riconobbe in quelle drammatiche immagini, di insuperata qualità visiva, una delle località distrutte dal terremoto calabro-siculo del 28 dicembre 1908: Palmi, in provincia di Reggio Calabria. Nel centenario di quel terribile sisma, riproponiamo *Tremblement de terre en Italie*, di cui rimane ancora sconosciuta la casa di produzione, unitamente al “dal vero” della Pathé *Tremblement de terre de Messine*, restaurato dagli Archives Françaises du Film del CNC per il Cinema Ritrovato 2008. La nostra piccola rassegna commemorativa, attraverso cui il Friuli unisce l'Italia nella propria memoria, comprende anche due film a soggetto ispirati dalla catastrofe: *L'orfanello di Messina*, un melodramma Ambrosio del 1909, e una comica Cines del 1910, che prende spunto dalla paura sismica dell'epoca, *Cocò e il terremoto*. Infine un titolo beneaugurante: *Messina che risorge*, realizzato dalla Cines nel 1910 e conservato nell'originale nitrato a colori dal BFI National Archive di Londra: presentiamo in anteprima la versione restaurata grazie alla disponibilità di Bryony Dickson che, non appena appreso del nostro programma, ha subito affidato il nitrato ai PresTech Film Laboratories diretti da João Socrates de Oliveira. – LIVIO JACOB

In 2001, when the Giornate showed Tremblement de terre en Italie, rediscovered in France by Lobster Films and restored by the RHV-Kikka Archive of Rome, we described it as a film (and an earthquake) still to be identified. The scholar and researcher Nino Genovese of Messina saw it however, and identifies these images as being of Palmi, in the province of Reggio Calabria, one of the Sicilian-Calabrian regions destroyed by the earthquake of 28 December 1908. To mark the centenary of this disaster, we are again presenting Tremblement de terre en Italie, though the production company remains unknown. The visual quality of these images is still unsurpassed, and also the great pity they still inspire. We are also showing a Pathé film, Tremblement de terre de Messine, restored by the Archives Françaises du Film du CNC and presented this year at the Cinema Ritrovato in Bologna.

The programme devoted to the centenary of the immense catastrophe of Messina also permits the presentation of L'orfanello di Messina, a melodrama from Ambrosio, and of Cocò e il terremoto, a Cines comedy of 1910 in which Lorenzo Soderini reflects the seismic fear of the period. Finally, an optimistic title, Messina che risorge (Messina Rising from Its Ruins), produced by Cines in 1910 and preserved in a nitrate print by the BFI National Archive of London, will be restored for the occasion and will have its premiere at the 2008 Giornate del Cinema Muto. - LIVIO JACOB

TREMBLEMENT DE TERRE EN ITALIE (? , 1909)

Regia/dir: ?; 35mm, 100 m., 6' (18 fps); fonte copia/print source: Lobster Films, Paris / RHV-Kikka Archive, Roma.

Senza didascalie / No intertitles

Questi sette minuti di immagini di grande qualità visiva del terremoto calabro-siculo del dicembre 1908, sono stati girati a Palmi (Reggio Calabria) pochi giorni dopo la tragedia. Infatti le strade sono ancora intasate di macerie e degli edifici pericolanti non è ancora iniziata la demolizione. I bimbi sono per le strade e guardano incuriositi la macchina da presa, stanno in posa davanti alle case distrutte, portano l'operatore, che pauroso si mantiene a distanza, attraverso gli stretti vicoli con crolli incombenti di muri. Si vedono donne che portano sulla testa i recipienti per l'acqua e grandi fasci di legna da ardere o recuperano quello che si può salvare; muli carichi di casse comandati da uomini che si muovono incerti sulle rovine; alcune persone, riprese di spalle davanti alla chiesa diroccata di San Rocco, che pregano per il loro incerto futuro (altri si girano verso la macchina da presa); in uno spiazzo lasciato libero dalle macerie un uomo sta lavorando alla costruzione di un riparo di fortuna mentre la moglie e la figlia attendono lì vicino e gli passano del legname; di tanto in tanto la macchina da presa quasi per caso inquadra in primissimo volti disperati e attoniti; alcune donne stendono i panni in strada, mentre altre trasportano masserizie; una ragazzina riattizza un fuoco sulla porta di casa, dove subito si avvicinano e si mettono in posa dei parenti e delle bambine (si intravede qualche fugace sorriso); un gruppo di uomini prepara un pasto caldo collettivo in un grande calderone; qua e là fra i passanti si scorge qualche marinaio. Il film si chiude con le inquadrature di alcune baracche di legno in costruzione. – LIVIO JACOB

Seven minutes of footage (of remarkable visual quality) on the aftermath of the earthquake in Sicily and Calabria, shot in the town of Palmi (Reggio Calabria) a few days after the tragedy. The streets are still cluttered with ruins; crumbling buildings have not been demolished yet. Stranded children are seen staring at the camera, posing in front of ravaged homes, taking the cameraman along narrow streets where walls look as if they are about to collapse. Women carry containers for water and try to salvage whatever they can from this desolate landscape. Some people look at what remains of the church of San Rocco, praying for their future (a few of them turn towards the camera). A man is attempting to build a makeshift shelter for his family while his wife and daughter do their best to assist him. Every now and then, almost by chance, the camera captures the astonished faces of other survivors. A group of women are hanging their laundry or moving around the rubble. A young girl is improvising a campfire in front of the doorstep of her home; other children and their relatives pose for the camera with a faint smile. Men are cooking a meal in a large cauldron. There is even a couple of sailors among those who are passing by. The film ends with some shots of wooden barracks under construction. – LIVIO JACOB

TREMBLEMENT DE TERRE DE MESSINE (Pathé, FR 1909)

Regia/dir. ?; 35mm, 135 m., 7' (16 fps); fonte copia/print source: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy. Film restaurato dagli Archives Françaises du Film du CNC nell'ambito del piano del Ministero della Cultura francese per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. / Restored by the Archives Françaises du Film/CNC, under the auspices of the Ministry of Culture's film preservation plan.

Didascalie in francese / French intertitles.

Con tutta probabilità *Tremblement de terre de Messine* corrisponde al film in otto *tableaux* che Henri Bousquet nel *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914* scheda con il titolo *La plus grande catastrophe du monde*. Grande fu l'impegno della Pathé nel documentare l'avvenimento: negli stessi giorni infatti distribuì in Francia *Tremblement de terre en Sicile e Tremblement de terre du 28.12.1908*. – LIVIO JACOB
In all likelihood, Tremblement de terre de Messine corresponds to the film (in eight sections) listed by Henri Bousquet in Catalogue Pathé des années 1896 à 1914 with the title La plus grande catastrophe du monde. Pathé took great pains in documenting the tragedy, as demonstrated by two other films distributed in France around the same time: Tremblement de terre en Sicile and Tremblement de terre du 28.12.1908. – LIVIO JACOB

L'ORFANELLA DI MESSINA (Ambrosio Film, IT 1909)

Regia/dir. ?; f./ph.: Giovanni Vitrotti; 35mm [ingrandimento da/blow-up from 16mm], 180 m., 10' (16 fps); fonte copia/print source: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

La perdita della loro unica bambina, a causa di una grave malattia, getta nella disperazione più cupa una coppia di genitori benestanti. Il terremoto di Messina offre loro la possibilità di adottare un'orfana salvata dalle macerie della città. Il film, uscito nel marzo 1909, a poco più di due mesi dal terremoto, è anche un invito agli spettatori dell'epoca, a fare altrettanto.

La copia a 35mm che proiettiamo è stata gonfiata nel 1999 fa da un controtipo 16mm appartenente alla collezione Lamprecht del Filmmuseum di Berlino (l'unico materiale all'epoca esistente). Recentemente al Filmmuseum di Amsterdam è stato ritrovato un nitrato grazie a cui si potrà procedere alla preservazione di una copia di qualità fotografica molto migliore. – LIVIO JACOB

The loss of their only child from a grave malady throws a rich couple into the deepest depression. The Messina earthquake offers them the possibility to adopt an orphan saved from the rubble of the city. The film, released in March 1909, little more than two months after the earthquake, affords an invitation to spectators of the time to follow the same example.

The 35mm print which we are showing was blown up in 1999 from a 16mm dupe in the Lamprecht collection in Berlin – the only material known at that time. Recently a nitrate print has been found in the Nederlands Filmmuseum, which might make possible the preservation of a print of much better photographic quality than the one we are showing on this occasion. – LIVIO JACOB

MESSINA CHE RISORGE (Messina Rising from Its Ruins) (Cines, IT 1910)

Regia/dir. ?; 35mm, 575 ft., 9'35" (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London. Restauro effettuato con il contributo della Cineteca del Friuli dalla PresTech / Preservation work by PresTech laboratories, London, 2008, with funding from La Cineteca del Friuli.

Didascalie in inglese / English intertitles.

“Ottima cinematografia dal vero, fatta 18 mesi dopo il disastro. Si vedono le case screpolate che vengono fatte saltare con la dinamite.”
“Excellent filming of actuality, made 18 months after the disaster. We see the ruinous houses which are blown up with dynamite.” (L'Eco degli Oratori, 6 novembre 1910)

“È questo un interessantissimo filmato di viaggio che dovrebbe avere una meritata popolarità.” / *“This is a most interesting travel subject which should prove deservedly popular.” (The Bioscope, London, 22 September 1910)*

COCÒ E IL TERREMOTO (Coco and the Earthquake)

Cines, IT 1910)

Regia/dir. ?; cast: Lorenzo Soderini (Cocò); lg. or./orig. l: 122 m.; 35mm, 113 m., 6' (16 fps); fonte copia/print source: Cineteca Nazionale, Roma. Didascalie in tedesco / German intertitles.

“In un salotto un signore legge la notizia di un disastroso terremoto. Cocò va a casa, si mette a letto ma è preso da un incubo: un terribile rumore (in realtà sono gli inquilini del piano di sopra che danno la caccia ai topi) lo fa saltar fuori dal letto e nascondersi sotto il tavolino. Quando torna a letto sogna che le pareti crollano ma, al risveglio, ritornano al loro posto. Infine sogna che il pavimento sprofonda, ma anche questa volta la stanza ritorna intatta. Cocò però ha paura e va a dormire in mezzo alla strada.” (*Catalogo della Cineteca* a cura di Riccardo Redi e Vittorio Martinelli, Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, 1996).

A Cines comedy of 1910 in which Lorenzo Soderini reflects the seismic fear of the period.

“Another of the series of pictures in which Coco, that king of mirth provokers, plays the title role. This film is indeed a side splitter, and will provoke more genuine laughter in five minutes than many others could produce in as many hours.” (The Bioscope, 7 April 1910)

La Grande Guerra / World War I

Cinegiornali e documentari austriaci, danesi e italiani
Austrian, Danish, and Italian Documentaries and Newsreels

EIN HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS. AT: OESTERREICH-UNGARNS KRIEG IM EWIGEN SCHNEE UND EIS [The Fight of Heroes in Snow and Ice. The Austro-Hungarian War in Snow and Ice] (Sascha-Film, AT 1917)

35mm, 676 m., 35' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato nel 1999 con la tecnica del dye-tinting dalla copia originale in nitrato / Restored with dye-tinting technique from an original nitrate print in 1999.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Il film, che descrive la guerra sulle Alpi dal punto di vista austriaco, è interessante anche dal punto estetico. Mostra infatti una notevole tecnologia, consolidata dalla Sascha-Film nella sua lunga esperienza di documentari di viaggio, di tintura e di viraggio e questo in grande contrasto con gli orrori della guerra mostrati. La copia che presentiamo è stata virata e tinta con la tecnica d'epoca. – NIKOLAUS WOSTRY

This film is the most important source for the Alpine war seen from the Austrian viewpoint. It is interesting not just as a document of the Alpine war, but also as highly refined film-making. It employs a rich tinting and toning technique, derived from Sascha-Film's long experience with travelogues. It offers a strange contrast to have the horrors of war depicted in such aesthetic pictures. (The print shown was dye-tinted and toned using the original techniques.) – NIKOLAUS WOSTRY

BEI DEN TIROLER KRIEGSADLERN IM WINTER [A Visit of the Tyrolean War-Eagles in Winter] (Sascha-Film, AT 1916)

35mm, 189 m., 9' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Restaurato a partire da un originale nitrato della Cinémathèque Suisse / Restored with dye-tinting technique from an original nitrate print in the Cinémathèque Suisse, Lausanne, 2003.

Didascalie in tedesco e francese / German and French intertitles

Il film è un ottimo esempio di come la Sascha-Film riesce a rendere le notizie di guerra più attraenti. Poiché le riprese non possono far vedere direttamente le scene di combattimento, cercano almeno di raccontare una storia piuttosto che la noiosa vita delle retrovie. Un aereo da combattimento cerca di ottenere informazioni sul nemico italiano e, avendole ottenute, le fa avere direttamente al quartier generale austriaco a Vienna dove nuovi piani di attacco vengono pianificati. – NIKOLAUS WOSTRY

This film is a very good example of Sascha-Film's strategy to make war films more attractive. Since they were unable to film actual combat, they set out to tell a story rather than simply showing the more boring life behind the lines. An aeroplane goes off to get reconnaissance information about the enemy. Having returned with vital information about the Italian forces, the information is passed on to headquarters in Vienna, where new attacks are planned. – NIKOLAUS WOSTRY

DIE ZWÖLFTE ISONZO SCHLACHT. MILITÄRISCH-AMTLICHER FILM DES BILD UND FILMAMTS [The Twelfth Isonzo Battle] (Sascha-Film/Bild- und Filmamt. BUFA, AT/DE 1917)

35mm, 724 m., 40' (16 fps); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato nel 2006 da un originale nitrato della cineteca di Helsinki. / Preserved from an original nitrate print in the Suomen Elokuva-Arkisto, Helsinki, 2006.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Gli orrori delle battaglie dell'Isonzo non vengono mai esibiti: quello che vediamo qui è l'orgoglio dei conquistatori austriaci e tedeschi di essere sul suolo italiano. Un documento di grandissimo interesse in particolare per l'Italia. – NIKOLAUS WOSTRY

The horrors of the Isonzo battles are not shown; what we see is rather the pride of the Austrian and German conquerors at being in Italy. An outstanding document, of great interest especially for Italy. – NIKOLAUS WOSTRY

[DAS EROBERTE TOLMEZZO, GRADO UND UDINE] [The Conquered Tolmezzo, Grado, and Udine] (Sascha-Film, AT 1917)

35mm, 227 m., 12' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato nel 2008 dalla Cinémathèque Suisse di Losanna a partire da un nitrato virato / Preserved from a tinted nitrate print in the Cinémathèque Suisse, Lausanne, 2008.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

DER VORMARSCH DER MITTELMÄCHTE INS HAUPT-QUARTIER CADORNAS [The Advancement of Austria and Germany to Cadornas Headquarters] (Sascha-Film, AT 1917)

35mm, 256 m., 14' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato nel 2008 dalla Cinémathèque Suisse di Losanna a partire da un nitrato virato / Preserved from a tinted nitrate print in the Cinémathèque Suisse, Lausanne, 2008.

Didascalie in tedesco e francese / German and French intertitles.

Immagini girate dagli operatori austro-ungarici dopo lo sfondamento di Caporetto e l'invasione del Friuli e del Veneto. Si tratta di filmati già conosciuti in Italia, ma che in quest'occasione potranno essere visti nella versione a colori curata dal Filmarchiv di Vienna. Il montaggio dei materiali è piuttosto incoerente e ci sono errori di identificazione delle località (alcune inquadrature di Cormons e Cividale vengono attribuite a Udine). Come dimostrano anche le didascalie sia in tedesco che parzialmente in francese, si tratta di un'assemblaggio di materiali provenienti da fonti diverse che andrebbe riordinato. Bellissime riprese di Tolmezzo, Grado, Cormons, Cividale, Passariano, della valle dell'Isonzo e soprattutto di Udine. Fanno parte del desolato paesaggio dopo la ritirata affollata di armi, munizioni e carriaggi abbandonati, cavalli morti, affollatissimi campi di prigionia, lunghi cortei di italiani catturati ed esibiti e gruppi di civili attoniti ripresi nelle cittadine svuotate. – LIVIO JACOB

Actualities shot by Austrian-Hungarian cameramen after the Caporetto breakthrough and the invasion of Friuli and the Veneto. The material is

already known in Italy, but on this occasion can be seen in the colour version restored by Filmarchiv Austria of Vienna. The editing of the material is somewhat incoherent, and there are errors in the identification of places (some shots of Cormons and Cividale are attributed to Udine). The intertitles, some in French and some in German, reveal also that this is an assemblage of material from different sources, which should be re-ordered. The film provides beautiful images of Tolmezzo, Grado, Cormons, Cividale, Passariano, the Isonzo valley, and above all Udine. The desolate landscape after the withdrawal is made up of thousands of abandoned arms, munitions, and vehicles, dead horses, overcrowded prison camps, long columns of captured Italians put on show, and groups of astonished civilians taken in the deserted towns. – LIVIO JACOB

DAS ZERSTÖRTE GÖRZ – EIN OPFER DER OHN-MÄCHTIGEN WUT ITALIENS [The Destroyed Gorizia. A Victim of the Helpless Fury of Italy] (Sascha-Film, AT 1916)

35mm, 265' m., 14' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato da un nitrato virato nel 1999 / Preserved from a tinted nitrate print in 1999.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Dettagliato (fin troppo) resoconto dei danni causati dalla resistenza austro-ungarica e dall'offensiva italiana su Gorizia. La macchina da presa della Sascha-Film si sofferma sui palazzi distrutti dalle granate, inquadra le strade vuote di Gorizia (con gli austriaci che si mettono in posa sulle macerie), gli hotel danneggiati, il Cinematografo Edison (il manifesto nella bacheca accanto all'entrata indica che l'ultimo film proiettato è un non meglio identificato *Amore e onore*), il recupero di una bomba inesplosa nel giardino di un albergo. – LIVIO JACOB

Detailed (sometimes too much) account of the damage caused by the Austrian-Hungarian resistance and by the Italian offensive on Gorizia. Sascha-Film's camera lingers on palaces destroyed by the grenades, frames the empty streets of Gorizia (with the Austrians posing on the rubble), the damaged hotels, the Edison Cinematograph (the poster on the notice board at the entrance shows that the last film shown was a not properly identified *Amore e onore*), the recovery of an unexploded bomb in the garden of a hotel. – LIVIO JACOB

SEINE MAJESTÄT DER KAISER UND KÖNIG IM WIEDEREROBERTEN GÖRZ [His Majesty Karl I in the Reconquered Gorizia] (Sascha-Film, AT 1917)

35mm, 116 m., 6' (16 fps); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

L'imperatore Carlo I visita Gorizia riconquistata dagli austro-ungarici il 29 ottobre 1917. Il servizio cinematografico è stato realizzato dalla Filmstelle des K.u.K. Kriegspressequartiers (K.u.K. sta per Kaiserlich und Königlich: Reale e Imperiale), una branca dedicata ai film di propaganda bellica del Ministero Austro-Ungarico della Guerra che che già aveva documentato la vita pubblica e privata di Francesco Giuseppe, prozio di Carlo I, deceduto nel novembre 1916, dopo 68

anni di regno. Il Kaiser Carlo I arriva a cavallo in piazza (oggi della Vittoria), si congratula con i militari, conversa con alcune suore di clausura, rende onore ai combattenti austriaci. La città viene mostrata con tutte le sue ferite agli spettatori dell'Impero; non mancano le sfilate di italiani catturati. – LIVIO JACOB

The visit of Emperor Karl I of Austria to Gorizia, recaptured by the Austrian-Hungarians on 29 October 1917, is recorded by the Filmstelle des K.u.K. Kriegspressequartiers, the war-film propaganda branch of the Austro-Hungarian Ministry of War [K.u.K. stood for Kaiserlich und Königlich / Royal and Imperial]. Karl's great-uncle, the Emperor Franz Josef, had died in November 1916, after a reign of 68 years. Emperor Karl I arrives on horseback in the square (today the Piazza della Vittoria), compliments the military, chats with some nuns from the convent, and pays homage to the Austrian combatants. The city is shown to the Imperial visitors, with all its wounds, and not omitting a march-past of captured Italians. – LIVIO JACOB

SASCHA-KRIEGSWOCHENBERICHT NR. 126. SE. EXZ. FELDMARSCHALL CONRAD VON HÖTZENDORF BESICHTIGT IN BEGLEITUNG SEINER EXZELLENZ GENERAL DER INFANTERIE VON ROTH UND FELDMARSCHALLEUTNANT VON GOINGER DIE TRUPPEN UND STELLUNGEN IM FLEIMSTAL [Sascha Weekly War Report No. 126. His Excellency Field Marshal Conrad von Hötzendorf, the Head of the Austrian Army, Accompanied by General of the Infantry von Roth and Lieutenant Field Marshal von Goinger, Visits the Troops in Fleimstal at the Italian Front] (Sascha-Film, AT 1917)

16mm, 149 m., 20' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato nel 1979 da una copia da un nitrato virato / Preserved from a tinted nitrate print in 1979.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Il film mostra molto bene i capi del comando austriaco sul fronte italiano con le loro macchine lussuose e i loro caldi cappotti invernali mentre i semplici soldati non sono neppure presi in considerazione. – NIKOLAUS WOSTRY

This film affords a very good portrayal of the head of the Austrian Military Command and the commanders on the Italian front. The contrast between their luxurious cars and their warm winter coats and the life of the common soldier cannot be overlooked. – NIKOLAUS WOSTRY

[LUFTKRIEG 1915. BOMBENWURF AUF DIE MUNITIONSFABRIK IN BRESCIA] [Aerial Warfare 1915. Bombing of the Munitions Factory in Brescia] (?, AT 1915)

35mm, 42 m., 2' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Preservato nel 2000 da un frammento di un nitrato virato / Preserved from a tinted nitrate fragment in 2000.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

DIE ZEHNTE ISONZO SCHLACHT [The Tenth Isonzo Battle] (Sascha-Film, AT 1917)

35mm, 117 m., 6' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien. Restaurato nel 2004 con la tecnica della dye-tinting da un originale nitrato dell'Hungarian National Film Archive / Restored with dye-tinting technique from an original nitrate print in the Hungarian National Film Archive, 2004.

Didascalie in ungherese / Hungarian intertitles.

Il primo è un breve frammento che mostra il caricamento di un aereo di bombe e il pilota che, apprendiamo da una didascalia, è appena tornato dal riuscito bombardamento di una fabbrica di munizioni di Brescia. Il secondo frammento ci mostra come una cinepresa Gaumont viene utilizzata per bellissime riprese aeree girate su Trieste. – NIKOLAUS WOSTRY

The first film is a short fragment showing the loading of a plane, and the pilot who destroyed, as we learn from an intertitle, the ammunition factory in Brescia. The second fragment includes a wonderful sequence where we see a Gaumont camera attached to an airplane, which then takes off from Trieste harbour. Following this are beautiful pictures of Trieste from the plane. – NIKOLAUS WOSTRY

ITALIENSKE ALPEJÆGERE [Bersaglieri italiani / Italian Alpine Commandos] (? , DK, c.1915-18?)

35mm, 114 m., c.6' (18 fps); fonte copia/print source: Danish Film Institute, København.

Senza didascalie / No intertitles.

In questo estratto da un cinegiornale danese sulla prima guerra mondiale vediamo i bersaglieri ciclisti che nelle manovre di parata danno prova della loro perizia con la bicicletta e alla fine si arrampicano su un monumento equestre mettendosi in posa per la macchina da presa. – DAVID ROBINSON

Potrebbe trattarsi di *Bersaglieri d'Italia alle grandi manovre* (Film Artistica Gloria, 1915). – LIVIO JACOB

This extract from a Danish newsreel of the First World War shows bicycle-borne bersaglieri demonstrating their riding skills on parade and on manoeuvres, and finally swarming up an equestrian monument to pose for the camera. – DAVID ROBINSON

This film is probably Bersaglieri d'Italia alle grandi manovre (Film Artistica Gloria, 1915). – LIVIO JACOB

EN LUFTAGREB PAA PADUA [Il bombardamento di Padova / Bombardment of Padua] (Aktie Sleskabet Hafnia Filmskompagni, DK 1918)

35mm, 170 m., 8' (18 fps); ; fonte copia/print source: Danish Film Institute, København.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Tra il 28 e il 30 dicembre 1917 Padova subì tre incursioni aeree da parte dell'aviazione austriaca. Dopo la prima, il *Times* di Londra riferiva: "29 dicembre. – Ieri sera alle 9 aviatori nemici, fedeli ai loro innati impulsi barbarici, rinnovati dalla sconfitta subita il 26 dicembre a Treviso, hanno bombardato le zone abitate di Treviso, Montebelluna, Castelfranco e Padova, tutte città aperte ... Nel centro di Padova,

dove la popolazione è più concentrata e i bei monumenti sono più numerosi, sono state lanciate otto bombe, che hanno ucciso 13 persone e ne hanno ferite 60. Tra le vittime, soprattutto donne e bambini, ci sono solo sei soldati. Non è stato danneggiato alcun monumento. Nelle altre città non ci sono stati né danni né vittime."

Le incursioni successive, peraltro danneggiarono il duomo, suscitando la protesta del Papa, e provocarono nuove vittime. Il cinegiornale mostra l'edificio sacro e altre rovine della città. Il film si apre con i soldati che ispezionano un aereo austriaco precipitato e si conclude con i funerali delle vittime del bombardamento. – DAVID ROBINSON
Between 28-30 December 1917, Padua suffered three air raids by Austrian aircraft. After the first, The Times of London reported:

"December 29. – Yesterday evening at 9 p.m. enemy airmen, true to their innate barbarian impulses, which have been revived by the defeat they suffered on December 26 at Treviso, bombarded the inhabited parts of Treviso, Montebelluna, Castelfranco, and Padua, all open cities...

"In the centre of Padua, where the population is densest and the finest monuments are more numerous, eight bombs were dropped, killing 13 persons and wounding 60. Among the casualties, for the most part women and children, there are only six soldiers. No monument was damaged. There was no damage done or casualties caused in the other cities."

The subsequent raids, however, did cause damage to the Cathedral, bringing a protest from the Pope, as well as more casualties. The newsreel shows the Cathedral, among other extensive damage to the city. The film opens with soldiers inspecting a crashed Austrian plane, and ends with the funeral of the victims of the bombardment. – DAVID ROBINSON

GLORIA. APOTEOSI DEL SOLDATO IGNOTO
(Federazione Cinematografica Italiana e dall'Unione Fototecnici Cinematografici, IT 1921)

Riprese effettuate a/Filmed in Trieste, Aquileia, Udine, Pordenone, Sacile, Conegliano, Venezia, Mestre, Montenegrotto, Pontelagoscuro, Ferrara, Firenze, Orvieto, Roma, Napoli, Milano, Genova, Bergamo, Catania, Torino; 35mm, 1680 m., 67' (22 fps), fonte copia/print source: Cineteca Nazionale-Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma / La Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Dal 1914 il 1918 il mondo è in guerra. Eserciti e Nazioni si fronteggiano per mare e per terra in una lotta senza esclusione di colpi che non risparmia i civili. In questo contesto, la guerra italo-austriaca infuria dallo Stelvio al mare Adriatico interessando l'intero arco alpino, ampie zone della pianura padana e i territori carsici oggi al confine tra Italia, Austria e Slovenia. Per oltre quaranta mesi due poderosi eserciti si combattono sulle montagne e lungo territori e fiumi destinati a diventare simboli stessi del conflitto, come il Carso e l'Isonzo, le Dolomiti e gli Altipiani, il Monte Grappa, il Montello e il Piave.

Circa 650.000 militari italiani muoiono sul campo di battaglia o negli ospedali delle retrovie per ferite o malattie. Molti di loro rimangono senza nome né identificazione, poiché spesso l'andamento delle operazioni belliche non permette la raccolta e l'immediato

riconoscimento dei caduti, sempre più problematico con l'andar del tempo. I numerosi cimiteri militari sorti a ridosso del fronte subiscono bombardamenti che sconvolgono e frammischiano ulteriormente le sepolture. Specie durante le cosiddette offensive, grandi battaglie in cui vengono impiegate decine di migliaia di uomini, intoppi e disguidi ostacolano una già affannosa burocrazia militare, rendendo oltremodo difficile l'identificazione dei soldati caduti sul campo di battaglia, spesso sepolti in fosse comuni e sbrigativamente collocati tra i "dispersi". Impossibile, infine, identificare nomi e sepolture della maggior parte dei 100.000 prigionieri italiani deceduti per stenti e malattie nei vari campi di prigionia dell'Austria-Ungheria e della Germania.

Alla fine del conflitto le autorità militari intraprendono una pietosa opera di raccolta e riconoscimento delle salme riesumate dai vari cimiteri militari e dalle innumerevoli sepolture improvvisate. Vengono riordinati circa 1500 cimiteri e 200.000 tombe, si raccolgono oltre 70.000 salme sparse e si identificano alcune migliaia di caduti, tuttavia oltre 200.000 di essi rimangono ignoti e senza sepoltura.

Per le tante famiglie dei caduti senza nome e per l'intero Paese uscito prostrato dal conflitto, l'Italia – come del resto tutti i Paesi coinvolti nel conflitto: sono diversi milioni i caduti della Grande Guerra, molti dei quali sconosciuti – istituisce la figura del Milite Ignoto, mito religioso e civile capace di rappresentare il sacrificio e il patriottismo del popolo in armi.

Undici salme di caduti ignoti provenienti dai vari campi di battaglia vengono riunite nella basilica di Aquileia, dove attraverso un complesso rituale la madre di un volontario triestino disperso, Maria Bergamas, sceglie il caduto senza nome che simboleggia il sacrificio della Nazione intera. Caricata su un treno speciale con i simboli della vittoria, la bara prescelta viaggia lentamente da Trieste a Roma tra folle reverenti e indescrivibili scene di patriottismo e di lutto.

La più imponente manifestazione dell'Italia unita che esce dalla guerra culmina il 4 novembre 1921 a Roma, alla presenza del re Vittorio Emanuele III, con un grande corteo e con la salma del Milite Ignoto tumulata con tutti gli onori al Vittoriano, mausoleo reale inaugurato nel 1911 che diventa l'Altare della Patria di tutti gli italiani.

Gli operatori della Federazione Cinematografica Italiana e dell'Unione Fototecnici Cinematografici vengono autorizzati a riprendere tutte le fasi della cerimonia. Viene montato il film *Gloria*, poi proiettato in tutte le principali città italiane e anche all'estero, dove viene accolto con patriottico favore dalle comunità degli emigranti. I proventi del film sono destinati al Comitato Nazionale degli Orfani di Guerra. – LUCIO FABI

Il restauro di *Gloria* è stato realizzato dalla Cineteca del Friuli partendo da materiali conservati presso la Cineteca Nazionale di Roma: tre copie e due frammenti positivi su supporto nitrato, estremamente eterogenei tra loro per lunghezza e montaggio, con didascalie in italiano, spagnolo e portoghese.

Un primo intervento di restauro era stato effettuato nel 2000 a

partire dall'unica copia allora disponibile. In seguito al ritrovamento di nuove copie è stato possibile integrare il primo intervento con 400 metri di inquadrature mancanti.

Il montaggio è stato ricostruito secondo un criterio cronologico e in base alle informazioni storiche sullo svolgersi dell'evento. Le didascalie in lingua straniera sono state tradotte in italiano e ricostruite rispettando il cartiglio originale dell'epoca. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio di Bologna L'Immagine Ritrovata nel 2006-2007. – DAVIDE POZZI

Ringraziamo per la collaborazione: Francesca Angelucci, Cristina D'Ossualdo, Marianna De Sanctis, Lucio Fabi, Franca Farina, Irela Nuñez del Pozo, Maria Assunta Pimpinelli, Davide Pozzi, Sergio Toffetti.

From 1914 to 1918 the world was at war. Armies and nations confronted one another on land and sea in a struggle whose blows did spare civilians. In this conflict, the Italian-Austrian war raged from the Stelvio to the Adriatic, involving the entire alpine arc, wide areas of the Po Valley, and the Carsian territory that is today on the borders between Italy, Austria, and Slovenia. For more than 40 months two powerful armies fought in the mountains and along terrains and rivers destined to become the very symbols of the conflict, such as Carso Isonzo, the Dolomites and the Altipiani, Monte Grappa, Montello, and Piave.

Around 650,000 Italian soldiers perished on the battlefield or in the hospitals for the sick and wounded set up behind the front lines. Many of them remained without name or identification, since often the course of the battle operations did not permit the collection and immediate identification of the fallen, a process which often became more difficult with the passage of time. The numerous military cemeteries which spread behind the lines suffered bombardments which scattered and finally fragmented the burial places. Especially during the so-called Offensive, great battles in which tens of thousands of men were engaged, obstacles and mistakes hindered an already exhausted military bureaucracy, making the identification of soldiers fallen on the battlefield, often buried in common graves and summarily recorded among the "missing", extremely difficult. It was impossible, finally, to identify the names and graves of the majority of the 100,000 Italian prisoners who perished through privation and sickness in the various prison camps of Austria-Hungary and Germany.

At the close of the conflict the military authorities undertook the merciful work of collecting and identifying corpses exhumed from the various military cemeteries and from innumerable improvised battlefield burials. Around 1500 cemeteries and 200,000 graves were reorganized, more than 70,000 corpses retrieved, and some thousands of the fallen identified, though 200,000 more remained unknown and without formal burial.

For the many families of the nameless fallen and for the entire country emerging prostrate from the conflict, Italy – like all the rest of the nations involved in the conflict: the fallen of the Great War numbered many millions, many unknown – instituted the symbolic figure of the Unknown Soldier, a religious and civil myth who could represent the sacrifice and the patriotism of a people in arms.

Eleven bodies of the unknown fallen, from the various fields of battle, were brought together in the basilica of Aquileia, where in a complex ritual the mother of a missing volunteer of Trieste, Maria Beramas, chose the nameless fallen warrior who should symbolize the sacrifice of the entire nation. Borne on a special train decorated with the symbols of victory, the chosen coffin travelled slowly from Trieste to Rome, through reverent crowds and indescribable scenes of patriotism and mourning.

The most imposing manifestation of a united Italy emerging from the war culminated on 4 November 1921 in Rome, in the presence of Vittore Emanuele III, with a great cortège and with the body of the Unknown Soldier interred with full honours in the Vittoriano, the royal mausoleum inaugurated in 1911, which became the National Altar for all Italians. The cameramen of the Italian Cinematographic Federation and of the Phototechnical Cinematographic Union were authorized to film all the phases of the ceremony. From this was edited the film Gloria, which was subsequently shown in all the principal Italian cities and also abroad, where it was greeted with patriotic approval by the emigrant communities. The profits from the film went to the National Committee for Orphans of the War. – LUCIO FABI

The restoration of Gloria has been undertaken by the Cineteca del Friuli, using material preserved in the Cineteca Nazionale of Rome: three prints and two positive fragments on nitrate base, each differing very much in length and editing, and with intertitles in Italian, Spanish, and Portuguese.

An initial stage of restoration was carried out in 2000 using the unique print then available. Following the rediscovery of further prints, it was possible to integrate the original restoration work with 400 metres of missing footage. The editing has been reconstructed following a chronological criterion and based on historical information about the organization of the event. The intertitles in other languages have been translated into Italian and reconstructed according to the original period graphic style. The restoration was carried out in the Bologna laboratory of L'Immagine Ritrovata in 2006-2007. – DAVIDE POZZI

We are grateful for the collaboration of Francesca Angelucci, Lucio Fabi, Franca Farina, Cristina D'Osualdo, Irela Nuñez del Pozo, Maria Assunta Pimpinelli, Davide Pozzi, Marianna De Sanctis, and Sergio Toffetti.

Donne contro la guerra / Women against the War

IF MY COUNTRY SHOULD CALL (Red Feather/Universal Film Mfg. Co., US 1916)

Regia/dir: Joseph De Grasse; *scen.:* Ida May Park, da un racconto di/based on a story by Virginia Terhune Van de Water; *f./ph:* King Gray; *cast:* Dorothy Phillips (Margaret Ardrath), Frank Whitson (Robert Ogden), Jack Nelson (Donald), Helen Leslie (Patricia Landon), Lon Chaney (Dr. George Ardrath), Gretchen Lederer (Mrs. Ardrath), Adele Farrington (Mrs. Landon), Albert MacQuarrie (Colonel Belden), Carl Von Schiller (Zuroff), Clyde Benson, Gordon Griffith; *data uscita/released:* 23.9.1916 (5 rls.); 35mm, incompleto/incomplete (rls. 2,

3, 5), 871 ft., 31' (17 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC (Dawson City Collection).

Didascale in inglese / English intertitles.

La Universal distribuì *If My Country Should Call* nel settembre del 1916 promuovendo il film all'insegna del "teniamoci pronti" (gli Usa avevano dichiarato guerra il 6 aprile 1917) e, in tal senso, impartiva una lezione patriottica sull'obbligo morale dell'arruolamento.

Margaret, ferma oppositrice della guerra, somministra di nascosto al proprio figlio un "inibitore cardiaco" per impedirgli di arruolarsi. Malauguratamente, però, questo intervento della madre manderà in rovina anche il suo fidanzamento e lo spingerà al bere. Lo schema narrativo di base – una madre che distrugge la vita del proprio figlio nel tentativo di salvargliela – si complica considerevolmente attraverso gli intrecci secondari, i flashback e una sequenza onirica che pare suggerire che l'intera vicenda sia solo una fantasia scaturita dalla coscienza tormentata di Margaret. Il fatto poi che dei 5 rulli originali del film ne siano sopravvissuti solo 3, va a ulteriore discapito della completezza del racconto. Grazie però alla dettagliata sinossi depositata per il copyright e conservata con l'unica copia esistente del film presso la Library of Congress, la proiezione sarà accompagnata da una descrizione dell'azione contenuta nei 2 rulli mancanti.

If My Country Should Call fu il primo dei cinque lungometraggi che Ida May Park e suo marito Joseph De Grasse realizzarono con Dorothy Phillips e Lon Chaney. La Universal accreditò De Grasse come regista e la Park solo come sceneggiatrice, ma conoscendo il metodo di lavoro solitamente associato a questo tipo di partnership dallo studio di Culver City, con ogni probabilità, la Park co-diresse il film. Sicuramente, fu questo ciclo di film a permetterle di passare al ruolo formale di regista. A partire dall'autunno del 1917, la Park e De Grasse si alterneranno nel dirigere i film della Phillips. Lei ne scrisse e diresse 7, mentre lui ne diresse 4 scrivendone uno soltanto (un adattamento da *Casa di bambola* di Ibsen). *Broadway Love*, diretto dalla Park nel 1918, con Dorothy Phillips nelle vesti di un'aspirante attrice che riesce brillantemente a destreggiarsi tra le insidie dell'amorale Broadway, ha deliziato il pubblico delle Giornate 2006. La Park diresse poi una serie di film con Mary Maclaren, raggiungendo un totale complessivo di 11 lungometraggi durante il suo periodo alla Universal. Un dato, questo, che fa di lei una delle più prolifiche tra le 11 donne accreditate come registe dello studio Universal tra il 1912 e il 1919. Solo la straordinaria produttività di Lois Weber la pone al secondo posto per numero di film realizzati. Se con ogni probabilità, *If My Country Should Call* non è da considerare uno dei migliori film della Park, è tuttavia abbastanza indicativo del tipo di progetto che, per un certo periodo, portò un gruppo di donne intraprendenti a dirigere film per questa major hollywoodiana.

I riferimenti del film alla guerra contro il Messico richiedono un minimo di spiegazione. *If My Country Should Call* uscì dopo la spedizione lanciata dal generale Pershing oltre frontiera (con il benepiacito ufficiale del presidente messicano Carranza) per punire Pancho Villa del raid da lui compiuto nel marzo 1916 ai danni della

città di Columbus, nel New Mexico. Malgrado il grande risalto dato dalla stampa, l'avventura si risolse in una sconfitta virtuale per le truppe americane. Il *New York Times* in data 26 settembre dichiarava: "Nessuno in questo paese sa per certo se Pancho Villa sia ancora vivo o morto". La consapevolezza del pericolo reale e contingente rappresentato da Pancho Villa si scontrava con la sensazione che non sarebbe stato possibile sconfiggerlo perché nessuno sarebbe mai riuscito a trovarlo. Le truppe americane si ritirarono nel gennaio del 1917, senza aver catturato né ucciso Villa. Le frustrazioni sul fronte messicano rafforzarono i dubbi sulla effettiva preparazione della nazione ad affrontare il conflitto di ben maggiore portata geopolitica della prima guerra mondiale. Significativamente, il film crea una fusione tra i due conflitti laddove il "teniamoci pronti" sembra dipendere soprattutto dalla disponibilità di Margaret a lasciare che il figlio risponda alla chiamata del suo paese. – MARK GARRET COOPER

Universal released If My Country Should Call in September 1916 and promoted it as a "preparedness film" (the US declared war 6 April 1917). If received accordingly, it teaches a patriotic lesson about the need for men to fight. Strongly opposed to war, Margaret secretly doses her son with a "cardiac depressant" to prevent him enlisting. Unfortunately, this maternal intervention also sabotages his engagement and drives him to drink. The basic narrative device – mother destroys son's life in order to save it – receives substantial complication through subplots, flashbacks, and a dream suggesting that the entire scenario is an invention of Margaret's anguished conscience. That only 3 of the film's original 5 reels survive adds difficulties of omission to the plot. Thanks to a detailed synopsis filed for copyright purposes with the Library of Congress, however, a description of the action contained in the missing reels will accompany the screening.

If My Country Should Call is the first of five feature films that Ida May Park and her husband Joseph De Grasse made with Dorothy Phillips and Lon Chaney. Universal credited De Grasse as director and Park as the scenarist, but given the way such partnerships typically worked at the company, she likely co-directed. Certainly these films led to her own directing assignments. Beginning in the fall of 1917, Park and De Grasse took turns directing Phillips pictures. She wrote the scenarios for and directed 7, while he directed 4, writing the scenario for only one (an adaptation of Ibsen's A Doll's House). Park's Broadway Love (1918), starring Phillips as an aspiring actress who successfully navigates the moral hazards of Broadway, delighted Giornate audiences in 2006. Park also directed a string of films starring Mary MaLaren, for a total of 11 features in her career with Universal. This figure establishes her as one of the most prolific of the 11 women Universal named as directors between 1912 and 1919. Only the phenomenally productive Lois Weber is credited with more features. Although If My Country Should Call will probably never be considered Park's best work, it does indicate the sort of project that, for a time, led ambitious women to direct for this major US manufacturer.

The film's references to war with Mexico may require a bit of explanation. If My Country Should Call was released after the Pershing expedition

had launched itself across the border (with the qualified sanction of Mexican President Carranza) to punish Pancho Villa's March 1916 raid on Columbus, New Mexico. Much in the headlines, the adventure did not go well for US forces. On 26 September the New York Times pronounced: "Nobody in this country knows for a fact whether Villa is alive or dead." A sense that Villa represented a clear and present danger vied with the suggestion that it might be impossible to defeat him because no one could find him. US forces withdrew in January 1917, without having captured or killed Villa. Frustration on the Mexican front doubtlessly reinforced concern over the nation's readiness to enter the larger geopolitical conflict of World War I. Significantly, the film conflates the two struggles when it makes "preparedness" seem primarily a matter of Margaret's willingness to let her son answer his country's call. – MARK GARRET COOPER

UMANITÀ (Liana Film, Roma, IT 1919)

Regia/dir: Elvira Giallanella; *scen:* dal racconto/based on the story "Tranquillino dopo la guerra vuol ricreare il mondo", di/by Vittorio Emanuele Bravetta; *cast:* un bambino/a boy (Tranquillino), una bambina/a girl (Serenetta); *lg. or./orig. l:* 730 m.; 35mm, 720 m., 35' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma (copia restaurata nel 2007 da / restored in 2007 by Associazione Orlando & Cineteca Nazionale, con il contributo del/with support from Ministero per i Beni e le Attività Culturali, presso/at Laboratorio L'Immagine Ritrovata, Bologna).

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Recentemente ritrovato presso l'archivio della Cineteca Nazionale e restaurato per iniziativa di un'associazione femminista, *Umanità* è un film che non si può esitare a definire unico e che dimostra quanto di imprevedibile possa ancora riservare l'esplorazione di un territorio tradizionalmente trascurato come quello rappresentato dal cinema delle donne. Tutto ciò che si sa di Elvira Giallanella è che i suoi primi contatti con il cinema risalgono al 1913, quando insieme ad Aldo Molinari firma l'atto costitutivo della Vera Film di Roma. A questa società si deve nel 1913 la produzione di *Mondo baldoria*, film di ispirazione futurista (liberamente tratto dal manifesto *Il controdolore* di Aldo Palazzeschi) che subisce il boicottaggio della censura e viene sconfessato dallo stesso Marinetti in un testo intitolato *Gli sfruttatori del Futurismo*.

Nel 1920, un articolo apparso su *La Rivista del Cinematografo* ci informa che "la signorina Elvira Giallanella, che diede prova di intelligenza e di gusto artistico e di sani criteri commerciali" alla Vera Film, ha fondato a Roma la Liana Film "con un vasto programma di lavoro, che comprende grandi films di intreccio o di ricostruzione storica e films per bambini, le quali saranno interpretate da bambini". Ma di questo "vasto programma, l'unico titolo a vedere la luce sembra essere *Umanità*, una singolare allegoria di ispirazione pacifista i cui protagonisti sono appunto due fratelli, Tranquillino e Serenetta.

Lo spunto del film è fornito da un racconto per ragazzi di Vittorio Bravetta intitolato *Tranquillino dopo la guerra vuol ricreare il mondo...* nuovo, un componimento in versi impreziosito da splendide

illustrazioni a colori di Golia. Presentato come un lavoro “umoristico-satirico-educativo”, il film si apre nella camera da letto in cui riposano Tranquillino e Serenetta. Nella notte i piccoli si alzano e mentre la bambina va a rubare nel vaso della marmellata, il maschietto si dedica alle sigarette di papà. Il fumo provoca a Tranquillino un sogno angoscioso: il mondo è stato distrutto da una terribile guerra e a lui tocca il compito di rifarlo. Le scene successive mostrano i bambini aggirarsi all’interno di un paesaggio spettrale, pieno di rovine e senza più tracce di vita umana. Nel suo tentativo di ricreare il mondo, Tranquillino scopre di avere in sé la stessa pulsione distruttiva che ha portato l’umanità alla rovina. Alla fine, disperati e impauriti, i piccoli cercano conforto nella preghiera e trovano rifugio tra le braccia di un Dio barbuto.

Girato all’indomani del primo conflitto mondiale, *Umanità* è un caso forse unico di uso del cinema da parte di una donna per testimoniare la sua ferma condanna di tutte le guerre. Le finalità pedagogiche dell’operazione rendono il film ancor più interessante. Infatti, benché il titolo non compaia negli elenchi della censura e non sia mai menzionato nelle riviste d’epoca, non si può escludere che *Umanità* abbia potuto circolare all’interno di circuiti non commerciali, come scuole, strutture educative e ricreative ecc. Un ultimo mistero collegato al film riguarda l’insospettabile passato pacifista di Vittorio Emanuele Bravetta, fascista della prim’ora, meglio noto per aver firmato il testo della canzone *Giovinazza! Giovinazza!*, che nel 1922 fu la colonna sonora della “Marcia su Roma”. – MONICA DALL’ASTA
Recently rediscovered in the archive of the Cineteca Nazionale and restored through the initiative of a feminist organization, Umanità is a film which can only be described as unique, and which demonstrates to what extent the unpredictable can still surface in exploring a traditionally neglected territory like that represented by women’s cinema. All that is known of Elvira Giallanella is that her first contacts with the cinema go back to 1913, when, together with Aldo Molinari, she signed the deed of constitution of Vera Film of Rome. To this company is due the 1913 production, Mondo baldoria [World of Revelry], a film of futurist inspiration (freely adapted from the manifesto “Il controdolore” [Counterpain] by Aldo Palazzeschi) which suffered boycotting by the censor and was disavowed by Marinetti himself in a text entitled “Gli sfruttatori del Futurismo” [The Parasites of Futurism].

In 1920 an article appeared in La Rivista del Cinematografo stating that “Signorina Elvira Giallanella, who has given proof of intelligence, artistic taste, and healthy commercial sense” at Vera Film, has established in Rome Liana Film, “with a vast programme of work, which includes major films of fiction or historical reconstruction and films for children which will be acted by children”. But of this “vast programme”, the only title to see the light of day seems to have been Umanità, a singular allegory of pacifistic inspiration, whose protagonists are in fact a young pair of siblings, Tranquillino and Serenetta.

The seed of the film is provided by a children’s story by Vittorio Bravetta titled “Tranquillino dopo la guerra vuol ricreare il mondo... nuovo” [“Tranquillino wants to remake the ... new ...world after the war”], a composition in verse, embellished with splendid colour illustrations by Golia. Presented as a “humorous-satirical-educational” work, the film opens in the bedroom of Tranquillino and Serenetta. The children get up in the night, and while the little girl raids the jam-jar, the boy devotes himself to papa’s cigarettes. The smoking gives Tranquillino a nightmare: the world has been destroyed by a terrible war and he has the task of re-making it. The scenes that follow show the children wandering in a spectral landscape, full of ruins and with no trace of other human life. In his effort to recreate the world, Tranquillino discovers that he has in himself the same destructive impulse that has brought about the ruin of humanity. At the end, desperate and frightened, the children seek comfort in prayer and find refuge in the arms of a bearded God.

Made just after the end of the First World War, Umanità is perhaps a unique instance of a woman using the cinema to express her unequivocal condemnation of all wars. The pedagogical aims of the undertaking make the film even more interesting. In fact, though the title does not appear in the censorship records and is mentioned in no publications of the period, it is quite possible that Umanità might have been distributed in non-commercial outlets, like schools, educational and recreational organizations, and the like.

A further mystery of the film concerns the unsuspected pacifist past of Vittorio Emanuele Bravetta, a Fascist from the very beginning, best known as the lyricist of the song “Giovinazza” [Youth], the official Fascist party hymn which in 1922 was the theme song of the “March on Rome”.

MONICA DALL’ASTA

Aldo Bernardini

**FINALMENTE DISPONIBILE!
*NOW AVAILABLE!***

CINEMA
DELLE I film “dal vero”
ORIGINI di produzione estera
IN ITALIA 1895-1907



▼
La Cinateca
del Friuli

Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

BARDELYS THE MAGNIFICENT (Bardelys il magnifico)

(M-G-M, US 1926)

Regia/dir: King Vidor; *scen:* Dorothy Farnham, *dal romanzo difrom the novel* by Rafael Sabatini (1905); *f./ph:* William Daniels; *scg./des:* Cedric Gibbons, James Basevi, Richard Day; *cost:* Andre-Ani, Lucia Coulter; *asst:* Robert Florey; *cast:* John Gilbert (Marquis de Bardelys), Karl Dane (Rodenard), Eleanor Boardman (Roxalanne de Lavedan), George K. Arthur (St. Eustache), Roy D'Arcy (Chatellerault), Lionel Belmore (Vicomte de Lavedan), Arthur Lubin (il re/King Louis XIII), Theodore von Eltz (René de Lesperon), Edward Connelly (Cardinal Richelieu), Fred Malatesta (Castelroux), John T. Murray (Lafosse), Joseph Marba (locandiere/innkeeper), Daniel G. Tomlinson (sergente dei Dragoni/Sergeant of Dragoons), Émile Chautard (Anatol), Max Barwyn (Cozelatt); *non accreditato/uncredited:* John Wayne (guardia/a guard); *lg. or.orig. l. (35mm):* 8,536 ft. (103', 22 fps); *DigiBeta, 90'* (trascritto a/transferred at 22 fps), *col. (imbibito/tinted); fonte copia/source:* Lobster Films, Paris. Versione restaurata nel 2008 dalla Lobster Films, con materiali di / *Restored in 2008 by Lobster Films, with materials from:* The Blackhawk Film Collection, Collection Gilles de la Mettrie, The Lobster Collection, & The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Il nome di Rafael Sabatini è rimasto legato a trionfi hollywoodiani come *Scaramouche* e *Lo sparviero del mare*, ma egli aveva anche lavorato nell'industria cinematografica britannica: fu proprietario di uno studio e fornì i soggetti per film storici a basso costo ormai da lungo tempo caduti nell'oblio, come *The Scourge* (1921), ambientato durante la peste di Londra. Il suo romanzo *Scaramouche*, pubblicato nello stesso anno, approdò in America e fu acquistato dalla Metro, che ne ricavò un film sfarzoso e di enorme successo, firmato nel 1923 da Rex Ingram.

Bardelys doveva essere un film altrettanto sfarzoso, girato interamente in bicromia Technicolor, come *Il pirata nero*. Alla M-G-M si sapeva benissimo quante difficoltà avesse incontrato la Technicolor nella produzione delle copie.

Benché i francesi lo abbiano definito una "superproduzione", *Bardelys* non sembra realizzato con grandi risorse finanziarie; forse il denaro fu riservato tutto per l'elaborata scena finale (le grandi strutture erano la scenografia di *In the Palace of the King*, costruita per Goldwyn nel 1923.) Immerso in un'immota atmosfera di sogno, il film non può tuttavia competere, dal punto di vista visivo, con *Rosita* o *Dorothy Vernon*, e la trama è così tenue che mi è venuto spontaneo chiedermi come si sia potuto trarne un film; sembra quasi che Vidor, dopo lo sforzo di *La grande parata*, avesse bisogno di un periodo di riposo.

Eleanor Boardman, quasi iriconoscibile sotto una parrucca scura, è perfettamente a suo agio nella parte ma non dà prova delle qualità per cui aveva brillato in *The Crowd*. Roy D'Arcy offre una prestazione

insolitamente sobria, evitando gli imbarazzanti tic che lo avevano reso pressoché inguardabile in *The Temptress*. Karl Dane, reduce da *La grande parata*, è insignificante. John Gilbert si impegna fino in fondo nel suo consueto ruolo di simpatico spaccone, ma si ferma lì: arde di fierezza e basta. Se si ricorda l'interpretazione ricca di sfumature e piena di naturalezza che ci aveva regalato in *La grande parata*, non sorprende che egli stesso abbia definito questo film "un'insipida sciocchezza, insaporita solo dalla presenza di un certo John Gilbert."

Bardelys ha però alcuni momenti splendidi: la scena romantica in cui la barca scivola tra i salici, vista brevemente in *Show People*, è davvero superba, e il finale – la parodia dei film di Fairbanks – vale da solo il prezzo del biglietto.

Ho sempre pensato che Vidor sia stato l'erede di D.W. Griffith come più importante regista cinematografico; in mezzo a molteplici trionfi, Griffith subì anche qualche rovescio artistico, e Vidor conobbe la stessa sorte: questo è forse uno dei suoi insuccessi. Vidor stesso mi dichiarò che quest'opera doveva essere una parodia delle pellicole di Douglas Fairbanks, ma tale intenzione risulta chiara solo nel momento più spettacolare del film.

La prima di *Bardelys* ebbe luogo al Carthay Circle Theatre di Los Angeles; in un pubblico di grandi nomi spiccavano Lillian Gish, oltre a Lew Cody e Mabel Normand, alla prima apparizione in pubblico dopo il loro matrimonio.

"Finché King Vidor e John Gilbert si ostinano a prendere sul serio la trama di Rafael Sabatini," scrisse *Photoplay*, "questo rimane un film in costume come tanti altri: una storia scorrevole, ben recitata, ma non tale da stroncare per il superlavoro il personale delle biglietterie; quando però divo e regista si dicono 'Piantiamola con gli intrighi del diciassettesimo secolo. Facciamo piuttosto un film comico', allora si entra nel grande spettacolo ... Vidor ci racconta questa storia convenzionale con disinvolta partecipazione ... Nel momento culminante, rompendo gli schemi, egli riesce a intrecciare alla perfezione comicità e romanticismo. Nella scena d'amore, ambientata in una barca che scivola tra i salici, si coglie un'autentica vena di poesia."

"Si può interpretare come una dolce storia d'amore, oppure come una vivace ed emozionante satira dei film romantici; ma in entrambi i casi è un film godibilissimo" osservò il poeta e critico cinematografico Carl Sandburg.

Vidor dichiarò in un'occasione che, pur vergognandosene un poco, preferiva *Bardelys* al suo *La Bohème*, in cui le divergenze artistiche con Lillian Gish gli avevano impedito di realizzare in pieno il suo progetto. È doveroso infine rendere omaggio alla Lobster Films di Parigi: Serge Bromberg ed Eric Lange, dopo aver trovato il film (cosa che già costituiva un miracolo) hanno realizzato un restauro esemplare; avevo visto la copia al nitrato in loro possesso, constatandone con

desolazione l'instabilità e le pessime condizioni. Essi l'hanno stabilizzata, migliorandola al di là delle più rosee aspettative; non hanno riprodotto le pesanti didascalie francesi ma hanno ricostruito il montaggio M-G-M, restituendoci l'originale formulazione delle didascalie nei caratteri più adatti; sono persino riusciti a trovare fermi immagine in sostituzione delle scene mancanti qua e là. Un lavoro davvero ammirevole. – KEVIN BROWNLOW

Rafael Sabatini's name may be linked to such triumphant Hollywood productions as Scaramouche and The Sea Hawk, but he was once associated with the British film industry, co-owning a studio and providing stories for such low-budget and long-forgotten historical films as The Scourge (1921), about the Great Plague. His novel Scaramouche, published the same year, went to America, however; it was bought by Metro and made into a lavish and immensely successful film in 1923 by Rex Ingram.

Bardelys was to have been equally lavish; it was to have been shot entirely in two-colour Technicolor, like The Black Pirate. M-G-M were undoubtedly informed how difficult it had been for Technicolor to produce prints.

The French described it as a "Superproduction", but it doesn't look as though much money was spent on it. Perhaps they blew it all on the elaborate scene at the end. (The big structures were standing sets from In the Palace of the King, made for Goldwyn in 1923.) It has a lush, gauzed look, but does not compare visually with Rosita or Dorothy Vernon, and the plot is so thin I found myself wondering why they made it at all. It's as though Vidor, after the exertions of The Big Parade, needed a rest.

Eleanor Boardman, almost unrecognizable in a dark wig, is perfectly adequate but has none of the qualities she conveys in The Crowd. However, Roy D'Arcy gives an unusually quiet performance, without the embarrassing tics that make his playing in The Temptress so hard to watch. Karl Dane, brought across from The Big Parade, has nothing to do. John Gilbert is every inch the admirable swashbuckler, but that's all he does – he is fiery, full stop. Considering the breadth and naturalism of his performance in The Big Parade, it isn't surprising that he described this film as "applesauce. With one John Gilbert contributing most of the sauce." Nonetheless, it has some marvellous moments. The romantic scene, shown briefly in Show People, with the boat floating through the willows, is superb, and the finale, the Fairbanks parody, is worth the price of admission on its own.

I have always felt that Vidor succeeded D.W. Griffith as the cinema's pre-eminent director. If Griffith had artistic flops among his triumphs, so did Vidor, and this may be one of them. Vidor told me it was a parody of Douglas Fairbanks, but this is apparent only in the spectacular climax.

The picture opened in Los Angeles at the Carthay Circle Theatre. A distinguished audience included Lillian Gish, and Lew Cody and Mabel Normand, making their first appearance since their marriage.

"So long as King Vidor and John Gilbert take Rafael Sabatini's story seriously," said Photoplay, "this picture remains just another costume production, smoothly told, artfully acted, but not guaranteed to give any ticket-seller a nervous breakdown. But when star and director say, 'Come, come, enough of this seventeenth-century intrigue. Let's make a comic

movie,' then it snaps into great entertainment.... Vidor tells the conventional story smoothly and sincerely... When he kicks over the traces at the climax, he hits a really gorgeous combination of farce and romance. And there's a love scene, in a boat drifting among the willows, that has genuine poetic feeling."

"You are comfortable either way you take it, as a gorgeous romance or as a sly and thrilling satire on romance," said poet and film critic Carl Sandburg. Vidor once said he was slightly ashamed of it, but he preferred Bardelys to his La Bohème, where artistic differences with Lillian Gish had hampered his vision.

Finally, a tribute to Lobster Films of Paris – Serge Bromberg and Eric Lange, having found the film, a miracle in itself, have carried out an exemplary restoration. I saw their nitrate print and was dismayed at how unsteady and battered it was. They have calmed it down and made it look better than that print had any right to look. They have reproduced not the heavy-handed French titles, but, locating the M-G-M cutting continuity, have given us the original wording in the proper typeface. They also managed to find stills to bridge the occasional missing scenes. An admirable job. – KEVIN BROWNLOW

Il film è stato restaurato a partire da una copia incompleta in pessime condizioni (un rullo mancava da molti anni, e c'era una didascalia su nitrato nella quale si descriveva la parte perduta). Siamo partiti da una copia d'epoca (tinta e a pieno fotogramma) in diacetato di cellulosa, oltre che da un rullo di internegativo in nitrato che riproduce una bobina già esistente; il tutto con didascalie in francese. Abbiamo così intrapreso il lavoro di restauro utilizzando una lista originale di montaggio allo scopo di ricostruire le didascalie dei dialoghi in inglese, e abbiamo avviato al rullo perduto con un misto di foto di scena (dalla collezione della Academy of Motion Picture Arts and Sciences di Los Angeles) e di immagini dal trailer, esistente nella collezione Lobster e già preservato. Riteniamo che il risultato debba essere visto come un film completo: la continuità dell'azione è stata recuperata, e non si sentono lacune narrative. Ringraziamo per il loro aiuto David Shepard, Kevin Brownlow e Lenny Borger. – SERGE BROMBERG, ERIC LANGE

The film was preserved from an incomplete print in terrible condition (one reel had been missing for many years, as there was a card on nitrate stock explaining to audiences what was missing). We started from a vintage diacetate full-aperture tinted print (and strangely one reel of nitrate dupe negative that duplicated an existing one), with French titles, and did extensive restoration, using the cutting continuity to restore the original English dialogue cards, and replaced the missing reel by a mixture of stills (found in the collections of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Los Angeles) and material from the trailer, which has been preserved, and was already in the Lobster collection. We believe that the film should be considered, and watched, as a complete film: the continuity has been restored, and no narrative gap can be felt. We wish to express our deepest thanks to David Shepard, Kevin Brownlow, and Lenny Borger for their help in this restoration. – SERGE BROMBERG, ERIC LANGE

The Battle of the Somme Restoration Project

THE BATTLE OF THE SOMME (British Topical Committee for War Films, GB 1916)

Prod: William Jury; *mont./ed:* Charles Urban, Geoffrey H. Malins; *f./ph:* Geoffrey H. Malins, J.B. McDowell; DVD, estratti/excerpts; *fonte copiale/source:* Imperial War Museum Film and Video Archive, London. Restauro digitale/Digital restoration by Dragon Digital Intermediate, *supv:* David Walsh, Head of Preservation, Imperial War Museum. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

La proiezione di *The Battle of the Somme*, l'epico documentario sulla prima guerra mondiale è stato uno dei momenti clou delle Giornate 2006. In quell'occasione l'accompagnamento musicale era basato sul cue-sheet pubblicato all'epoca dalla rivista britannica di categoria *The Bioscope*. Nel frattempo, sotto la guida dei conservatori dell'Imperial War Museum, la Dragon Digital Intermediate ha completato il restauro del film, che è stato presentato alla Queen Elizabeth Hall di Londra con una partitura orchestrale scritta su commissione del Museum da Laura Rossi ed eseguita dal vivo dalla Philharmonia Orchestra.

Quest'autunno questa nuova versione restaurata uscirà su Dvd e sarà possibile scegliere fra la partitura della Rossi (ancora eseguita dalla Philharmonia, diretta da Nic Raine) e il medley del 1916 proposto due anni fa alle Giornate ed eseguito da un piccolo ensemble guidato da Stephen Horne. La contemporanea disponibilità di un accompagnamento basato su soluzioni tipiche dell'epoca e di una interpretazione moderna è insolita, se non unica, fra i film muti distribuiti oggi. A Pordenone i curatori dell'IWM Film and Video Archive, Giovanni Schiano e Toby Haggith, e i due musicisti, Laura Rossi e Stephen Horne, presenteranno il progetto illustrandolo con sequenze restaurate e brani da entrambi gli accompagnamenti. – ROGER SMITHER

A highlight of the 2006 Giornate was the screening of the epic First World War documentary The Battle of the Somme. On this occasion it was accompanied by an ensemble score recreated from the contemporary cue-sheet published by the British trade journal The Bioscope, and compiled from published musical sources. Since the 2006 Giornate, the film curators at the Imperial War Museum have overseen the completion of the restoration of The Battle of the Somme by Dragon Digital Intermediate. This was first presented at the Queen Elizabeth Hall, London, accompanied by a live performance of a new orchestral score commissioned by the Museum, composed by Laura Rossi, and performed by the Philharmonia Orchestra.

This autumn, the Museum is launching a DVD version of this new restoration, which will offer as alternative soundtracks recordings both of Laura Rossi's orchestral score (again performed by the Philharmonia, conducted by Nic Raine) and of the 1916 medley as featured at Pordenone in 2006, performed by a small ensemble led by Stephen Horne. The parallel availability both of an accompaniment based on practice at the time of production and of a modern interpretation is highly unusual, if not unique, in recent distributions of "silent" film.

To mark this occasion, IWM Film and Video Archive curators Giovanni Schiano and Toby Haggith and the musicians Laura Rossi and Stephen Horne will present an outline of the project, illustrated with sequences from the restored film and passages from both the accompanying musical scores.
– ROGER SMITHER

CIKÁNI (Gypsies) [Gli zingari] (AB, CS 1921)

Regia/dir., scen: Karel Anton; dal romanzo di/based on the novel by Karel Hynek Mácha (1835); *f./ph:* Karel Kopřiva; *des:* Bohuslav Šula; *cast:* Theodor Pištěk (Valdemar Lomecký), Olga Augustová (Angelina), Hugo Svoboda (Giacomo), Bronislava Livia (Lea), Karel Schleichert (vecchio veterano/old veteran), Karel Faltys (Napoleon); 35mm, 2426 m., 96' (22 fps); *fonte copiale/print source:* Národní Filmový Archiv, Praha. Didascalie in ceco / *Czech intertitles.*

Il ventitreenne Karel Anton, che sarebbe in seguito diventato una figura di spicco del cinema ceco, scelse per il suo primo film un soggetto assai difficile. *Gli zingari*, scritto nel 1835 dal primo poeta ceco moderno, Karel Hynek Mácha, è un romanzo breve ma molto complesso: la storia e la verità sui protagonisti non sono narrate in modo lineare, ma rivelate passo dopo passo attraverso i ricordi di personaggi diversi. Anton, che scrisse anche la sceneggiatura, mantenne molta della narrazione di Mácha, aggiungendo però due scene: i passatempi licenziosi del Marchese e l'episodio napoleonico. L'intero prologo ha luogo a Venezia, dove i cineasti trascorsero molti giorni; la storia, ambientata in Boemia, fu girata in un suggestivo paesaggio di Kokořín e nei dintorni autentici noti a Mácha. I critici riconobbero subito il contributo artistico dato dal film alla cinematografia ceca. La fotografia di Karel Kopřiva è straordinaria: già agli inizi degli anni '20 egli introdusse nel cinema ceco una "maniera lirica derivante dalla pittura paesaggistica" (Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin (1896-1945)* [Il nostro cinema: capitoli della sua storia], Praga, 1985, pp. 154-155), caratteristica che sarebbe durata negli anni '20, '30 e '40.

Per anni *Cikáni* fu noto solo in versione accorciata, lunga circa 1800-1900 metri, laddove la lunghezza originale, stando ai documenti della censura, era di 2400 metri. Per questo restauro sono stati utilizzati quattro elementi: due su pellicola nitrato e due che erano già stati ristampati su acetato. Una copia nitrato virata e una copia imbibita di prima generazione con didascalie in ceco erano le più lunghe, con 2020 metri. Il secondo elemento su nitrato era il negativo originale, che consisteva di frammenti non assemblati con didascalie segnate in ceco e tedesco. Da questo materiale è stata ricostruita una nuova copia, per una lunghezza totale di 2426 metri, imbibita e virata dopo la stampa.

Karel Anton, nato a Praga nel 1898, morì a Berlino nel 1979. Dopo *Cikáni* tentò la sorte in altri generi, come il melodramma (*Poslední polibek* [L'ultimo bacio], 1922), e realizzò pure alcune commedie chiaramente ispirate allo slapstick americano. I suoi film cechi più notevoli degli anni '20 furono gli adattamenti letterari *Otec Kondelík* a

ženich Vejvara [Padre Kondelík e lo sposo Vejvara], 1926, e *Pohádka máje* [Un racconto di maggio], 1926. Il capolavoro di Anton è *Tonka Šibenice* (1930), basato su un romanzo di Egon Erwin Kisch e considerato il primo film ceco sonoro, benché la colonna sonora sia soprattutto musica con scarsi dialoghi. I successivi film parlati di Anton furono girati in versione ceca e tedesca (*Lidé v bouři/Ein Mädel von der Reeperbahn*, 1930; *Aféra plukovníka Redla/Der Fall des Generalstabs-Oberst Colonel Redl*, 1931). Dopo il successo commerciale di questi titoli, Anton si trasferì in Francia, dove girò più di dieci film, e successivamente in Germania, dove lavorò come produttore, scrittore e regista, in una gamma di generi diversi e con gradi diversi di successo artistico, fino ai primi anni '60. – BLAZENA URGOSIKOVA

The 23-year-old Karel Anton, who was subsequently to become a significant figure in Czech cinema, chose a very difficult subject for his first film. Gypsies, written in 1835 by the first modern Czech poet, Karel Hynek Mácha, is a short but very complex novel: the story and the truth about the protagonists is not narrated in a linear way, but revealed step by step through the recollections of different characters. Anton, who also wrote the script, retained most of Mácha's narrative, but added two scenes: the Marquis' saturnalian diversion, and the Napoleonic episode.

*The entire prologue takes place in Venice, where the filmmakers spent many days; the plot set in Bohemia was shot in an evocative Kokořin landscape, and in the authentic surroundings known to Mácha. Critics immediately recognized the film's contribution to the art of Czech cinematography. Karel Kopřiva's photography is quite extraordinary: already at the beginning of the 1920s, he introduced into Czech cinema a "lyrical manner derived from landscape painting" (Luboš Bartošek, *Náš film. Kapitoly z dějin* (1896-1945) [Our Cinema: Chapters from Its History (1896-1945)], Prague, 1985, pp. 154-155); this characteristic was to persist in Czech films in the 1920s, 30s, and 40s.*

For years Gypsies was known only in a shortened version of around 1800-1900 metres, whereas its original length, according to censorship records, was 2400 metres. Four elements were used for this restoration: two on nitrate stock, and two that had already been reprinted on acetate. A toned nitrate print and a tinted first-generation copy with Czech intertitles were the longest, at 2020 metres. The second nitrate element was the original negative, consisting of unassembled fragments with Czech and German cued intertitles. A new copy was reconstructed from this material, with a total length of 2426 metres. It was subjected to the process of tinting and toning after being printed.

Karel Anton was born in Prague in 1898, and died in Berlin in 1979. After *Gypsies* he tried his luck in other genres, such as melodrama (*Poslední polibek* [The Last Kiss], 1922), and he also made some comedies clearly inspired by American slapstick. His most notable Czech films of the 1920s were his literary adaptations *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Father Kondelík and Bridegroom Vejvara, 1926) and *Pohádka máje* (A May Tale, 1926). Anton's masterpiece is *Tonka Šibenice* (Tonka of the Gallows, 1930), based on a novel by Egon Erwin Kisch. It is regarded as the first Czech sound film, though the track is mainly music with some sparse dialogue. Anton's subsequent early talkies were shot in Czech and

German versions (*Lidé v bouři/Ein Mädel von der Reeperbahn/People in the Storm*, 1930; *Aféra plukovníka Redla/The Affair of Colonel Redl*, 1931). After the commercial success of these films he moved to France, where he made more than 10 films, and subsequently to Germany, where he worked as producer, writer and director of films in a range of genres and of varying degrees of artistic success until the early 1960s. – BLAZENA URGOSIKOVA

Edmondo De Amicis (1846-1908)

DAGLI APPENNINI ALLE ANDE (Gloria-Film, Torino, IT 1916)

Regia/dir: Umberto Paradisi; *sogg./story:* racconto mensile di maggio di/based on the "monthly story" for May in the novel *Cuore* di/by Edmondo De Amicis (1886); *f./ph:* Giacomo Farò; *cast:* Ermanno Roveri (Marco), Antonio Monti, Signora Monti, Fernanda Roveri, Emilio Petacci; *v.d.c./censor cert:* 11228, 6.3.1916; *lg. or.orig. l:* 916 m.; 35mm, 310 m. 16' (16 fps), *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli, Gemona.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Il 2008 segna il centenario della morte di Edmondo De Amicis, autore di *Cuore* (1886), uno dei testi più popolari al mondo della letteratura italiana per ragazzi, con numerosi adattamenti cinematografici, sia muti che sonori, a partire dal 1911 (con una concentrazione di produzioni evidentemente di taglio patriottico nel 1915 e 1916). Sopravvivono nelle cineteche italiane, in attesa di essere restaurati, i nitrati di *Il tamburino sardo* di produzione Cines, il più antico documento cinematografico dedicato al romanzo di De Amicis; *La piccola vedetta lombarda* (1915), regia Vittorio Rossi-Pianelli; *Il piccolo scrivano fiorentino* (1915), *Il piccolo patriota padovano* (1915) e *Sangue romagnolo* (1916), tutti di Leopoldo Carlucci; *Valor civile* (1916), *Naufragio* (1916) e *Dagli Appennini alle Ande* (1916) tutti di Umberto Paradisi. Mentre un *Tamburino sardo* di Vittorio Rossi e *L'infermiere di Tata* (1916) di Carlucci sembrano essere andati perduti.

Largamente incompleta (il frammento sopravvissuto corrisponde al secondo dei tre rulli originali), la copia che presentiamo di *Dagli Appennini alle Ande* è stata preservata dal compianto collezionista olandese Jan Zaalberg che l'ha donata alla Cineteca del Friuli qualche anno fa.

Nonostante la visione del rullo superstite dimostri una ricerca formale e coloristica di grande qualità, l'accoglienza critica del tempo non è entusiasta, stando almeno a quanto scrisse Ugo Ugoletti su *Il Tirso Cinematografico* (31 marzo 1916): "A parer mio, non tutti i racconti del *Cuore* si prestavano alla riduzione cinematografica. *Dagli Appennini alle Ande* presenta i caratteri di un film d'avventure, senza quegli elementi che queste films rendono talora interessanti. Un seguito monotono di scene; un ripetersi della medesima azione più volte; sempre lo stesso personaggio in ogni quadro, con controno di qualche comparsa, qua e là... Il lavoro cinematografico riesce in tal modo monotono e di nessun interesse. E manca perciò di un

coefficiente essenziale di successo. Soprattutto va lodata la direzione, accuratissima, e l'esecuzione del piccolo Ermanno Roveri: questo bambino ha atteggiamenti ed espressioni da vero artista!"

LIVIO JACOB

Edmondo De Amicis (1846-1908) was an Italian journalist, poet, novelist, and short-story writer. His early writings recalled his experiences as an officer in the army of the new Italian kingdom; later he published travel books and novels, of which the most successful and best-loved remains Cuore. Published on the first day of the school term, 17 October 1886, it rapidly went on to 40 editions and translations in many languages. Cuore is set in the period of Italian unification, and takes the form of the episodic diary of 10-year-old Enrico Bottini, an upper-class primary schoolboy whose fellow-students are from the working class. The stories stress moral values and patriotism and a social concern which reflects De Amicis' own leaning to left-wing ideologies. Dagli Appennini alle Ande is only a small section of the work, one of the longest of Enrico's "monthly stories" – in this case for the month of May. It tells the emotional saga of courageous 13-year-old Marco, who undertakes a hazardous journey from Genoa to Buenos Aires in search of his mother, who has gone to Argentina to earn money as a domestic servant to help support her family, but has fallen sick.

The story, as well as other episodes from Cuore, has been many times adapted to film since 1911, with a concentration of productions with a patriotic emphasis in 1915 and 1916. Of these Umberto Paradisi (1878-1933) was responsible for three: Valor civile (1916), Naufragio (1916), and Dagli Appennini alle Ande (1916). The fragment we are screening from the last of these was donated to the Cineteca del Friuli some years ago by the much lamented Dutch collector and friend of the Giornate Jan Zaalberg. Only the second of the original three reels survives. The young hero, Marco, is played by the 13-year-old Ermanno Roveri (1903-1968), who remained in films until 1967. Fernanda Roveri, playing his mother and recorded in only one other film role, is presumably the young actor's real-life mother. – DAVID ROBINSON

ED'S CO-ED (US 1929)

Regia/dir: Carvel Nelson, James Raley; *scen:* Kathryn Simpson; *supv. tecn./tech. supv:* James F. McBride; *asst. f./ph:* Myron Griffin; *cast:* Verne Elliott (Edward Williams), Dorothy Burke (Joanne Windsor), James Lyons (Lester Williams), Phyllis Van Kimmel (Midge), Norman Eastman (Buddy Ryan), Helen Allen (Connie), William Overstreet (Bill Fenton); "Progetto, trama, interpretazione, immagini: studenti della University of Oregon" / "Planned, plotted, played, pictured by Students of the University of Oregon"; DVD, 87'; *fonte copiasource:* University of Oregon, Eugene.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Nell'estate del 1928 Carvel Nelson, che studiava a Eugene, presso la University of Oregon, fece parte delle maestranze che lavorarono al film di F.W. Murnau *City Girl* (*Nostro pane quotidiano*), girato nel nord-est dell'Oregon: nella cittadina di Pendleton e nei dintorni. Fu in seguito a quest'esperienza che Nelson ebbe l'idea di realizzare un film

in proprio: quando, in autunno, ritornò all'università, si unirono a lui e al compagno di studi James Raley (che viveva a Pendleton ma non aveva lavorato a *City Girl*) altri due studenti, Ron Hubbs e Beatrice Milligan. Il primo venne incaricato di raccogliere i fondi; alla seconda vennero affidate le mansioni di direttore di produzione. Furono raccolti circa 3000 dollari. Gli studenti Jean Patrick, Henry Lumpee, Clea McKennon, Alex Tamkin e Myron Griffin scrissero il soggetto: per una settimana lavorarono ciascuno per conto, poi si incontrarono con l'insegnante di inglese Leslie L. Lewis per ricavare dai singoli contributi un'unica sceneggiatura. Come prevedibile, le trame non erano tra loro compatibili e gli studenti dovettero darsi un bel da fare per poter arrivare al risultato finale.

Nelson e Raley ebbero anche la brillante idea di contattare il regista Cecil B. DeMille per assicurarsi la sua consulenza tecnica sulle riprese. DeMille fece di più: chiese il suo operatore James McBride (che era allora in vacanza in Oregon) di andare a Eugene per aiutare gli studenti. Tra le produzioni DeMille a cui McBride aveva lavorato negli otto anni precedenti c'era l'epico *The King of Kings (Il Re dei Re)*. McBride non solo andò a Eugene per collaborare alla realizzazione del film, ma ne divenne il direttore tecnico e fu l'unico membro della troupe ad essere pagato.

Il 16 febbraio 1929, nella MacArthur Court dell'università, vennero effettuati i provini: durarono tre giorni e per sottoporvisi fecero la fila 531 studenti e 3 sorveglianti. Ognuno di questi attori in erba pagò 50 centesimi per sostenere il provino sotto la supervisione di McBride. A tutti gli studenti fu data la possibilità di comprarsi il proprio provino che consisteva in 5 piedi di pellicola. Sul quotidiano dell'università, *The Oregon Daily Emerald*, uscirono numerosi articoli sul "film del campus", con titoloni quando vennero scelti i membri del cast. Alcuni degli attori del film interpretano se stessi: John Straub, professore di greco e "dean of men" dal 1878 al 1932; l'allenatore di atletica Bill Hayward, già allora una leggenda e da cui prende il nome l'Hayward Field dell'università (fu allenatore dal 1904 al 1947); George Godfrey, insegnante di giornalismo e direttore del News Bureau.

Grazie al benevolo influsso di McBride, arrivò da Hollywood una macchina da presa Bell and Howell da 3500 dollari (fu noleggiata, non comperata). La pellicola vergine utilizzata era un nitrato 35mm pancromatico. Il *Daily Emerald* del 28 marzo 1929 scrisse che "agli interpreti principali verrà insegnato l'uso corretto del makeup pancromatico", dando la netta impressione che gli attori applicassero il trucco da sé. Inoltre, il giornale informava che "le didascalie saranno stampate da Bill Prendergast e poi inviate a Portland, dove saranno fotografate da Sill".

Il fatto che un film venisse girato nel campus fece una tale sensazione che i cineasti ne ebbero molti benefici aggiuntivi. Il numero del 17 maggio 1929 del *Daily Emerald* pubblicò una foto degli addetti alla produzione e degli interpreti, che erano stati "di recente ospiti in aria della Hobi Airways [compagnia con sede a Eugene], ed avevano scelto come mezzo di trasporto da e per il campo [di aviazione] una Chevrolet coupé decappottabile nuova." Otto giorni dopo, il giornale

informava che per ultimare il film ci sarebbero voluti ancora cinque giorni di riprese. La troupe era rimasta vittime del clima primaverile, notoriamente piovoso, della Willamette Valley, e le riprese avevano dovuto spesso essere sospese in attesa che ritornasse il bel tempo o che, perlomeno, non piovesse (alcune inquadrature del film rivelano un tempo molto nuvoloso, benché asciutto). In un articolo del 25 maggio 1929 veniva citato anche il titolo di lavorazione del film, *Green*.

Con il nuovo titolo di *Ed's Co-Ed*, il film ebbe la sua prima al McDonald Theatre di Eugene (tuttora esistente – in centro, vicino all'angolo tra la 10th e la Willamette – ed incluso nel Registro Nazionale dei Luoghi Storici) il 15 novembre 1929. La sala aveva una capienza di 1157 posti, ma i biglietti – un dollaro e venticinque centesimi l'uno – per lo spettacolo delle 11 di sera furono rapidamente esauriti. Anche la proiezione in programma l'indomani, sempre in tarda serata, fece registrare il tutto esaurito. A proposito della programmazione a tarda ora, Phyllis Van Kimmell, interprete del personaggio di Midge, ricordava in una lettera del 19 luglio 1990 come il *Daily Emerald* avesse precisato che “le studentesse avevano avuto il permesso di assistere allo spettacolo a quell'ora”.

Un articolo su *Ed's Co-Ed* uscì pure su *Photoplay* del luglio 1929. Il film che venne presentato in tutto lo stato e nel resto del Paese prima di cadere nell'oblio. Fu poi conservato presso l'Heilig Theater di Eugene. Il locale, ubicato in centro, fra la 6th e Willamette, chiuse nel 1973. A metà degli anni '50 il film fu riscoperto, rispedito all'Università e rimesso in magazzino. Nel 1969 la University Foundation lo fece trasferire su pellicola ininfiammabile, assicurando così la possibilità di vederlo in futuro.

Ed's Co-Ed rivela la chiara influenza dei precedenti film del decennio incentrati sul college, come *The Freshman (Viva lo sport!)* di Lloyd e *College (Ti voglio... così)* di Keaton. A differenza di questi, tuttavia, il protagonista è qui un tipo laborioso, scrupoloso e intelligente, giudice sagace della natura umana, che nondimeno è fallibile e incline a fidarsi più di quanto dovrebbe di un'attraente giovane donna. Ed, proprietario di uno stabilimento di legname in Oregon, viene convinto a studiare all'Università dal cugino di città, Les, deciso a farne la vittima dei suoi scherzi. A Les si unisce Joanne, la giovane da cui Ed è attratto e che finisce con l'innamorarsi di lui. Ed, che per poco non viene espulso quando si prende la colpa di un furto che non ha commesso, alla fine decide di lasciare il college e tornare a casa, per poi cambiare idea all'ultimo minuto e scoprire contemporaneamente i veri sentimenti che Joanne prova per lui.

In una lettera datata 11 novembre 1968, Carvel Nelson scrisse che il film “ha solo una somiglianza superficiale con la vita al college dell'epoca. La storia e le situazioni sono trite e ritrite come nel più scontato western, e di certo non riflettono nulla delle esperienze dello studente medio della Oregon. ... Che il 'film del campus' non sia stato all'altezza delle aspettative né come parodia né come fonte di guadagni è stato deludente ma non particolarmente sconvolgente”. – ERIN NAILLON

During the summer of 1928, University of Oregon student Carvel Nelson worked as a crew member on the F.W. Murnau film City Girl, shot in and around the small town of Pendleton in northeastern Oregon. The experience working on the film gave Nelson the idea of making a film of his own; that autumn, after returning to the University, he and fellow student James Raley (who lived in Pendleton, but did not work on City Girl) were joined in their endeavor by fellow students Ron Hubbs and Beatrice Milligan. Hubbs was given the task of fundraising; Milligan became the production manager. Hubbs' fundraising garnered approximately \$3,000 towards making the film. Students Jean Patrick, Henry Lumpee, Clela McKennon, Alex Tamkin, and Myron Griffin wrote the story; they were given a week to work on the story individually, then met with English professor Leslie L. Lewis to combine the separate stories into a single screenplay. As might have been expected, none of the plots meshed, and the students had much more work to do before they created the final product.

Nelson and Raley had the additional bright idea of contacting director Cecil B. DeMille to ask his technical advice on shooting the film. DeMille went even further; he contacted his cinematographer, James McBride (then on vacation in Oregon), and told him to travel to Eugene to help the students. Among the DeMille productions with which McBride had been involved during the previous 8 years was the epic The King of Kings. Not only did McBride travel to Eugene to help the production, he became the only paid member of the film, and the technical director.

On 16 February 1929, screen tests were held in the University's MacArthur Court. Five hundred and thirty-one students and three housemothers lined up for the tests, which lasted 3 days. Each budding actor paid a fee of 50 cents for the test, conducted under McBride's supervision. All students were given the chance to buy their screen tests, consisting of 5 feet of film. The University's newspaper, The Oregon Daily Emerald, ran frequent stories about the “campus movie”, as it was called, running headlines when the cast members were chosen. Some of the actors in the film play themselves; John Straub, who was a professor of Greek and Dean of Men from 1878 to 1932, and track coach Bill Hayward, a legend even then, for whom the University's Hayward Field was named (Hayward was coach from 1904 to 1947). Another faculty member in the film was George Godfrey, journalism teacher and director of the News Bureau.

McBride's benevolent influence even extended to having a \$3,500 Bell and Howell camera (rented, not bought) sent from Hollywood to shoot the film. The film stock was nitrate 35mm panchromatic film. The Daily Emerald, in one of its articles (28 March 1929), stated that “The correct use of panchromatic makeup will be taught the leads”, giving the distinct impression that the actors were applying the makeup themselves. The article further stated that “Subtitles will be printed by Bill Prendergast and then sent to Portland where they will be photographed by Sill.”

The fact that a film was being shot on the University campus created such a stir that the filmmakers experienced many fringe benefits. The 17 May 1929 issue of the Daily Emerald ran a photo of the production staff and stars, who had been “guests of the air recently of [Eugene-based

company] Hobi Airways, and they chose as a means of transportation to and from the [air]field a new Chevrolet convertible coupe." Eight days later, the paper noted that 5 more days of shooting would be required to complete the film. The filmmakers had fallen victim to the Willamette Valley's notoriously wet spring weather, and filming often had to be suspended while the crew waited for clearer skies, or at any rate, a lack of rain (some shots in the film show very cloudy, though dry, weather). The 25 May 1929 story also used the film's working title, Green.

The film, now with the title *Ed's Co-Ed*, made its premiere at Eugene's McDonald Theatre (still in existence, near the corner of 10th and Willamette in downtown Eugene; listed on the National Register of Historic Places) on 15 November 1929. The theatre, with 1,157 seats available, sold out quickly for the 11:00 p.m. showing. Tickets cost \$1.25. A showing was scheduled for the following night – another late showing – and it, too, sold out. Phyllis Van Kimmell, who played the character of Midge, noted in a letter dated 19 July 1990 that the Daily Emerald had stated (concerning the late hour of the showing), "Women students have been given permission to attend at that hour."

The July 1929 issue of Photoplay magazine featured an article on *Ed's Co-Ed*; it was shown throughout the state and the country before falling into obscurity. It was stored in Eugene's Heilig Theater, near 6th and Willamette in downtown Eugene, which closed in 1973. In the mid-1950s the film was rediscovered, sent back to the University, and put in storage again. In 1969, the University Foundation had the film transferred to safety stock, thus preserving it for future viewing.

Ed's Co-Ed shows the distinct influence of earlier college-themed films of the decade, such as Lloyd's *The Freshman* and Keaton's *College*. Unlike these films, however, the hero is a hard-working, dedicated, and very intelligent individual, a fairly astute judge of human nature, who is nonetheless fallible and given to trusting an attractive young woman more than he should. Ed, the owner of a lumber mill in Oregon, is talked into studying at the University by his "city slicker" cousin, Les, who is bent upon making Ed the butt of his jokes. Les is joined by Joanne, the young woman for whom Ed has developed an attraction, who finds herself falling for him. Ed, nearly expelled when he takes the blame for a theft he didn't commit, finally makes the decision to leave college and return home, only to change his mind at the last minute, at which time he discovers Joanne's true feelings for him.

In a letter dated 11 November 1968, Carvel Nelson stated that the film "has only a superficial physical resemblance to college life of the day. The story and situations are hackneyed and corny as a stock western movie and certainly portray nothing of the average student experiences at Oregon. ... That the Campus Movie didn't come up to expectations either as a spoof or a profit maker was disappointing but not particularly shattering." – ERIN NAILLON

GRIBICHE (Films Albatros, FR 1926)

Regia/dir., scen: Jacques Feyder; *sogg./story*: Frédéric Boutet; *aiuto regia/asst. dir.*: Henri Chomette, Charles Barrois; *f./ph.*: Maurice Desfassiaux, Maurice Forster; *scg./des.*: Lazare Meerson; *cast*: Jean Forest (Antoine Belot ["Gribiche"]), Françoise Rosay (Edith Maranet), Cécile Guyon (Anne Belot), Rolla Norman (Philippe Gavary), Charles Barrois (Marcelin), Andrée Canti (governante/governess), Armand Dufour (chauffeur), Serge Otto (cameriere/valet), Alice Tissot (insegnante d'inglese/English teacher), Major Heitner (insegnante di lettere/literature teacher), Georges Pionnier (istruttore di boxe/boxing instructor), Soufflot (Percy Brown), Mme. Surgères (Mme. Veudrot), Hubert Daix (Veudrot), Victor Vina (ubriaco/drunk), Sylviane de Castillo (dame du monde/society woman); *riprese/filmed*: 7-9.1925 (Paris, Vincennes, Chatou, l'île Saint-Germain, Armenonville, Neuilly; Studios Albatros, Montreuil); *dist*: Films Armor; *proiezione per distributori ed esercenti/trade screening*: 4.11.1925; *data uscita/released*: 2.4.1926 (Aubert-Palace, Paris); *ried./reissue*: 5.7.1929; *35mm, 2653 m., 128'* (18 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); *fonte copia/print source*: Cinémathèque française, Paris. Restauro effettuato nel/ Restored in 2008.

Didascalie in francese / French intertitles.

Gribiche è il primo dei film realizzati da Feyder per la società Albatros, con la quale il regista collaborerà tre volte in tutto: l'anno seguente con *Carmen* e due anni dopo con *Les nouveaux messieurs*, anch'esso presentato alle Giornate di quest'anno.

Nel 1925, quando Kamenka propose a Feyder di portare sullo schermo il racconto di Frédéric Boutet (scritta apposta per il cinema), il suo valore di cineasta è ormai riconosciuto, avendo all'epoca già realizzato gli acclamati *L'Atlantide* (*Atlantide*, 1921), *Crainquebille* (id. 1923) e *Visages d'enfants* (1925).

Con *Gribiche*, Feyder resta nel mondo dell'infanzia, ma un'infanzia responsabile, quella di un bambino che aiuta gli adulti a crescere contrastando la nozione di carità, che, senza il cuore, non ha alcun senso. Feyder affida il personaggio del bambino a Jean Forest, con cui aveva già lavorato più volte, il ruolo della madre alla splendida Françoise Rosay e si avvale di comprimari quali Rolla Normand o Armand Dufour.

Una buona parte del film venne girata in esterni a Parigi e il resto negli studi Albatros di Montreuil. Scene e costumi furono affidati a Lazare Meerson (all'epoca ancora giovanissimo), la cinepresa al tandem Forster-Desfassiaux; e Feyder volle come assistente Henri Chomette, fratello di René Clair.

Il film fu accolto piuttosto bene dalla critica, che nondimeno gli rimproverò di essere un po' tirato per le lunghe, e su *Cinéa* si poté leggere: "[Feyder] dispiega una fantasia incantevole, fatta di dettagli minimi, di deliziosi nonnulla, di passaggi commoventi e spirituali. Su una semplice idea sentimentale riassumibile in poche righe di giornale, costruisce tutto un mondo di sensazioni delicate, e realizza un grande film ricco di humour e di emozione, con un'attenzione costante per

l'eleganza e un estro artistico molto raffinato. Avvicinando il cinema al racconto, Feyder libera l'arte muta dall'influenza ancora troppo ingombrante del teatro laddove, parlando sempre, non si fa a tempo né a pensare né ad ascoltare. *Gribiche* è un'opera di incontestabile purezza di stile e di gusto." (15 novembre 1925)

La Cinémathèque française, che detiene i diritti del film, ne conserva alcuni elementi originali, tra cui un negativo su nitrato usato per il restauro che ha avuto ampia circolazione.

Tuttavia, questo negativo corrisponde a una seconda versione del film, la versione apprestata per l'estero. Secondo l'uso dell'epoca, la Films Albatros preparava due negativi per assecondare le richieste del mercato. Dalla documentazione conservata presso la Cinémathèque française risulta che il negativo da esportazione ha viaggiato in un gran numero di paesi, e alcune tracce di questi spostamenti si possono ritrovare sugli elementi filmici. Questo "secondo" negativo differisce non poco dalla prima versione, preparata per la distribuzione in Francia. Alcune sequenze sono piuttosto dissimili e anche la componente narrativa subisce qualche variazione. Il primo negativo è andato perduto, e questa versione si è potuta conservare grazie a due copie su nitrato dell'epoca. Abbiamo deciso dunque di restaurare questa prima versione, con la colorazione originale, per ri-scoprire, nei limiti del possibile, il film quale era stato concepito dal suo realizzatore. – CAMILLE BLOT-WELLENS

Gribiche was Jacques Feyder's first film for the Albatros company. In all he collaborated three times with Albatros (the following year with *Carmen* and two years later with *Les Nouveaux Messieurs*, which is also presented in this year's *Giornate del Cinema Muto*).

In 1925, when Kamenka proposed to Feyder the idea of filming Frédéric Boutet's original story (written specially for the cinema), the filmmaker was already known; he had by this time directed *L'Atlantide* (1921), *Crainquebille* (1923), and *Visages d'enfants* (1925), the most appreciated of his films.

With *Gribiche*, Feyder remained in the world of childhood, but a responsible childhood, a child who helps adults to grow up, and he attacks the notion of charity which, without heart, has no meaning.

Feyder entrusted the role of the child to Jean Forest, with whom he had already worked on several films, and the role of the mother to the magnificent Françoise Rosay, with the additional support of Rolla Normand and Armand Dufour.

The greater part of the film was shot in Parisian locations, and the rest in the Albatros studios in Montreuil. The decors were (again) entrusted to the young Lazare Meerson, the camera to Forster and Desfassiaux, and as assistant Feyder chose Henri Chomette, the brother of René Clair.

Despite some complaints of *longueurs*, the film was quite well received by the press, as we may read in *Cinéa* (15 November 1925): "[Feyder] endows the film with a charming fantasy, made up of small details, delightful nothings, witty and moving touches. From a simple fictional subject occupying two hundred lines in a newspaper, he creates a whole world of delicate sensations; he makes a great film, with humour, emotion, a constant care for elegance, and the most distinguished artistic sense. In his cinematic

approach to the story, Feyder liberates the silent art from the stranglehold of theatre, in which, with constant talk, one has scarcely time to think or to feel. Gribiche is directed with incontestable purity of style and taste."

The Cinémathèque Française, the rights-holder of the film, conserves the original elements, of which a nitrate negative has served for the restoration which has long been in circulation.

However, the negative used for this new restoration, corresponds to a second version of the film, prepared for foreign distribution. As was customary at the time, Albatros prepared two negatives in order to respond to the needs of the market. According to documents preserved in the Cinémathèque Française, the export negative was circulated in numerous countries, and these journeys have left their trace on the film elements. This "second" negative differs considerably from the first version, prepared for French distribution. Some takes are different and the component narrative may be changed. Though the first negative is lost, we nevertheless have this version, thanks to two nitrate prints of the period. We therefore decided to restore this first version, with the original tinting, and so rediscover the film as close as possible to the way its director had intended. – CAMILLE BLOT-WELLENS

IHR DUNKLER PUNKT (Yvette aveva un neo)

(Universum-Film AG [Ufa], Berlin, DE 1929)

Regia/dir: Johannes Guter; *prod:* Günther Stapenhorst; *scen:* Robert Liebmann, *dal romanzo/based on the novel* *Die Dame mit dem schwarzen Herzen* *di/by:* Frank Maraun [Erwin Goeltz]; *f./ph:* Carl Drews, Erich Nitzschmann; *des:* Jack [Jacek] Rotmil; *cast:* Lillian Harvey (Lilian von Trucks/Yvette), Harry Halm (Leopold), Willy Fritsch (Erik Termeulen), Siegfried Arno (Paul), Warwick Ward (Roger), Hermann Speelmans (Emil); Wilhelm Bendow (Burggraf, il gioielliere/the jeweller); Max Ehrlich (/Head Receptionist); Paul Biensfeldt (commissario di polizia a Berlino/Police Chief, Berlin); Julius Falkenstein (commissario di polizia a Nizza/Police Chief, Nice); Karl Platen (portiere di notte/Night Porter); *riprese/filmed:* Ufa-Ateliers Berlin-Templehof, Nice; *data v.c./censor date:* 21.12.1928; *première:* 19.1.1929, Gloria-Palast, Berlin; *lg. or./orig. l.:* 2621 m. (*première:* 2421 m.); 35mm, 2512 m., 100' (22 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden. Restauro / Restored 1999.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Il regista Johannes Guter (1882-1962), nato nella Lettonia russa, ebbe una carriera prolifica, dirigendo oltre 60 lungometraggi tra il 1917 e il 1943 – in gran parte commedie leggere di cui oggi si ricordano solo pochi titoli. Nei tardi anni '20, Guter si vide affidare alcune delle più brillanti stelle della Ufa, e nel 1929 realizzò due film di grande successo con l'attrice londinese di nascita Lilian Harvey (1906-1968), *Ihr dunkler Punkt* e *Wenn du einmal der Herz verschenkst*. Partner di Harvey in entrambi i film fu Harry Halm (1901-1980), che era già apparso al suo fianco in svariate occasioni; mentre il secondo ruolo maschile di *Ihr dunkler Punkt* venne affidato a Willy Fritsch (1901-1973), un attore che Guter aveva già diretto in tre dei suoi film. La Harvey e Fritsch erano già apparsi insieme in *Die keusche Susanne*

(1926, [ed. it.: *La casta Susanna*]) di Richard Eichberg ma fu proprio il film di Guter a lanciare quella che diventerà una delle più celebri partnership romantiche della commedia brillante tedesca degli anni '30, partnership simbolicamente firmata e sigillata qui dall'abbraccio in dissolvenza che chiude il film. Negli anni tra il 1930 e il 1939, Willy Fritsch e Lillian Harvey, "la ragazza più dolce del mondo", gireranno insieme ben 11 film, lanciando al contempo un intero repertorio di memorabili, imperiture canzoni. In *Ihr dunkler Punkt* i protagonisti maschili sono due perché Lillian Harvey vi interpreta un doppio ruolo. Il primo è quello di Lilian von Trucks, una giovane donna di mondo che scopre a proprie spese (quando viene bruscamente arrestata e portata via dalla polizia) di avere una sosia, Yvette, che è un'esuberante ladra di gioielli. L'unico tratto che le distingue è il "dunkler Punkt" di Yvette – una voglia a forma di cuore maliziosamente celata nella parte alta della coscia. Inoltre, Lilian è bionda, mentre Yvette ostenta un caschetto corvino alla Louise Brooks. Lilian ne rimane affascinata e segue le tracce di Yvette fino a Nizza, dove decide di prendere il suo posto. Quando poi Lilian adotta una parrucca con lo stesso taglio di capelli di Yvette, la faccenda si fa ancora più complicata, ingarbugliando le idee ai corteggiatori di entrambe, ai colleghi criminali di Yvette, al bellicoso marito di questa che fa inaspettata irruzione sulla scena – e, in alcuni momenti, anche agli spettatori.

Indubbiamente, si tratta di una delle interpretazioni più brillanti e divertenti di Lillian Harvey. Che diversifica abilmente le caratteristiche dei due personaggi, riuscendo al contempo a renderli dispettosamente simili non appena i loro ruoli si invertono. Il rimanente del cast, tutto al maschile (eccezion fatta per la fugace apparizione di una segretaria di polizia) si conforma garbatamente agli stilemi dell'operetta. L'attore inglese Warwick Ward (1891-1967), che nello stesso anno aveva fornito quattro pregevoli interpretazioni drammatiche (in *Die wunderbare Luge der Nina Petrowna* [Sublime menzogna], in *The Informer* di Arthur Robison, in *After the Verdict* di Henrik Galeen e, accanto a Pola Negri, in *The Way of Lost Souls* [Donna perduta] di Paul Czinner) rivela qui un'inaspettata disposizione per la commedia. Ma le gag più memorabili del film sono affidate alla verve clownesca del ladro illusionista Paul, interpretato da Siegfried Arno, che, con il nome abbreviato in Sig Arno, conoscerà poi una lunga e brillante carriera da caratterista comico a Hollywood.

La presente copia – restaurata dall'Immagine Ritrovata di Bologna per conto della Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung – restituisce mirabilmente la luminosità della fotografia originale, che esalta le grazie della Harvey e la bizzarra eleganza del suo guardaroba. Il restauro si è basato su una copia nitrato, che la Stiftung aveva acquisito da un collezionista privato, e su un controtipo negativo degli anni '70 del Bundesarchiv-Filmarchiv, che però non versava in buone condizioni: pertanto l'ottima qualità dell'immagine si deve soprattutto alla copia nitrato. Due didascalie flash sono state prolungate e tre didascalie mancanti sono state ricostruite dal laboratorio berlinese di Thomas Wilk che ha utilizzato i materiali depositati per il visto di censura. – DAVID ROBINSON

The director Johannes Guter (1882-1962), born in Russian Latvia, had a prolific career, directing more than 60 features between 1917 and 1943 – many of them light comedies of whose titles few are now remembered. In the later 1920s he was entrusted with some of Ufa's brightest stars, and in 1929 made two very successful films starring the London-born Lillian Harvey (1906-1968), Ihr dunkler Punkt and Wenn du einmal der Herz verschenkst. In both her leading man was Harry Halm (1901-1980), with whom she had co-starred several times; but in Ihr dunkler Punkt, Guter cast as the second male lead Willy Fritsch (1901-1973), whom he had directed in three previous films. Harvey and Fritsch had already appeared together in Richard Eichberg's Die keusche Susanne (1926), but it was Guter's film which truly initiated one of the great romantic-comedy partnerships of German 1930s cinema, signed and sealed here by the final fade-out embrace. Between 1930 and 1939, Fritsch and Harvey, "the sweetest girl in the world", were to make 11 films together, incidentally launching a whole repertory of memorable and durable songs.

Ihr dunkler Punkt demanded two leading men, since Lillian Harvey plays a dual role. The first of these, Lilian von Trucks, is a young socialite, who discovers (when she is abruptly arrested and hauled off by the police) that she has an exact double, Yvette, who is a rampant jewel thief. The only certain means of distinguishing them is Yvette's "dunkler Punkt" ["dark spot"] – a heart-shaped birthmark, invitingly concealed high on her thigh. Moreover, Lilian is blonde, while Yvette affects a raven Louise Brooks look. Lilian is fascinated, tracks Yvette to Nice, and decides to take her place. When Lilian adopts a wig identical to Yvette's hairdo, the complications multiply, to the confusion of Yvette's criminal cronies, the two ladies' suitors, Yvette's belligerent and unexpectedly irrupting husband – and from time to time the audience also.

This is one of Lillian Harvey's most vivacious and delightful performances. She skilfully differentiates the two characters, but then teasingly approximates them as they themselves adopt each other's roles. The otherwise all-male cast (except for a brief scene with a police secretary) adapt happily to the operetta manner. The British actor Warwick Ward (1891-1967), who in the same year had played with distinction in Die wunderbare Luge der Nina Petrowna, Arthur Robison's The Informer, Paul Czinner's The Way of Lost Souls, with Pola Negri, and Henrik Galeen's After the Verdict, reveals an unexpected bent for comedy. The most memorable clowning, in the role of the illusionist-thief Paul, is provided by Siegfried Arno, who, as Sig Arno, went on to have a long and successful career as a comic character player in Hollywood.

The present restoration – carried out by the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna for the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung – admirably preserves the luminosity of the original cinematography, relishing as it does Harvey's features and extravagantly stylish wardrobe. The restoration was based on an original nitrate positive print which the Stiftung had acquired from a private collector, together with a dupe negative dating from the 1970s in the Bundesarchiv-Filmarchiv: this was not in a good state, and the high visual quality is mostly due to the nitrate positive. Three missing titles and two flash-titles were recreated, with reference to the censor cards, by the Thomas Wilk Laboratory, Berlin. – DAVID ROBINSON

KLEIDER MACHEN LEUTE / BRÄUTIGAM AUF KREDIT (L'Habit ne fait pas le moine) (Volo-Film, AT 1921)

Regia/dir., prod: Hans Steinhoff; *scen:* Hans Steinhoff, dal racconto/*based on the short story* "Kleider machen Leute" di/by Gottfried Keller (1874); *didascalie/intertitles:* Homunculus [Robert Weil]; *f./ph:* Anton Pucher, Herr Kieselau; *scg./des:* Hans Neumann (*interni/interiors*), Hans Dostal, Robert Reich; *cost:* Karl Alexander Wilke; cartelli e trucchi *didascalie/art titles + trick images:* Mayblond [Michael Maybaum], su idee di/*based on ideas by* Hans Steinhoff; *cast:* Hermann Thimig (Jaro/Jago Strapinsky), Dora Kaiser (Nettchen/Dora, figlia del magistrato/*Judge Polski's daughter*), Hugo Thimig (albergatore/*Landlord of the "Golden Scales" Inn /"Hotel Wasily"*), Thea Oesy (Erika), Wilhelm Schmidt (Melchior Böhnli/Bonislás), Franz Kammauf (magistrato/*Judge Polski*), Cornelius Kirschner (parroco/*Vicar*), Eugen Günther (farmacista/*Pharmacist*), Fritz Straßny (Professor), Josef Moser (notaio/*Notary*), Viktor Kutschera (mendicante/*Beggar*), Hans Thimig (buffone/*Fool*); *v.c./censor date:* 19.12.1921 (Nr. 4962); *première:* 29.12.1921, UT Kurfürstendamm (Berlino), 22.9.1922 (Wien); *lg. or. orig. l:* 1893 m. (35mm); versione francese restaurata/*restored French version:* 35mm, 1675 m., 81' (18 fps), col. (copia imbibita e virata con metodo Desmet/*Desmet colour, duplicating original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Royale de Belgique / Koninklijk Belgisch Filmarchief, Bruxelles. Restauro della / *Restored by* Cinémathèque Royale de Belgique, in collaborazione con / *in cooperation with* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlino. Didascalie in francese / *French intertitles.*

(Quando un personaggio ha due nomi – ad es., Nettchen/Dora –, il primo è l'originale tedesco, il secondo quello della versione francese. *When there are two character names, e.g., Nettchen/Dora, the first is that of the original German version, the second that of the French version.*)

Sulla scia della proiezione delle copie restaurate dei film muti di Steinhoff provenienti dal Bundesarchiv-Filmarchiv, che le Giornate del Cinema Muto hanno intrapreso dal 2002 in poi, la Cinémathèque Royale de Belgique ha scoperto e, nel 2005, restaurato una versione francese imbibita e virata del film d'esordio del regista, *Kleider machen Leute*, intitolata *L'Habit ne fait pas le moine* (il proverbio francese che corrisponde al titolo originale tedesco). Un confronto tra il secondo rullo di questa copia e quello che finora è il suo unico corrispondente tedesco (proiettato alle Giornate nel 2004) ci indica che entrambi si basano sugli stessi materiali. In entrambi i casi la trama segue da vicino il racconto originale di Gottfried Keller (prima edizione 1874), che narra le vicende di un sarto squattrinato, Jaro Strapinsky (Jago nella versione francese). Jaro è appena rimasto senza lavoro, e si mette alla ricerca di una nuova occupazione indossando gli abiti migliori; ottiene un passaggio in carrozza dal cocchiere di un conte, il quale lo lascia a Goldach e fa credere all'avidio proprietario della locanda cittadina che il suo passeggero sia un grande aristocratico, ricco e di temperamento malinconico. La notizia dell'arrivo del misterioso forestiero si diffonde repentinamente tra gli abitanti del luogo, i quali sperano di trarre vantaggi economici o sociali dalla frequentazione di un personaggio che

reputano di altissimo rango. Le loro attenzioni, insieme al copioso credito non richiesto che tutti si affrettano a fargli, rendono impossibile a Jaro sia svignarsela alla chetichella, sia rivelare la propria vera identità – con conseguenze imbarazzanti ma positive per tutti.

Girato quasi completamente in esterni nel Wienerwald tra il giugno e l'agosto del 1921, il film fu realizzato dalla casa di produzione di Steinhoff, la viennese Volo-Film. Oltre a produrre e dirigere il film, Steinhoff scrisse anche la sceneggiatura e fornì la traccia per gli elaborati disegni delle didascalie. *Kleider machen Leute* fu acquistato dalla Gloria-Filmgesellschaft di Hanns Lippmann (società affiliata dell'Ufa), e alla fine del 1921 la prima berlinese fu accolta dall'unanime plauso della critica; per tale occasione il film fu ribattezzato *Bräutigam auf Kredit* ("Sposo a credito"), titolo che l'ufficio pubblicitario dell'Ufa giudicò più adatto dell'originale a risvegliare l'interesse del pubblico. Pur risolvendosi in un fiasco finanziario, quest'opera spalancò a Steinhoff le porte dell'industria cinematografica tedesca, e per parecchi anni indusse molti critici a considerarlo uno dei più promettenti registi dell'epoca (alcuni videro addirittura in lui un potenziale erede di Ernst Lubitsch).

Confrontata con la scheda della censura berlinese, che contiene un elenco delle didascalie tedesche, la copia francese superstita risulta più corta di 214 metri (l'11%, ossia circa 10 minuti) rispetto a quella messa in circolazione in Germania. Il deterioramento della pellicola ha causato qualche lacuna all'inizio del terzo rullo, quando i cittadini di Goldach cercano di accaparrarsi i favori di Jaro/Jago. Altro materiale visivo manca nel quarto rullo, allorché Boehnli (Bonislás nella versione francese) progetta una macchinazione contro Jaro/Jago, istigando la corporazione dei sarti a inscenare una pantomima destinata a smascherare e coprire di ridicolo il suo rivale per l'amore di Nettchen (Dora nella versione francese), la figlia del più alto magistrato di Goldach. All'usura è da addebitarsi la perdita di materiale all'inizio e alla fine di alcuni rulli – soprattutto alla fine del film, che a quanto sembra non si concludeva col matrimonio della coppia, ma continuava narrando il seguito delle vicende private e professionali di Jaro e culminava in una sequenza in cui Jaro/Jago e Nettchen/Dora, ormai vecchi, erano circondati dai nipotini. Qualche indizio fa supporre che siano stati effettuati precisi tentativi di accelerare l'azione, tagliando o accorciando sequenze destinate a irrobustire lo sviluppo dei personaggi o a meglio descrivere l'atmosfera. Dal punto di vista visivo, per esempio, sembra che la sequenza di apertura insistesse in maniera assai più forte sull'orgoglio con cui Jaro/Jago sfoggia il suo aspetto esteriore. Interventi siffatti contrastano con l'aggiunta di didascalie esplicative (assai spesso superflue) che contraddistinguono la versione francese (il solo primo rullo, con 42 didascalie, contiene un numero di interruzioni del testo doppio rispetto alla copia tedesca. Anziché limitarsi a tradurre in francese gli arguti distici rimati dell'originale, i responsabili della copia francese, in omaggio al sottotitolo del film, "Comédie sentimentale en 5 Parties", composero didascalie in prosa che aggiungono un tocco sentimentale alla narrazione. Inoltre, il tentativo di occultare la provenienza tedesca della produzione,

dichiarando nei titoli di testa che si tratterebbe di una pellicola polacca, interpretata dai famosi artisti del Teatro popolare di Varsavia (“Interprétée par les réputés artistes du Théâtre Populaire de Varsovie”), rispecchia l’impatto dei sentimenti antitedeschi sulla distribuzione internazionale dei film in lingua tedesca negli anni successivi alla prima guerra mondiale. Benché realizzato in Austria e interpretato da tre membri di una prestigiosa dinastia di attori austriaci (la famiglia Thimig), il film viene presentato come un’opera ambientata in Polonia, che rifletterebe le esotiche usanze di quel paese (“Cette Comédie, qui se déroule en Pologne, n’est qu’une très humaine étude de moeurs où a été respecté tout ce qui fait le charme des traditions de ce pays.”). Vari aspetti curiosi si sono insinuati in questo film nella sua trasformazione da produzione tedesca a pellicola polacca destinata a un pubblico francese: gli spettatori odierni noteranno fra l’altro con stupore che i buoni cittadini di Goldach (personaggi di un film ambientato nell’epoca Biedermeier, ossia all’incirca nella prima metà del diciannovesimo secolo) andavano già al cinema parecchi decenni prima dell’invenzione di questo mezzo di comunicazione: “Tous les soirs, comme d’autres vont au Théâtre ou au Cinéma, l’aristocratie du village se réunit à l’Hôtel Wasily.”

HORST CLAUD

Following the screening of the Bundesarchiv-Filmarchiv’s restored prints of Steinhoff’s silent films by the Giornate del Cinema Muto since 2002, the Cinémathèque Royale de Belgique discovered and, in 2005, restored a tinted and toned French version of the director’s debut film, Kleider machen Leute, entitled L’Habit ne fait pas le moine (the French proverbial equivalent of the original German title). A comparison of this print’s second reel with its – up to now – only surviving German counterpart (shown at the Giornate in 2004) indicates that both are based on the same materials. In both cases the plot-line adheres closely to Gottfried Keller’s original short story (first published in 1874), which relates events surrounding the penniless tailor Jaro (French version: Jago) Strapinsky, who recently has lost his job. Dressed in his best clothes while looking for new employment, he is picked up by the coachman of a Count’s carriage, who – after dropping him off in Goldach – makes the greedy landlord of the town’s hotel believe that his passenger is a wealthy and important melancholy aristocrat. The news of the mysterious stranger’s arrival spreads like wildfire among the town’s citizens, who hope to benefit financially or socially by being associated with the supposedly high-ranking personage. Their attention, combined with their eagerness to shower him with credit he has not asked for, make it impossible for Jaro either to get away secretly or reveal his true identity – with embarrassing as well as happy consequences for both sides.

Shot mainly on location in the Vienna Woods between June and August 1921, the film was made by Steinhoff’s own Vienna-based production company Volo-Film. Besides producing and directing it, Steinhoff also wrote the scenario and supplied the ideas for the extensive designs of the intertitles. Acquired by Hanns Lippmann’s Gloria-Filmgesellschaft (a subsidiary of Ufa), Kleider machen Leute premiered to unanimous critical acclaim at the end of 1921 in Berlin, as Bräutigam auf Kredit (“Groom

Through Credit”, a title which Ufa’s publicity department considered had stronger audience appeal than the original). Though a financial flop, it paved the way for Steinhoff’s entry into the German film industry. It also was the reason why, for a number of years, several critics regarded him as one of the most promising film directors of the time (some even saw in him a potential successor to Ernst Lubitsch).

Compared with the Berlin censorship card, which contains a list of the German intertitles, the surviving French print is 214 metres (11%, or approximately 10 minutes) shorter than the German release print. Due to deterioration of the film stock there are gaps at the beginning of Reel 3, when the citizens of Goldach try to curry favour with Jaro/Jago. Further visual material is missing in Reel 4, when Boehnli (French version: Bonislas) plans his intrigue against Jaro/Jago, by inviting the Tailors Guild to perform a pantomime that will ridicule and expose his rival for the love of Nettchen (French version: Dora), the daughter of Goldach’s highest civil servant. Wear and tear are responsible for lost material at the start and end of some of the reels – most prominently at the end of the film, which apparently did not conclude with the couple’s wedding, but continued with a summary of Jaro’s private and business development, culminating in a sequence in which Jaro/Jago and Nettchen/Dora are seen in old age, surrounded by grandchildren. There is some evidence of deliberate attempts to speed up the action by cutting or shortening shots designed to support character development and the creation of atmosphere. Visually, for example, the original opening sequence seems to have placed a far greater emphasis on Jaro/Jago’s pride in his outer appearance. Interference of this kind stands in contrast to the addition of (in most cases unnecessary) explanatory intertitles to the French version. (The first reel alone, with 42 intertitles, contains twice as many textual interruptions than the German print.) Instead of simply replacing the humorous rhyming couplets of the original with their French translations, those responsible for the French print (in line with the film’s subtitle “Comédie sentimentale en 5 Parties”) made do with prose titles that add a sentimental touch to the narrative. Furthermore, their attempt to hide the production’s German provenance by claiming in the opening credits that it is of Polish origin, and performed by renowned artists from the Warsaw People’s Theatre (“Interprétée par les réputés artistes du Théâtre Populaire de Varsovie”), reflects the impact of anti-German sentiment on the international distribution of German-language films in the years following World War I. Though made in Austria and featuring three members of the renowned Austrian acting dynasty of the Thimig family, it purports to be set in Poland, reflecting that country’s comic mores and manners. (“Cette Comédie, qui se déroule en Pologne, n’est qu’une très humaine étude de moeurs où a été respecté tout ce qui fait le charme des traditions de ce pays.”) Among the curiosities that crept into the film during its conversion from an Austrian to a Polish production for French audiences, today’s spectators will also be intrigued to note that the good people of Goldach, whom the film presents as living in the Biedermeier period, roughly the first half of the 19th Century, already went to the cinema several decades before the medium had officially been invented: “Tous les soirs, comme d’autres vont au Théâtre ou au Cinéma, l’aristocratie du village se réunit à l’Hôtel Wasily.” – HORST CLAUD

LAILA (Lunde-Film, NO 1929)

Regia/dir., scen: George Schnéevoigt; *dal romanzo*/based on the novel *Lajla di*/by Jens Andreas Friis (1881); *f./ph.*: Valdemar Christensen, Allan Lyng; *cast*: Mona Mårtenson (Laila), Tryggve Larssen (Jaampa), Harald Schwenzen (Anders Lind), Peter Malberg (Aslag Laagje), Cally Monrad (Mor Laagje, sua moglie/his wife), Henry Gleditsch (Mellet), Finn Bernhoft (mercante/merchant Lind), Lily Larson Lund (moglie di Lind/Merchant Lind's wife), Ibe Brekke (Magga), Aslag Aslagsen Sara (Lasse), Rasmus Christiansen (Jens Lind), Alice O'Fredericks (Inger Lind), Mattis Morotaja (Mellet da giovane/as a boy); 35mm, 4584 m., 165' (24 fps) [girato a/shot at 16 fps, trascritto a/transferred at 24 fps]; *fonte copia/print source*: Norsk Filminstitut/Norwegian Film Institute, Oslo.

Didascalie in norvegese e inglese / *Norwegian & English intertitles.*

"Che Satana o Jaampa ti piglino, dannato ladro di renne!"

Nel 2006 il Norwegian Film Institute ha restaurato questo film epico dell'estremo Nord; *Laila* merita davvero una (ri)scoperta. In due ore e 45 minuti ci immergiamo completamente nel particolare clima di azione e passioni così tipico dell'ultima fase del cinema muto.

Il ricco mercante Lind e sua moglie riescono finalmente ad avere la bambina che desideravano da tanto tempo, e per farla battezzare devono compiere un lungo viaggio proprio all'inizio del periodo più gelido dell'inverno. Lungo la strada vengono assaliti dai lupi, e nella disperata fuga la bimba precipita dalla slitta. Tutti la credono perduta, ma la piccina viene ritrovata dal lappone Jaampa ed è poi allevata da un ricco proprietario di renne, Aslag Laagje. A partire da questo antefatto si dipana, su uno sfondo di splendide bellezze naturali, un intreccio di grandi emozioni, conflitti ed amore.

Per valorizzare pienamente tutto il potenziale dei selvaggi scenari naturali della Norvegia settentrionale fu ingaggiato un regista danese-tedesco, George Schnéevoigt, che era anche un noto operatore ed aveva diretto la fotografia di quattro film di Carl Th. Dreyer (*Blade af Satans Bog/Pagine dal libro di Satana*, girato nel 1919, uscito nel 1921; *Prästänkan/Il quarto fidanzamento della signora Margherita*, 1920; *Der Var Engang/C'era una volta*, 1922; e *Du Skal Aere Din Hustru/L'angelo del focolare*, 1925). Schnéevoigt aveva concepito l'idea di realizzare *Laila* l'anno precedente, mentre lavorava alla fotografia di *Viddenes folk* (*Gente della tundra*, 1928, diretto da Ragnar Westfelt), un film piuttosto simile interpretato da alcuni degli stessi attori. Schnéevoigt proseguì con successo la sua carriera nel cinema sonoro, e nel 1937 diresse persino un remake parlato danese-svedese di *Laila*.

Laila è uno dei film norvegesi dell'ultimo periodo del muto danneggiati per molti anni dalla velocità non corretta a cui venivano proiettati; girato a 16 piedi al secondo, il film veniva poi proiettato alla velocità dei film sonori, cioè 24 piedi al secondo. In tal modo, gli aspetti più emotivi e drammatici della trama potevano facilmente sembrare al contempo comici e piatti. Questo recente restauro ha rettificato la velocità, e di conseguenza il film può essere proiettato alla normale velocità dei film sonori, mantenendo però il ritmo e la lunghezza originari. – KJELL RUNAR JENSSSEN

"May Satan or Jaampa get you, you damned reindeer thief!"

In 2006 the Norwegian Film Institute restored this epic film from the Far North. *Laila* is a film that truly deserves (re)discovery. In 2 hours and 45 minutes we experience all the special action and passion so characteristic of late silent films.

The wealthy merchant Lind and his wife finally have their fervently longed-for child, and have to make a long journey to have their baby daughter christened, at the onset of the coldest depths of winter. On the way they are attacked by wolves, and during the wild escape the baby falls out of the sledge. Everybody believes that the child is lost, but the Lapp Jaampa finds the child, and she is then brought up by the rich reindeer owner Aslag Laagje. From here on the scene is set for great emotions, conflicts, and love, framed by gorgeous natural scenery.

A Danish-German director, George Schnéevoigt, was hired to bring out all the potential of the locations in the wilds of northern Norway. Schnéevoigt was also a noted cinematographer, who had photographed four of Carl Th. Dreyer's films (Blade af Satans Bog/Leaves from Satan's Book, shot 1919, released 1921; Prästänkan/The Parson's Widow, 1920; Der Var Engang/Once Upon a Time, 1922; and Du Skal Aere Din Hustru/The Master of the House, 1925). The idea of making Laila had come to Schnéevoigt one year earlier, as he photographed Viddenes folk (People of the Tundra, 1928, directed by Ragnar Westfelt), a similar film that starred some of the same actors. Schnéevoigt went on to work successfully in the talkies, and even made a Danish-Swedish sound remake of Laila in 1937. Laila is one of those late Norwegian silents which for years has suffered from being shown at the wrong speed. The main reason for this is that it was shot at 16 fps and was later consequently shown at sound speed, 24 fps; thus the dramatic and emotional plot could easily seem comic and flat. In this recent restoration the speed has been adjusted, so the film can be projected at normal sound speed while maintaining its original natural pace and length. – KJELL RUNAR JENSSSEN

THE LAST KING OF WALES (British and Colonial Kinematograph Company, GB 1922)

Realizzato per la serie in 12 parti/*Made for the 12-part series* "The Romance of History".

Regia/dir.: George Ridgwell; *scen.*: Eliot Stannard; *cast*: Malvina Longfellow (Regina/Queen Eleanor), Charles Ashton (Llewellyn), Cynthia Murtagh; *lg. or.orig. l.*: 1960 ft.; 35mm (*da copia 9.5mm/*from a 9.5mm print transfer), 1100 ft., c.18' (16 fps); *fonte copia/print source*: National Screen and Sound Archive of Wales, Aberystwyth.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questa piuttosto libera e necessariamente schematica versione di episodi della vita del principe Llewellyn nel Galles del XIII secolo è uno dei vari titoli diretti dall'ex attore George Ridgwell nell'ambito della serie della British and Colonial. Lo aveva prodotto Edward Godal, amministratore della società che era ormai in declino e che nel 1912 aveva già realizzato in Galles quattro cortometraggi, tutti per la regia di Sidney Northcote. Lo sceneggiatore era Eliot Stannard, che

spesso collaborerà con Hitchcock e Maurice Elvey.

La statuarina ma notevole interprete femminile di origine americana Malvina Longfellow (1889-1962) era una di quelle attrici ora semidimenticate che puntava ad affermarsi nel firmamento cinematografico britannico dell'epoca. Nel 1919 ebbe la parte di Lady Hamilton sia in *Nelson* di Maurice Elvey sia in *The Romance of Lady Hamilton* di Kenelm Foss. Le furono pure affidati ruoli chiave nel controverso *Unmarried* (1920) e nel film di Elvey *Adam Bede* (1918) dal romanzo di George Eliot. George Ridgwell (1867-1935) girò *The Four Just Men* (1921) per Stoll le due serie di quindici episodi ciascuna con Sherlock Holmes – *The Further Adventures of Sherlock Holmes* (1922) e *The Last Adventures of Sherlock Holmes* (1923), entrambi con Eille Norwood.

The Last King of Wales è stato restaurato dal National Screen and Sound Archive del Galles presso il laboratorio Film and Photo di Tony Scot a Acton. Siamo grati a Patrick Moules per aver reso possibile l'accesso alla sua copia 9,5 mm. – DAVE BERRY

*This somewhat free and necessarily schematic version of episodes in the life of Prince Llewellyn in 13th-century Wales was one of several films directed by ex-actor George Ridgwell in the series made by British and Colonial. It was produced by B and C's then managing director Edward Godal at a time of declining fortunes for the company, which had made four previous shorts in Wales, all directed by Sidney Northcote in 1912. Scenario writer for The Last King of Wales was the ubiquitous Eliot Stannard, frequent collaborator with Hitchcock and Maurice Elvey. The statuesque but striking American-born female star Malvina Longfellow (1889-1962) was one of those now almost-forgotten actresses bidding for British stardom at the time. Longfellow played Emma, Lady Hamilton in Maurice Elvey's *Nelson* (1919) and in Kenelm Foss's *The Romance of Lady Hamilton* the same year. She also had key roles in the controversial *Unmarried* (1920) and Elvey's film of George Eliot's *Adam Bede* (1918). George Ridgwell (1867-1935) made *The Four Just Men* (1921) for Stoll and two 15-episode *Sherlock Holmes* series – *The Further Adventures of Sherlock Holmes* (1922) and *The Last Adventures of Sherlock Holmes* (1923), both starring Eille Norwood.*

The Last King of Wales was restored by the National Screen and Sound Archive of Wales and Tony Scott's Film and Photo laboratory, Acton, and the NSSAW is indebted to Patrick Moules for access to his 9.5mm print.

DAVE BERRY

MANHATTA (Paul Strand, Charles Sheeler, US, 1920-21)

Titoli alternativi/*Alternate titles*: New York Film / New York the Magnificent / Fumée de New York / Manhatta.

Regia/dir., f./ph., mont./ed.: Paul Strand, Charles Sheeler; alcune didascalie sono tratte da / *intertitles adapted from* Leaves of Grass di/by Walt Whitman (1860-65); *mus.* (2008): Donald Sosin (esecuzione/perf. Slovak Sinfonia, diretta da/conducted by Peter Breiner); 35mm, 702 ft., 11'41" (16 fps); *fonte copia/print source*: Anthology Film Archives, New York. Restauro digitale prodotto e supervisionato da Bruce

Posner per / *Digital restoration (2K 10bit Log DPX output to 35mm) produced and supervised by* Bruce Posner for Anthology Film Archives, New York; British Film Institute, London; The Library of Congress, Washington, DC; The Museum of Modern Art, New York; National Gallery of Art, Washington, DC; Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Anteprema mondiale / *World premiere*.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Nel 1920, i fotografi americani Paul Strand (1890-1976) e Charles Sheeler (1883-1965) decisero di filmare il Lower Manhattan in uno stile astratto abbastanza simile a quello usato nelle loro fotografie. Consapevoli di realizzare un film "d'arte", i due orchestrarono un contrappunto estetico tra le immagini filmate di grattacieli, nuvole di vapore e fumo e i porti lucenti solcati dalle navi. Per fare ciò, effettuarono svariate riprese degli stessi elementi, ogni volta inquadrati con una prospettiva leggermente sfalsata dall'alto dei grattacieli nascenti. Il montaggio del film si uniformò allo stesso principio, giustapponendo le varie sequenze per raggiungere una forma sinfonica "che esprimeva lo spirito di New York, il suo potere, la sua bellezza e il suo movimento" (Strand). Le didascalie, spigolate dai componimenti poetici di Walt Whitman, accompagnavano la visione sublime della città colta dai due fotografi.

Il negativo originale e tutte le copie del film – tranne una – andarono perduti dopo alcune proiezioni tenutesi tra il 1920 e il 1927 a Los Angeles, New York, Parigi e Londra. Per il restauro digitale di *Manhatta* il British Film Institute ha fornito l'unica copia conosciuta del film: un controtipo 35mm ricavato nel 1949 da un nitrato positivo del 1927. Questo unico elemento presentava però ogni possibile e immaginabile difetto fisico, cosa che ha reso il procedimento di restauro particolarmente lungo e difficile. I suoi numerosi problemi combinavano imperfezioni da far risalire alla bassa qualità del girato originale e al primo processo di sviluppo e stampa, ivi inclusi la vibrazione dell'immagine dovuta all'avanzamento a manovella, il malaccorto lavoro di laboratorio, l'accumulo di materiali di varia generazione, le giunte fatte male e le didascalie flash fluttuanti e tremolanti.

Nel novembre 2006, il negativo di terza generazione del BFI è giunto a Hollywood, negli Post Logic Studios, dove è stato sottoposto a una scansione elettronica, fotogramma per fotogramma (ognuno dei quali di 2048 pixel x 1556). Il file 10bit DPX è stato poi inviato alla Lowry Digital Images (attiva all'epoca come DTS Digital Images) per un'estensiva rielaborazione delle immagini. Tra l'ottobre 2007 e il settembre 2008, il film, con il concorso di ingegneri, tecnici e artisti della Lowry, è stato meticolosamente recuperato. Il restauro ha richiesto 900 ore di ritocchi automatici e manuali per ridare stabilità alle immagini, rimuovere lo sporco, le rigature e le lacerazioni, ridurre lo sfarfallio, il chiarore diffuso e migliorare lo stato complessivo di grana e risoluzione. Il traguardo finale era quello di recuperare nel modo più fedele possibile il "look" che avevano immaginato i due cineasti quando girarono il loro film nel 1920.

Infine, in sintonia con la natura lirica del film, Donald Sosin ha

composto una nuova partitura orchestrale, riadattamento della versione che aveva creato per il progetto *Unseen Cinema*, uscito in DVD nel 2005. Registrato nel marzo 2008 dai 39 elementi della Slovak Sinfonietta sotto la direzione di Peter Breiner, lo score sincronizzato crea un armonioso rapporto di complementarità con le immagini, aggiungendo grande profondità all'esperienza degli spettatori.

Il nuovo restauro di *Manhatta* si propone di recuperare la grandeur originale di questo classico del cinema e di renderlo disponibile in una forma il più vicino possibile a come lo si era visto circa nove decenni fa. *Manhatta* è generalmente ritenuto uno dei primi film dell'avanguardia americana, e alcuni recenti contributi critici gli riconoscono il merito di aver aperto la strada ai film di "sinfonie visive delle città", quali *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti, *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Berlino, sinfonia di una grande città, 1927) di Walther Ruttmann e *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1928) di Dziga Vertov. Antesignano di tutti questi esperimenti, *Manhatta* rimane un vitale capolavoro moderno. La sua asciutta semplicità poetica nasconde una complessa costruzione formale là dove due grandi professionisti dell'immagine applicarono la combinazione dei loro ingegni per realizzare un film.

Manhatta è iscritto nel National Film Registry della Library of Congress. – BRUCE POSNER

In 1920 the American photographers Paul Strand (1890-1976) and Charles Sheeler (1883-1965) decided to film Lower Manhattan in an abstract style comparable to that of their still photography. Consciously producing an "art" film, they orchestrated an aesthetic counterpoint between shots of skyscrapers, clouds of steam and smoke, and glistening harbors traversed by ships. To do so they made multiple shots of the same views framed from slightly different vantage points high above the nascent skyscrapers. The editing of the film followed the same principles, juxtaposing shots to achieve a symphonic form "expressive of the spirit of New York, of its power and beauty and movement" (Strand). Intertitles culled from lines of Walt Whitman's poetry complement the filmmakers' sublime vision of the city.

The original negative and all but one print were lost after a mere handful of screenings in Los Angeles, New York, Paris, and London between 1920 and 1927. The single known copy – a 35mm dupe negative made in 1949 from a vintage 1927 nitrate projection print – was supplied by the British Film Institute for the digital restoration of Manhatta. This unique element displayed practically every cinematic defect imaginable, making the restoration process time-consuming and challenging. The numerous problems were compounded by imperfections in the initial shooting and processing of the film, including vibrations of the image due to hand-cranking, uneven lab work, multiple generational materials, poorly made splices, and shaky floating titles.

In November 2006, the BFI's third-generation negative was scanned at Post Logic Studios, Hollywood, frame by frame, each one at 2048 x 1556 pixels. The 10bit DPX file was delivered to Lowry Digital Images (then operating as DTS Digital Images) for extensive image processing. Between October 2007 and September 2008, the film was meticulously repaired by Lowry engineers, technicians, and artists. The restoration required 900

hours of automated and manual retouching to stabilize the images, to clean dirt, scratches, and rips, to reduce flicker and flare, and to enhance the overall grain and resolution. The goal was to reconstruct as closely as possible the "look" the filmmakers had intended at the time of photographing the film in 1920.

Finally, in keeping with the lyrical nature of the film, Donald Sosin composed a new orchestral score, adapted from the version he created for the Unseen Cinema project, released on DVD in 2005. Recorded in March 2008 by the 39-piece Slovak Sinfonietta under the direction of Peter Breiner, the synchronized score harmoniously complements the images, adding great depth to the spectator's experience.

*The new restoration of Manhatta is intended to revive the original grandeur of this cinema classic and make it available in a form that closely resembles what might have been seen some nine decades ago. Manhatta is generally regarded as one of the first American avant-garde films, and recent critical appraisals recognize it as a forerunner of "city symphony" films, such as Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures* (1926), Walther Ruttmann's *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (1927), and Dziga Vertov's *Chelovek s kinoapparatom* (Man with a Movie Camera, 1929). Anticipating all of these experiments, Manhatta remains a radical modern masterpiece. Its lean poetic simplicity belies a complex formal construction wherein two master practitioners of still imagery applied their combined genius to the production of a motion picture.*

Manhatta is listed on the National Film Registry at the Library of Congress. – BRUCE POSNER

A MODERN MUSKETEER (Un moschettiere moderno)

(Douglas Fairbanks Pictures Corporation/Artcraft, US 1917)

Prod: Douglas Fairbanks; Regia/dir., scen: Allan Dwan, dal racconto/based on the story "D'Artagnan of Kansas" di/by E.P. Lyle, Jr.; f./ph: Hugh McClung, Harris Thorpe, asst: Glen MacWilliams; mont./ed: William Shea; gen. mgr: John Fairbanks; cast: Douglas Fairbanks (Ned Thacker/d'Artagnan), Marjorie Daw (Elsie Dodge), Kathleen Kirkham (sua madre/her mother), Frank Campeau (Chin-de-dah, a Navaho), Eugene Ormonde (Forrest Vandeteer [Barris]), Tully Marshall (James Brown), Edythe Chapman (Mrs. Thacker); non accreditati/uncredited: Zasu Pitts (Kansas Belle), Jim Mason (bandito/bandit), Charles Stevens (indiano/Indian); 35mm, 1333 m., 73' (16 fps); fonte copia/print source: Danish Film Institute, Kobenhavn. Restauro digitale 2K da 35mm/ Digital 2K restoration by the Danish Film Institute in 2006 from a complete 35mm duplicate negative held at the Danish Film Institute and an incomplete 35mm duplicate negative held by the Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / English intertitles.

A lungo si è pensato che *A Modern Musketeer* fosse sopravvissuto sotto forma di frammento (solamente i primi 3 rulli sono stati preservati dal Museum of Modern Art), ma poi i 2 rulli mancanti sono stati rintracciati, così il MoMA, il Danish Film Institute e la Lobster Films, insieme, hanno restaurato la pellicola, nel 2006, un grande

evento per gli studi sul cinema muto. Come prima collaborazione tra Douglas Fairbanks e Allan Dwan per la Artcraft Pictures, *A Modern Musketeer* (1917) si rivelò un significativo legame tra le commedie contemporanee di Fairbanks e i suoi successivi film in costume.

Avventura comica dall'azione ad effetto, basata sulla storia di E.P. Lyle Jr., "D'Artagnan of Kansas" (pubblicata per la prima volta su *Everybody's Magazine* nel 1912), *A Modern Musketeer* coniuga in modo attraente elementi comici e melodrammatici. Inoltre, come suggerisce il titolo, anticipava le grandi cose a venire, perché Fairbanks vi indossa per la prima volta la cappa e spada del leggendario quarto moschettiere, saggiando la capacità del pubblico di accettarlo in un film in costume. Comparendo come d'Artagnan, nelle sequenze iniziali, Fairbanks è meravigliosamente acrobatico nei panni dello spadaccino di Guascogna, specie nella prima sequenza, in cui la sua natura cavalleresca viene messa in mostra quando ammazza un'intera taverna di avversari per ritrovare il fazzolettino perduto di una damigella in discutibile difficoltà. Peraltro, gran parte di *A Modern Musketeer* si occupa di esplorare gli exploit di Ned Thacker (Fairbanks), emulo di d'Artagnan in seguito all'influenza prenatale della madre. (La romantica genitrice, in attesa di Ned, aveva letto senza sosta il romanzo di Dumas, istillandogli così lo spirito dell'eroe guascone.) La comunità del Kansas riesce a stento a limitare il frustrato giovane, che si arrampica letteralmente sul campanile di una chiesa vicina per sfogare l'energia repressa. Il padre, ispirandosi al romanzo di Dumas, dà a Ned l'equivalente, per il XX secolo, del cavallo da tiro di d'Artagnan: una Ford Modello T. Mentre l'irrefrenabile giovanotto percorre la polverosa prateria, si imbatte in un terzetto il cui giro transcontinentale in auto è stato interrotto per colpa di un ponte spazzato via. Ned si innamora immediatamente della più giovane dei componenti, la graziosa Elsie Dodge (Marjorie Daw), che è in compagnia del pretendente quarantacinquenne, Forrest Vandeteer (Eugene Ormonde) e della madre (Kathleen Kirkham). Ned viene in loro soccorso, adattando ingegnosamente la sua Modello T a far manovra sui vicini binari ferroviari, e li trasporta senza sforzo all'El Tovar Hotel, vicino all'orlo del Grand Canyon.

Lo spirito cavalleresco di d'Artagnan viene presto richiamato in servizio all'albergo, quando Ned scopre che lo stimato Vandeteer è in realtà un bigamo e un malversatore. Il giovane viene poi a sapere che un capo Navaho, Chin-de-dah (Frank Campeau) ha intenzione di rapire Elsie per farne la sua ultimissima "sposa". L'avvincente apice del film trova Ned letteralmente intento a scendere con una fune giù per le pareti del Grand Canyon per sconfiggere il malvagio Navaho, salvare Elsie ed estorcere una piena confessione allo scellerato Vandeteer. Il Grand Canyon funge da magnifico sfondo per l'abbraccio tra Ned ed Elsie, quale lieto fine del film.

Lo scenario mozzafiato del Grand Canyon, superbamente fotografato dagli operatori Hugh McClung, Harris Thorpe e Glen MacWilliams per la regia di Dwan, contribuì a fare di *A Modern Musketeer* un notevole risultato sul piano artistico. Il cast e lo staff tecnico giunsero nell'ottobre 1917 in Arizona, al Grand Canyon ed al Canyon de

Chelly, dove si accamparono in tende durante le 3 settimane di riprese sul posto. Qui, tra i magnifici panorami, le caratteristiche rocce e le comunità Hopi e Navaho, Fairbanks era nel suo elemento. "Sono stato deluso dal Grand Canyon," scherzò. "Non sono riuscito a saltare al di là."

La prima mondiale di *A Modern Musketeer* si tenne il 28 dicembre 1917 al Rivoli Theatre di New York, costruito da poco. Il film fu un grande successo commerciale. Il *New York Times* proclamò che *A Modern Musketeer* era "il più sorprendente dei film usciti dal laboratorio Fairbanks," e *Variety* dichiarò che "si colloca tra i migliori" della serie prodotta dalla Fairbanks Artcraft. Un grande dispiacere per la storia del cinema sta nel fatto che sei commedie Fairbanks realizzate in seguito per la Artcraft non possano venir rivalutate: *Headin' South, Say! Young Fellow, Bound in Morocco, He Comes Up Smiling* (che si è conservato in modo incompleto) e *Arizona*, tutti usciti nel 1918, oltre a *The Knickerbocker Buckaroo* dell'anno seguente, sono infatti perduti. Questo rende il restauro di *A Modern Musketeer* – disponibile su DVD ad alta definizione, con una partitura musicale di accompagnamento compilata da Rodney Sauer ed eseguita dalla Mont Alto Motion Picture Orchestra di Boulder (Colorado) – un risultato che tutti gli appassionati del cinema muto potranno festeggiare. (Note a cura di Jeffrey Vance e Tony Maietta, tratte da: *Douglas Fairbanks, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, University of California Press, 2008*)

A Modern Musketeer was long thought to survive as a fragment (only the first 3 reels were preserved by the Museum of Modern Art, New York), but a complete version was eventually located with the Danish Film Institute. The Danish Film Institute restored the film in 2006, with the kind assistance of MoMA and Lobster Films, Paris. In the last part of the film, the intertitles are translated from the extant Danish titles. The typeface has been maintained, and an attempt has been made to maintain the tone of the first 3 reels. Nevertheless, a keen eye will notice slight flaws, such as the character Vandeteer's name changing to Barris. – THOMAS CHRISTENSEN

This restoration is a major event in silent film scholarship. As the first Douglas Fairbanks-Allan Dwan collaboration for Artcraft Pictures, A Modern Musketeer (1917) proved to be significant as the link between Fairbanks's contemporary comedies and the later costume films.

A flamboyant action comedy-adventure based on E.P. Lyle Jr.'s story "D'Artagnan of Kansas" (first published in Everybody's Magazine in 1912), A Modern Musketeer winningly combines elements of comedy and melodrama. Moreover, as the title suggests, it was the harbinger of the great things to come, for in it Fairbanks dons the cloak and sword of the legendary fourth musketeer for the first time. Fairbanks was testing the waters of public acceptance of himself in a costume film. Appearing as d'Artagnan in early sequences, Fairbanks is wonderfully acrobatic as the Gascon swordsman, particularly in his first sequence, in which his chivalrous nature is showcased as he slays a tavern full of adversaries to

obtain the lost handkerchief of a damsel in questionable distress. However, most of *A Modern Musketeer* is dedicated to exploring the exploits of Ned Thacker (Fairbanks), who emulates d'Artagnan as a result of his mother's prenatal influence. (His romantic mother read the Dumas novel incessantly during her pregnancy with Ned, resulting in his being instilled with the spirit of the Gascon hero.) The Kansas community can barely contain the frustrated young man, who literally climbs the steeple of a nearby church to vent his pent-up energy. His father takes a page from Dumas's novel and provides Ned with the 20th-century equivalent of d'Artagnan's plug horse: a Model T Ford. As the irrepressible young man makes his way across the dusty prairie, he happens upon a trio whose transcontinental auto tour has been disrupted by a washed-out bridge. He is immediately enamored of the youngest member, pretty Elsie Dodge (Marjorie Daw), who is accompanied by her 45-year-old suitor, Forrest Vandeteer (Eugene Ormonde), and her mother (Kathleen Kirkham). Ned comes to their rescue by ingeniously adapting his Model T to maneuver on the nearby railroad tracks, and effortlessly conveys them to the El Tovar Hotel near the rim of the Grand Canyon.

The chivalrous spirit of d'Artagnan is quickly called into service at the hotel as Ned discovers that the respected Vandeteer is in actuality a bigamist and embezzler. Further, he finds that a Navaho chief, Chin-de-dah (Frank Campeau), intends to abduct Elsie and make her his latest "bride." The exciting climax of the film finds Ned literally scaling down the walls of the Grand Canyon on a rope to vanquish the evil Navaho, rescue Elsie, and elicit a full confession from the villainous Vandeteer. The tableau of the Grand Canyon serves as a stunning backdrop for Ned and Elsie to embrace at the film's happy conclusion.

The breathtaking scenery of the Grand Canyon, superbly photographed by cinematographers Hugh McClung, Harris Thorpe, and Glen MacWilliams, under Dwan's direction, helped to make *A Modern Musketeer* an outstanding artistic achievement. Cast and crew went on location in October 1917 to the Grand Canyon and the Canyon de Chelly in Arizona, where they camped in tents during the 3-week location shoot. Fairbanks was in his element on location with the stunning landscapes, distinctive rock imagery, and the community of Hopi and Navaho people. "I was disappointed in the Grand Canyon," he joked. "I couldn't jump it."

The world premiere of *A Modern Musketeer* was held at the newly constructed Rivoli Theatre in New York City on 28 December 1917. The film was a great commercial success. The New York Times proclaimed that *A Modern Musketeer* was "quite the most amazing of any which have yet come from the Fairbanks laboratory," and *Variety* declared that the film "ranks with the best" of the Fairbanks Artcraft series of films. A great sadness for film history is that six subsequent Fairbanks comedies made for Artcraft are unavailable for reappraisal: *Headin' South*, *Say! Young Fellow*, *Bound in Morocco*, *He Comes Up Smiling* (which survives incomplete), and *Arizona*, all released in 1918, and *The Knickerbocker Buckaroo* from the following year, are lost. This makes the restoration of *A Modern Musketeer* – available on DVD in a high-definition transfer, with a musical score compiled by Rodney Sauer and performed by the Mont Alto Motion Picture Orchestra of Boulder,

Colorado – an achievement all silent film enthusiasts can celebrate. (Notes by Jeffrey Vance and Tony Maietta, adapted from the book Douglas Fairbanks, published by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences and University of California Press, 2008)

Omaggio a/Tribute to Mary Pickford
POTSELUI MERI PIKFORD (Il bacio di Mary Pickford / The Kiss of Mary Pickford) (Mezhrabpom-Rus / Sovkino, USSR 1926)

Regia/dir.: Sergei Komarov; *scen.*: Sergei Komarov, Vadim Shershenevich; *f./ph.*: Y. Alexeiev; *scg./des.*: S. Kozlovsky, D. Kolupaev; *anim.*: Y. Merkulov; *cast*: Igor Ilinsky (Goga Palkin), Anel Sudakevich (Dusia Galkina), Mary Pickford (se stessa/herself), Douglas Fairbanks (se stesso/himself), Vera Malinovskaya, Nikolai Rogozhin, M. Rosenstein, Abram Room, M. Rosenberg, N. Sisova, Y. Lenz, A. Glinisky; *lg. or./orig. l.*: ; 35mm, 1715 m, 68' (20 fps); *fonte copia/print source*: La Cineteca del Friuli, Gemona (Fondo Gastone Predieri).

Didascalie in ucraino / *Ukrainian intertitles.*

Nel 1926, un mese dopo la prima di *Sparrows* (Passerotti), Mary Pickford e Douglas Fairbanks partirono per una vacanza europea e il 20 di luglio arrivarono a Mosca. A Yartsevo, a 330 verste di distanza dalla loro destinazione, il treno si fermò per consentire una conferenza stampa. Dal momento del loro arrivo, furono costantemente assediati da grandi folle adoranti. Le illazioni secondo cui c'era stato un fallimentare tentativo ufficiale di imporre il silenzio stampa sulla visita paiono destituite di fondamento. In realtà, sulla scia della nuova politica economica dell'URSS, in quel periodo il turismo veniva attivamente incoraggiato. Doug e Mary si rivelarono i turisti occidentali ideali, e come tali furono pubblicizzati. I due firmarono un autografo che diceva: "Siamo incantati dalla cordiale accoglienza che ci è stata riservata e affascinati dall'entusiasmo dei Russi – davvero un grande popolo." Si dichiararono entusiasti del recente meraviglioso film sovietico *Bronenosec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*), ed espressero agli intervistatori tutta la loro ammirazione per Lenin, aggiungendo anche che il loro più grande desiderio era quello di incontrare Trotsky.

Naturalmente furono invitati a visitare gli stabilimenti cinematografici Mezhrabpom-Rus. In quel periodo, quasi certamente, vi si stava ancora girando *Miss Mend*, cosa che spiegherebbe la presenza nello studio di Sergei Komarov e di Igor Ilinsky, entrambi interpreti di primo piano del film di Ozep (completato e distribuito in tre parti nell'ottobre del 1926). Komarov e Ilinsky colsero al volo l'occasione offerta dalla solenne visita delle due star americane. Leggenda vuole che Komarov si sia fatto passare per il cameraman di un cinegiornale, il che può anche darsi, pur se, in ogni caso, non sarebbe stato affatto difficile organizzare le riprese del cruciale evento del bacio concesso a Ilinsky da Mary Pickford. Igor Ilinsky, (1901-1987) aveva raggiunto in poco tempo le vette della popolarità col personaggio di Petya Petelkin, il vincitore della lotteria protagonista della commedia *Zakroishchik iz*

Torzhka (Il sarto di Torzok, 1925) di Yakov Protazanov, e probabilmente sarebbe stato comunque presentato, come giovane astro in ascesa, a Mary Pickford, pertanto non era sicuramente difficile organizzare un bacio e una ripresa dello stesso da usare a fini pubblicitari. Nel corso dell'anno seguente, Komarov e il suo co-sceneggiatore Vadim Shershenevich progettarono di scrivere una storia che ruotasse attorno a quel bacio e alle immagini di folla adorante colte per le strade di Mosca.

La trama che ne uscì vedeva Ilinsky nel ruolo di Goga Palkin, lo strappa-biglietti di una sala cinematografica. Goga è innamorato di Dusia, che però sogna solo i divi del cinema e gli dice che lo amerà soltanto a condizione che diventi famoso. Recatosi nello stabilimento cinematografico, dopo una lunga serie di avventure, Goga partecipa come stuntman a una scena in cui deve pendere come un impiccato dal soffitto dello studio. Sennonché, nello scompiglio provocato dall'arrivo di Doug e Mary, tutti quanti abbandonano precipitosamente il set dimenticandosi di lui. Quando i visitatori raggiungono infine il teatro, lo scorgono appeso sopra di loro: Mary stabilisce che Goga è il novello Harry Piel e lo premia con un bacio. Ora che Goga è finalmente famoso, Dusia gli concede la sua mano. La pungente ironia nel descrivere lo stile hollywoodiano e le follie degli ammiratori adoranti è resa più leggera da una benevola invidia.

Goga è il tipo di personaggio maldestro che dette grande popolarità a Ilinsky. Dapprima attore di teatro, Ilinsky lavorò dal 1920 al 1934 con Vsevolod Meyerhold. Le sue discontinue apparizioni sullo schermo iniziarono sotto ottimi auspici con *Aelita* (id. 1924) e in seguito inclusero *Kukla s millionami* (La bambola milionaria, 1928), l'unico altro film diretto da Komarov, e *Volga-Volga* (1938) di Grigori Alexandrov. Sergei Komarov (1891-1957) fu tra gli attori preferiti di Kuleshov, Pudovkin e Barnet, sotto la direzione dell'uno o l'altro dei quali girò la maggior parte dei suoi film fino alla metà degli anni '40.

Potselui Meri Pickford uscì nelle sale il 9 settembre del 1927. I titoli russi alternativi si possono tradurre con "Il re dello schermo" (*Korol ekrana*) e "La storia di come Douglas Fairbanks e Igor Ilinsky litigarono per Mary Pickford" (*Povest o tom, kak possorilis Dooglas Ferbenks c Igozem Ilinskim iz-za Meri Pikford*). Un altro tributo ironico a Fairbanks uscì nelle sale in concomitanza con la sua visita: "Il ladro, ma non di Bagdad" (*Vor, no ne Bagdadskii*), una comica di un rullo su un bambino di una delle repubbliche orientali che entra in possesso di un mantello dell'invisibilità. Realizzato per il consorzio statale dei tabacchi – Lentabaktresta – al fine di promuovere la vendita delle sigarette, il film era stato scritto da Alexander Rodchenko, che ne aveva curato anche scene e costumi, e fu diretto da V. Weinberg ma, purtroppo, non ne è rimasta traccia. – DAVID ROBINSON

A month after the premiere of Sparrows, Mary Pickford and Douglas Fairbanks took off for a European holiday, and on 20 July 1926 arrived in Moscow. At Yartsevo, 330 versts from their destination, the train was stopped to allow a press conference. From the moment of their arrival, they were constantly mobbed by vast, adoring crowds. The suggestion by some writers that there was a foredoomed official attempt to achieve a news

blackout on the visit seems unfounded. In fact, in the wake of the New Economic Policy it was a moment when tourism to the USSR was being actively encouraged. Doug and Mary proved ideal Western tourists, and were publicized as such. An autograph was inscribed, "We are delighted with the wholehearted reception accorded us – charmed with enthusiasm of the Russians – truly a great people". They voiced their enthusiasm for the new Soviet wonder film, The Battleship Potemkin (Bronenosets Potyomkin), told interviewers how much they admired Lenin, and said that their strongest desire was to meet Trotsky.

Inevitably they were invited to visit the Mezhrabpom-Rus studios. At that moment Miss Mend (Miss Mend) was almost certainly still in production, which would explain the presence in the studio of Sergei Komarov and Igor Ilinsky, who both have prominent roles in Otsep's film (completed and released in three parts in October 1926). The two seized the opportunity offered by the ceremonial visit of the American stars. Myth has it that Komarov posed as a newsreel cameraman, which is possible, though in any event it would not have been too difficult to arrange the crucial shot of Pickford bestowing a kiss on Ilinsky. Ilinsky (1901-1987) had leapt to national popularity as Petya Petelkin, the lottery-winning hero of Yakov Protazanov's comedy The Tailor from Torzhok (Zakroishchik iz Torzhka, 1925), and would certainly have been presented to Pickford as a rising young star, so that a kiss and a camera record of it were easy to arrange as a publicity shot. In the course of the next year, Komarov and his co-scenarist Vadim Shershenevich concocted a story to build around both the kiss and actuality material of the adoring crowds in the streets of Moscow. The plot they came up with casts Ilinsky as Goga Palkin, the ticket-taker in a movie theatre. Goga is in love with Dusia, but she dreams only of film stars, and tells him that she will only reciprocate his love if he becomes famous. He gets into the film studio, and after a variety of adventures is involved in a stunt which requires his being hung from the studio ceiling. But in the excitement of the arrival of Doug and Mary, everyone rushes out, forgetting Goga's plight. When the visitors come into the studio however, they notice him above them: Mary decides he is the new Harry Piel, and rewards him with a kiss. Now at last he is famous, and Dusia gives him her hand. The satirical edge in the depiction of Hollywood style and the follies of fan-worship is softened by amiable envy.

Goga is the kind of clumsy hero which brought Ilinsky great popularity. Primarily a stage actor, Ilinsky worked from 1920 to 1934 with Vsevolod Meyerhold. His intermittent film appearances began auspiciously with Aelita (1924), and subsequently included The Doll with Millions (Kukla s millionami, 1928), the only other film directed by Komarov, and Volga-Volga (1938, Grigori Alexandrov). Komarov (1891-1957) was a favourite actor of Kuleshov, Pudovkin, and Barnet, with one or other of whom most of his films were made up to the mid-1940s.

The film was released on 9 September 1927. Alternative Russian titles can be translated as King of the Screen (Korol Ekrana) and The Story of How Douglas Fairbanks and Igor Ilinsky Quarrelled over Mary Pickford (Povest o tom, kak possorilis Dooglas Ferbenks c Igozem Ilinskim iz-za Meri Pikford). Another satirical tribute to Fairbanks was released at about the time of the visit. The Thief, But Not of Bagdad

(Vor, no ne Bagdadski) was a one-reel comedy about a boy in one of the Eastern republics who acquires a cap of invisibility. Made for Lentabaktresta to promote cigarettes, it was written and designed by Alexander Rodchenko, and directed by V. Weinberg. Sadly no trace of the film has survived. – DAVID ROBINSON

Special Preview Presentation of DVD Edition LA ROUE (La rosa sulle rotaie) (Pathé, FR 1923)

Regia/dir., scen: Abel Gance; *f./ph.*: Gaston Brun, Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Duverger; *mont./ed.*: Marguerite Beaugé, Abel Gance; *scg./des.*: Robert Boudrioz; *aiuto regia/asst. dir.*: Blaise Cendrars; *orig. mus. score (part compilation)*: Arthur Honegger; *DVD score: mus. composed, arranged, conducted by* Robert Israel (2008); *cast*: Séverin-Mars (Sisif), Ivy Close (Norma), Gabriel de Gravone (Elie), Pierre Magnier (Jacques de Hersan), Max Maxudian (*the mineralogist* Kalatikascooulos), Georges Terof (Machefer), Gil Clary (Dallilah); *DVD*, 260' (*trascritto a/transferred at* 18-20 fps); *fonte copiasource*: Flicker Alley, Los Angeles. *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Transferred from a 35mm fine grain master, 2 incomplete tinted French nitrate prints, a Russian print, and a few bits from a 9.5mm print. Editorial reconstruction by Eric Lange. The DVD has electronic tinting based on the incomplete tinted nitrate prints. Intertitles in English by Lenny Borger and David Shepard, translated from French (there seems to have been variant sets of French titles). Film edition produced by Eric Lange and David Shepard; DVD produced by Jeffery Masino and David Shepard. A Flicker Alley Digital Edition.

+ AUTOUR DE LA ROUE (FR 1922)

Regia/dir., *mont./ed.*: Blaise Cendrars; *DVD*, 10' (*trascritto a/transferred at* 18 fps); *fonte copiasource*: Flicker Alley, Los Angeles. *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Girato durante le riprese del grande film di Gance. Riversamento digitale da una copia della *Lobster*, Parigi. / *Behind the scenes during the making of Abel Gance's great film. Digital transfer from a print in the Lobster collection, Paris. Intertitles in English by Serge Bromberg and David Shepard.*

“C'è ‘un prima e un dopo *La roue*’ del cinema proprio come c'è ‘un prima e un dopo Picasso’ della pittura”. Jean Cocteau

Il monumentale film di Abel Gance costituisce una delle imprese più straordinarie di tutta la storia del cinema. *La roue*, che nacque senza precedenti di pari lunghezza e complessità emotiva, richiese ben tre anni di lavorazione e allargò le frontiere del film d'art oltre ogni limite fino ad allora conosciuto. Gance disse: “Il cinema conferisce a chi guarda un nuovo senso: la musica della luce. Che si può ascoltare con gli occhi”. La trama, ridotta all'osso, racconta di un macchinista di locomotive (Sisif) che alleva insieme al proprio figlio (Elie) una trovatella (Norma) scampata a un disastro ferroviario. Con il passare degli anni, tra i due giovani nasce l'amore. Ma Norma, credendo

ancora che Elie sia suo fratello, lascia la casa del patrigno per sposarsi con un virtuale sconosciuto. Ma anche Sisif è segretamente ossessionato da Norma, e tutta la vicenda del film si sviluppa attorno a questo triangolo amoroso.

Il regista tedesco G.W. Pabst, fervente ammiratore di *La roue*, trasse coraggio dall'esempio di Gance per affrontare le proprie sorprendenti esplorazioni della psicologia umana in film muti quali *Geheimnisse einer Seele* (*I misteri di un'anima*, 1926), *Die Büchse der Pandora* (*Il vaso di Pandora*, 1928) e *Das Tagebuch einer Verlorenen* (*Il diario di una donna perduta*, 1929).

La roue, che si rivela molto più interessante per le qualità strettamente cinematografiche che non per la sua storia, venne girato quasi integralmente in ambienti reali. I set principali furono allestiti lungo la linea ferroviaria attorno alla stazione di Saint Roch, nei pressi di Nizza, e sul Monte Bianco, a oltre 4.000 metri di altezza! Gance fu il precursore di un innovativo stile di montaggio dal ritmo incalzante che avrebbe rivoluzionato il cinema mondiale, in primis l'opera di Eisenštejn e dei registi sovietici suoi contemporanei. Praticamente ogni sequenza nasceva da una sperimentazione; e proprio come ricordava il direttore della fotografia Léonce-Henry Burel: “Una lista completa di tutti gli esperimenti che facemmo, di tutti gli effetti speciali che inventai e di tutte le innovazioni che lanciammo sarebbe interminabile”. Come *Intolerance* e *Citizen Kane*, *La roue* divenne una fonte inesauribile di invenzioni cinematografiche destinate a riverberarsi in un numero incalcolabile di classici del cinema nei decenni che seguiranno. Acclamato da molti artisti e intellettuali che vi riconobbero un'opera d'arte di stupefacente modernità, *La roue*, per Akira Kurosawa, fu “il primo film che mi colpì nel profondo”.

La presente versione restaurata di *La roue*, della durata complessiva di quasi 4 ore e mezza, qui accompagnata dallo score sinfonico di Robert Israel, è la più completa presentata al pubblico dal lontano 1923. E finalmente anche gli spettatori di oggi potranno conoscere coi propri occhi la sorprendente visione poetica nata dal genio di Abel Gance. Al DVD sono acclusi anche un cortometraggio, *Autour de La roue*, diretto dall'assistente di Gance, Blaise Cendrars, che fornisce una vivace testimonianza sulla impegnativa lavorazione del film, e un eccellente saggio di William M. Drew sull'impatto storico di *La roue*. – DAVID SHEPARD

“*There is the cinema before and after La Roue as there is painting before and after Picasso.*” – Jean Cocteau

Abel Gance's monumental film is one of the most extraordinary achievements in the whole history of cinema. Three years in production, and for its time unprecedented in length and complexity of emotion, La Roue pushed the frontiers of film art beyond all previous efforts. Said Gance, “Cinema endows man with a new sense. It is the music of light. He listens with his eyes.”

Taken to its bare bones, the story deals with Sisif, a locomotive engineer, who saves Norma, an infant girl, from a train wreck and raises her as his adoptive daughter. She thinks Sisif's son Elie is her brother, and when the

two fall in love, she leaves to marry a virtual stranger. Her stepfather is also obsessed with her, and the plot elaborates this triangular relationship. German director G.W. Pabst, an ardent admirer of *La Roue*, was encouraged by Gance's example to undertake his own remarkable explorations of human psychology in such silent films as *Secrets of a Soul*, *Pandora's Box*, and *Diary of a Lost Girl*.

Yet *La Roue* is even more remarkable for its cinematic accomplishment than for its story. The film was made almost entirely on location. Sets were built along the railroad tracks in the yard at St. Roch, near Nice, and at an elevation of 13,000 feet on Mount Blanc! Gance pioneered a dazzlingly innovative style of rapid montage that revolutionized filmmaking around the world, especially in the works of Eisenstein and his contemporaries in the Soviet Union. Almost every sequence was experimental; as his cinematographer, L.-H. Burel recalled, "I'd never come to the end of it if I were to list all the tests we did, all the special effects I invented, and all the innovations we launched." Like *Intolerance* and *Citizen Kane*, *La Roue* became a sourcebook of cinematic invention that reverberated in countless other classic films over the decades. It was hailed by artists and intellectuals, who recognized it as a stunning advance in modern art. For Akira Kurosawa, "The first film that really impressed me was *La Roue*."

This new restoration, with a running time of nearly 4 and a half hours, accompanied by Robert Israel's symphonic score, is the fullest presentation of *La Roue* to reach the public since 1923. It at last allows audiences today to experience the amazing poetic vision Abel Gance brought to the world. The DVD also includes a short film, *Autour de La Roue*, by Gance's assistant Blaise Cendrars, which provides a vivid documentary record of the great work in production, and an outstanding essay by William M. Drew on the history and impact of *La Roue*. — DAVID SHEPARD

Baby Peggy

CARMEN JUNIOR (Century Film Corporation, US 1923)

Regia/dir: Alf Goulding; didascalie/titole: Joe W. Farnham; cast: Baby Peggy Montgomery, Lillian Hackett, Inez McDonnell, Thomas Wonder; 35mm, 309 m., 14' (20 fps); fonte copia/print source: Danish Film Institute, København.

Didascalie in danese / Danish intertitles.

Si tratta di un episodio della serie creata e diretta per me, senza risparmiare fantasia e immaginazione, da Alf Goulding: facevano parte della serie anche *The Kid Reporter*, *Peg o' the Mounted*, *Jack and the Beanstalk*, *Little Red Riding Hood*, *Hansel and Gretel*, e *Peg of the Movies*. *Grandma's Girl*, il pastiche che intendevamo dedicare ai film di Harold Lloyd, fu purtroppo annullato perché io e Goulding ci ammalammo e lo studio si incendiò.

Non saprei assolutamente dire se la trama ricordasse minimamente quella dell'opera. Nelle foto di produzione che ho conservato si ritrova una quantità di elementi diversi: Peggy vestita da matador, che fa la serenata a una señorita, sotto la finestra di lei, protetta da una

griglia in ferro battuto; o in atteggiamento sornione, che fissa fieramente la cinepresa, con una sigaretta tra le dita; o ancora nell'arena, mentre si accinge a dare il colpo di grazia a un toro. C'era anche una seducente Carmen, acconciata con un gran pettine e vestita di un'autentica mantilla spagnola di merletto nero, che sorrideva perfida come Greta Garbo in *La carne e il diavolo*. Per una commedia, i costumi erano davvero splendidi: insieme ai travestimenti maschili e femminili, fanno di questo film uno dei miei favoriti. Girammo alla missione di San Fernando, che in quell'epoca era ancora un rudere disabitato. I titoli provvisori erano *The Seniorita* e *Sunny Smiles*.

C'era anche una sequenza di ballo, che originariamente avevo interpretato con Alfie Goulding, il figlio del regista (suo padre era vedovo, quindi Alfie lo seguiva spesso sul set); aveva sei anni, e dunque era abbastanza più grande di me, ma sapevo che era al suo primo film e quindi pensavo che avesse bisogno di aiuto e di guida. Mentre ballavamo, continuavo a sussurrargli istruzioni e consigli utili; qualche anno dopo, Alfie mi confidò che la Baby Peggy con cui aveva lavorato quel giorno era "la vecchietta più giovane" che avesse mai incontrato. A quanto sembra, il negativo o la copia del film vennero danneggiati in un incendio, e quindi dovettero girare nuovamente le scene; a questo scopo, al posto di Alfie, fu ingaggiato Tommy Wonder, che era un po' più grande d'età o forse solo un po' più alto. Come coppia eravamo assortiti un po' peggio, ma lui ballava meglio di me. Per l'originaria sequenza di ballo avevo dovuto frequentare le lezioni di Ernest Belcher (1882-1973), che allora a Hollywood era l'indiscusso guru del ballo (in seguito avrebbe allestito le scene di ballo per Shirley Temple in *The Little Princess*). Come al solito, alla Century si aspettavano che mi precipitassi allo studio di Belcher, imparassi istantaneamente i passi che mi servivano e — "presto" — tornassi indietro trasformata in una Irene Castle in miniatura. Non ero affatto sicura delle mie qualità di ballerina, forse perché tutte le lezioni di danza erano durate un'ora o due! (In seguito, l'imponente signor B. poté contare sul generoso favore di Cecil B. DeMille, mentre sua figlia Margery, graziosa e bravissima, sarebbe divenuta la componente femminile del famoso duo "Marge and Gower Champion", dopo il suo matrimonio con Art Babbitt, grande disegnatore della Disney, e dopo essere stata il modello di numerose eroine dei cartoni animati).

Alf Goulding (1896-1972) era il mio regista preferito. Ricordo benissimo che, quando giravamo *The Kid Reporter* (allora mi insegnò anche a portare il monocolo!), mi raccontò che anche lui aveva cominciato a recitare da bambino, e questo creava tra noi uno speciale legame di fiducia e amicizia. Solo parecchi anni dopo seppi come e quando egli aveva imparato l'arte della recitazione: nella sua nativa Australia, era entrato da bambino nella famosa compagnia viaggiante Pollard Company, di cui facevano parte il suo caro amico "Snub" Pollard e la sorella di questi, Daphne (essi avevano assunto il nome della compagnia; il loro vero cognome era Fraser). Prima di approdare alla Century, Goulding aveva anche diretto Harold Lloyd presso lo Hal Roach Studio. — DIANA SERRA CARY

This is one in the remarkably imaginative series created and directed for me by Alf Goulding, which included *The Kid Reporter*, *Peg o' the Mounted*, *Jack and the Beanstalk*, *Little Red Riding Hood*, *Hansel and Gretel*, and *Peg of the Movies*. *Grandma's Girl*, our intended pastiche of *Harold Lloyd*, was unfortunately shut down after *Mr. Goulding* and I both became ill and there was a studio fire.

I have no idea whether the plot remotely resembled the opera. The production stills I have on it include so many different elements: we have *Peggy* as a matador serenading a senorita beneath her reja-protected window; or in smouldering mood, glowering at the camera, cigarette in hand; or again about to polish off a velvet bull in the ring. Then too there was the seductive *Carmen*, wearing a high comb, a genuine Spanish black lace mantilla, and a smile as faithless as *Garbo's* in *Flesh* and *the Devil*. The costumes were really impressive for a comedy: along with the male and female impersonations, they make it one of my favourite films. It was filmed at the *San Fernando Mission* when that landmark was still an uninhabited ruin. The film's working titles were *The Senorita* and *Sunny Smiles*.

There was a dance sequence, which I originally shot with the director's son *Alfie Goulding* (*Mr. Goulding* was a widower, so *Alfie* was often with him on the set). At 6 years old he was considerably my senior, but knowing this was his first picture I was concerned he needed help and guidance. So conscientiously I kept whispering helpful instructions and cues while we danced. Years later *Alfie* told me that the *Baby Peggy* he worked with that day was "the youngest little old lady" he had ever met. However, apparently the negative or print was damaged in a containable fire, and we had to do retakes. For these, in place of *Alfie*, they hired *Tommy Wonder*, who was either older or perhaps just taller. We were not as evenly matched, but he was a better dancer than I.

For the original dance sequence I had to go to *Ernest Belcher* (1882-1973), who then reigned as Hollywood's dance guru (he was later to arrange the dances for *Shirley Temple* in *The Little Princess*). As usual at Century they expected me to run over to *Belcher's* studio, pick up the steps I needed and – "presto" – return as a miniature *Irene Castle*. I did not feel secure with dancing as a skill, perhaps because my training period consisted of about one or two hours! (The imposing *Mr. B.* was later grandly supported by *Cecil B. DeMille*, and his pretty and well-trained daughter *Margery* grew up to become the distaff side of the famous team "Marge and Gower Champion", after having been married to the great Disney animator *Art Babbitt* and serving as model for several cartoon heroines).

Alf Goulding (1896-1972) was my favourite director. I clearly remember while making *The Kid Reporter* (and teaching me how to master wearing a monocle!) he told me he had himself been a child performer, which formed a unique bond of faith between us. It was only years later that I learned where or when he had learned the acting trade. In his native Australia he had been a child member of the famous travelling *Pollard Company*, which included his close friend "Snub" *Pollard* and *Pollard's* comedian sister *Daphne* (both had taken the name of the company; their birth name was *Fraser*). *Goulding* had also directed *Harold Lloyd* at *Hal Roach Studio* before coming to Century. – DIANA SERRA CARY

SUCH IS LIFE (De Kleine Zwerfster) (Century Films, US 1924)
Regia/dir.: Alfred J. Goulding; cast: *Baby Peggy*, *Joe Bonner*, *Thomas Wonder*, *Jack Henderson*, *Arnold MacDonald*, *Paul Stanhope*; 35mm, 320 m., 16' (18 fps); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Questa copia appena restaurata, che ci giunge dal Nederlands Filmmuseum, segna la scoperta di un nuovo capitolo della filmografia di *Baby Peggy*; si tratta di una sintesi, realizzata già molti anni fa, dell'originale film in due rulli. La pellicola trae ispirazione dal racconto di *Hans Christian Andersen* "La piccola fiammiferaia", anche se l'adattamento è necessariamente assai libero: sarebbe stato inconcepibile che *Baby Peggy* perisse miseramente nella neve, o addirittura che salisse al cielo. *Diana Serra Cary* (*Baby Peggy*), che aveva appena compiuto cinque anni quando fu realizzato il film, scrive: "Ricordo unicamente una scena girata in una strada di città, con *Joe Bonner* che lavorava nella neve (erano fiocchi d'avena). Avevo i capelli e i vestiti cosparsi di fiocchi, che ricoprivano anche strada e marciapiede con uno strato di parecchi centimetri. Oppressa da un'atroce miseria, sedevo in un portone dove stavo congelando sotto la neve. Se siete appassionati di letteratura non vi sfuggerà che il film era basato, anche se non troppo fedelmente, su un classico racconto intitolato 'La piccola fiammiferaia'. Io non l'ho mai letto, ma il titolo provvisorio del film in due rulli era proprio questo, anche se poi è stato cambiato." Un altro titolo provvisorio era *Little Miss Spunk*. L'operatore era probabilmente *Jerry* (*Jerome*) *Ash* (1892-1952). – DAVID ROBINSON, DIANA SERRA CAREY

A new discovery from the *Baby Peggy* filmography, this newly-restored print from the Nederlands Filmmuseum is an early condensation of the original 2-reeler. Inspired by *Hans Christian Andersen's* story "The Little Match Girl", the adaptation was necessarily very free: there was no way *Baby Peggy* could die in the snow, or even go to heaven. *Diana Serra Cary* (*Baby Peggy*), just turned 5 when the film was shot, writes, "My only memory was of one city street scene with *Joe Bonner* working in the snow ... cornflakes. They were sprinkled all over my hair and clothes, and the street and sidewalk were inches deep in them. Due to my dire poverty, I sat in a doorway supposedly freezing in the snow. If you are a literature buff you may recognize the film was loosely based on a classic story called 'The Little Match Girl'. I never read it, but that was the 2-reeler's working title before they changed it." Another working title was *Little Miss Spunk*. The cinematographer was probably *Jerry* (*Jerome*) *Ash* (1892-1952). – DAVID ROBINSON, DIANA SERRA CAREY

BABY PEGGY: HIDING IN THE VAULTS (Noye Productions, NL 2008)

Regia/dir., f./ph: *Vera Iwerebor*; rec: *Huibert Boon*; con/with: *Rixt Jongmans*; DVD, 36', col. (con sequenze in b&n/with b/w sequences), sonoro/sound; fonte copia/source: *Vera Iwerebor*.

Dialoghi in inglese, didascalie in olandese (estratti di film) / English dialogue, Dutch intertitles (film extracts).

Vera Iwrebor ha esplorato i tesori del Nederlands Filmmuseum alla ricerca di film con Baby Peggy Montgomery. Fra i frammenti da lei portati alla luce, tre minuti di *A Muddy Bride* (1921, regia di Fred Hibberd), che il NFM intende restaurare (e le Giornate sperano di presentare) nel 2009. Ci sono anche altri due film non ancora identificati. Dodici minuti di una commedia in due parti che in olandese si intitola *Peggy de avonturierster* (Peggy l'avventuriera) e la cui trama riguarda un caso di scambio di identità: la ricca famiglia di Baby Peggy scopre che in realtà lei non è chi si credeva fosse. Nella prima parte Baby Peggy ha qualche problema a mungere una mucca; nella seconda si esibisce in vari numeri, nuota sott'acqua e si mostra infastidita con due aiutanti gemelli. Il titolo olandese del terzo film è *Peggy verkoopt eieren* (Peggy vende uova). Nei nove minuti che sopravvivono la nostra eroina tenta di farsi acquistare uova e galline da un macellaio indifferente alle sue arti di venditrice. Dalle didascalie si deduce che questo frammento fa parte di un film più lungo probabilmente del 1923. Chissà che la visione alle Giornate non permetta di identificare entrambi i titoli. Siamo particolarmente grati al Nederlands Filmmuseum per averli trasferiti dal fragile supporto nitrato al formato digitale. – VERA IWREBOR, DAVID ROBINSON

Vera Iwrebor explores the treasures of the Nederlands Filmmuseum, in search of films with Baby Peggy Montgomery. Among the fragments she reveals is a 3-minute clip from A Muddy Bride (1921, directed by Fred Hibberd), which the Museum plans to restore (and the Giornate hope to show) in 2009. Two other films are still unidentified. Twelve minutes survive from a film under the Dutch title Peggy de avonturierster (Peggy the Adventuress). This is a comedy in two acts, involving mistaken identity, with Baby Peggy in the care of a rich family who discover she is not in fact the family member they believe her to be. In the first act Baby Peggy has problems trying to milk a cow; in the second she shows off some stunts, swims underwater, and displays her boredom with two handsome twin boys. The third film has the Dutch title Peggy verkoopt eieren (Peggy Selling Eggs). The surviving 9 minutes show our heroine trying to sell her eggs and chickens to the butcher, who remains unimpressed by her salesmanship. The intertitles show that this is part of a longer film, probably dating from around 1923. It is hoped that spectators for this screening may offer clues to the identification of the films. Special gratitude is due to the Nederlands Filmmuseum for making possible the transfer of the fragile nitrate prints to digital format. – VERA IWREBOR, DAVID ROBINSON

NB. Dopo la presentazione di questo DVD, Vera Iwrebor riproporrà il suo film *A Silent Star* (24 minuti, DigiBeta), già dato alle Giornate 2007 (v. catalogo, p. 160) ma ora rimontato con l'aggiunta di sequenze da *The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra* (1928) di Robert Florey e Slavko Vorkapich. / *Vera Iwrebor will follow this presentation with a repeat screening of her film on Anita Page, A Silent Star (24 minutes), shown in last year's Giornate (catalogue p. 160) but now re-edited and with the addition of sequences from Robert Florey and Slavko Vorkapich's 1928 film The Life and Death of 9413, a Hollywood Extra. This will be shown on DigiBeta.*

Gli “Hayakawa” perduti / *The Lost Hayakawas*

Sessue Hayakawa: l'eroe asiatico americanizzato

O Paese di gente strana e affascinante,

Lode al figlio tuo, che serve così bene la sua arte

Che in ogni sua creazione ci schieriamo dalla sua parte,

E poco importa che faccia il cattivo, l'amico o l'amante.

Sobrio nei gesti, e di sorrisi assai parco

Maestro infallibile egli è nella sua arte;

E il dramma muto si fa eloquente in ogni suo film -

Quando appare Sessue, lui primeggia sempre, in qualunque a parte.

Il numero di ottobre della rivista *Motion Picture* del 1917 pubblicava questa poesia di Kate May Young, 842 W. 63rd St., Seattle, Washington. La frase “E poco importa se questa parte sia del cattivo, dell'amico o dell'amante” esemplifica bene l'infatuazione, entusiastica ma ambivalente, di una fan americana nei confronti dell'attore giapponese Sessue Hayakawa (1886-1973). Era dunque questi il “villain” atto a personificare il “pericolo giallo”, teoria pseudo-scientifica ampiamente diffusa all'epoca tra gli americani della middle class che paventavano un'invasione imperialistica giapponese degli States? In *The Cheat* di Cecil B. DeMille (1915), Hayakawa era un personaggio raffinato e sexy, e al contempo un mostro alieno di sensazionale cattiveria. Oppure Hayakawa era l'amico, il modello di una minoranza ideale in seno alla società americana? Negli “star vehicles” che seguirono a *The Cheat*, tra cui *His Birthright* (1918), Hayakawa interpreta spesso il ruolo dell'immigrato asiatico che aspira ad integrarsi nella cultura americana. Fu un amante affidabile? Nei suoi ruoli da protagonista, come in *The Courageous Coward* (1919) e *The Man Beneath* (1919), Hayakawa incarnò spesso l'asiatico pronto a sacrificarsi per la donna dalla pelle bianca di cui era innamorato. E tuttavia, il più delle volte, la sua appartenenza ad una minoranza etnica gli impediva di veder coronare il proprio sogno d'amore con un happy ending.

Molti appassionati di cinema probabilmente si ricordano di Hayakawa per la sua interpretazione dell'arcigno ufficiale giapponese in *The Bridge on the River Kwai* di David Lean (*Il ponte sul fiume Kwai*, 1957), ruolo che gli valse anche una candidatura agli Oscar. Eppure, Hayakawa aveva già conosciuto una vastissima popolarità molto tempo prima di quel film, ed era stato l'unico idolo dei matinée asiatico di tutta l'epoca del muto. Nel maggio del 1916, Hayakawa si era classificato al primo posto tra i divi più popolari nel sondaggio indetto dal *Chicago Tribune*. Il clamoroso succès de scandalo di *The Cheat*, dove interpretava un “villain” sexy, che rubava un bacio a una donna bianca e le marchiava a fuoco la spalla nuda [con un simbolo giapponese di possesso], lo aveva catapultato nel firmamento delle superstar in un periodo storico in cui il pubblico mainstream era favorevole alla segregazione razziale e i matrimoni misti erano illegali in molti stati. Dato che l'immagine cinematografica di Hayakawa personificava la minaccia razziale, sarebbe parso naturale per la Jesse L. Lasky Feature Play Company decidere di farne un raffinato “cattivo” di successo. Ma

sarebbe stata una scelta strategica decisamente semplicistica. I divi più amati dell'epoca, tra cui Douglas Fairbanks Sr., Harold Lockwood e Francis X. Bushman, incarnavano l'immagine onesta del gruppo degli "all-Americans", perciò fu del tutto naturale che lo studio Lasky provvedesse a lanciare il suo nuovo e promettente divo non-americano con un'immagine dello stesso tipo.

La popolarità dei divi "all-American" trovava una rispondenza su scala nazionale nel movimento di americanizzazione sostenuto con grande fervore dai membri della classe media. Laddove "americanizzazione", in sostanza, significava che gli immigranti, per fondersi nella comunità nazionale, dovevano identificarsi spontaneamente coi principi e le usanze degli americani. L'immagine cinematografica di Hayakawa era stata pensata per rappresentare gli immigranti giapponesi come un esempio di integrazione razziale coronato dal successo. A tale proposito, si rivelò particolarmente utile il tema dell'auto-sacrificio. Questo poteva infatti porre i personaggi non-bianchi di Hayakawa al centro morale del racconto, ma al contempo gli negava una completa assimilazione nella società americana e gli impediva di contrarre un matrimonio interrazziale. Sacrificando se stessi e morendo per la salvezza di donne americane bianche, gli eroi di Hayakawa aggiravano lo spinoso tema dei matrimoni misti. Grazie a questo tema ricorrente, i personaggi di Hayakawa diventavano un inoffensivo oggetto del desiderio sia per le eroine bianche e middle class dello schermo sia per il pubblico bianco e middle class dei matinée. Pertanto, lo status quo della società bianca americana era mantenuto da personaggi non-bianchi e inassimilabili destinati all'autodistruzione volontaria. E così come il personaggio di Hayakawa in *The Cheat*, seppur capace di assimilazione sociale rimaneva moralmente inaccettabile, viceversa, il tema auto-sacrificale rendeva i personaggi di Hayakawa moralmente accettabili ma razzialmente non assimilabili nella società americana.

In linea con questa strategia, lo stile di vita americanizzato di Hayakawa veniva ampiamente pubblicizzato sulle riviste per amatori. Nel marzo del 1916 Grace Kingsley di *Photoplay* scriveva: "Sessue Hayakawa, l'attore giapponese più famoso del mondo, non vive in una casa dalle pareti di carta in uno scenario da cerimonia del tè... ma in un 'normale' bungalow dotato di mobili di quercia in stile missionario e veste alla moda secondo gli standard americani... In Giappone [Hayakawa] ha interpretato personaggi americani ed inglesi, con il particolare merito, in aggiunta, di aver fatto conoscere il repertorio teatrale americano e inglese nel suo paese natale, dove ha recitato Ibsen e Shakespeare, distinguendosi con particolare successo nel ruolo di Otello. ... [Hayakawa] ha studiato per un anno letteratura e teatro inglese presso l'Università di Chicago e ha tradotto in giapponese innumerevoli classici di lingua inglese".

In realtà non risulta da alcuna fonte ufficiale che Hayakawa abbia mai svolto un'attività teatrale in Giappone. Il giovane Sessue Hayakawa, figlio di un ricco pescatore della prefettura di Chiba, era giunto negli U.S.A. tramite certi suoi parenti che si dedicavano alla pesca delle 'orecchie di mare' in California. Nella sua autobiografia, Hayakawa racconta che all'Università di Chicago non frequentò i corsi di arte

drammatica, ma quelli di economia politica, per rendersi utile negli affari di famiglia. Kingsley aveva romanizzato l'esperienza formativa e il bagaglio culturale di Hayakawa per enfatizzare la compiutezza della sua americanizzazione e ratificare le sue credenziali di attore secondo gli standard occidentali. Grazie all'ampio risalto dato alla sua "American way of life" sia nei suoi "star-vehicles" che negli innumerevoli articoli che apparivano sulle riviste per amatori, Hayakawa acquisì la figura simbolica di una minoranza modello che doveva il proprio successo a una onesta operosità senza costituire una minaccia al sistema sociopolitico ed economico corrente.

La popolarità di Hayakawa non era limitata agli Stati Uniti. Durante tutto il periodo di massima diffusione dei suoi film, la sua immagine di divo popolare riuscì a imporsi nei più vari e spesso contraddittori contesti politici, ideologici e culturali tanto in America come in Giappone o in Europa. In Francia (dove *The Cheat*, distribuito nell'agosto del 1916 col titolo *Forfaiture*, ottenne un grandissimo successo), lo stile recitativo di Hayakawa ispirò intellettuali come Louis Delluc e Colette che coniarono un nuovo termine artistico, *photogénie*, per definire quelle particolari qualità estetiche che l'obiettivo della macchina da presa conferisce al soggetto filmato. Questo concetto di *photogénie* fornirà in seguito una importante base teorica nella esegesi del movimento impressionista francese. Il pubblico giapponese in un primo momento stigmatizzò Hayakawa per essere apparso in film "anti-giapponesi", e lo definì un "insulto alla nazione". Quando poi però Hayakawa divenne una stella hollywoodiana di prima grandezza, sia gli intellettuali che le fonti governative ufficiali giapponesi, e in primis l'influente teorico del cinema Kaeriyama Norimasa, lo salutarono come il rappresentante ideale del Giappone fregiandolo del titolo simbolico di "ambasciatore della nazione". – DAISUKE MIYAO

Sessue Hayakawa: The Americanized Asian Hero

O land of quaint and fascinating people,
Here's to thy son, who plays so well his art
That we take side with him in each creation,
Tho villain, friend or lover be that part.
Quiet he is, and smiles but very seldom,
Unerring in his mastery of the art;
The silent drama speaks in every picture –
When Sessue comes he leads, whate'er the part.

The October 1917 issue of the magazine Motion Picture published this poem by Kate May Young, of 842 W. 63rd St., Seattle, Washington. The line "Tho villain, friend or lover be that part" especially indicates an American female fan's enthusiastic but ambivalent fascination with Sessue Hayakawa (1886-1973), the actor from Japan. Was he a villain, who embodied the "Yellow Peril", the pseudo-scientific discourse of the time among middle-class Americans who feared a Japanese imperialistic invasion of the United States? In Cecil B. DeMille's The Cheat (1915), Hayakawa was a refined-looking and sexy, but sensationally villainous alien monster. Was he a friend, or the model minority in American society? In his star vehicles that followed

The Cheat, including His Birthright (1918), Hayakawa frequently played an Asian immigrant hero who was eager to assimilate himself into American culture. Was he a good lover? In his starring roles, including The Courageous Coward (1919) and The Man Beneath (1919), Hayakawa's Asian hero often sacrificed himself for the white woman he loved. Yet, in the end, his ethnicity often prevented him from being united with his beloved. Many popular audiences of cinema remember Hayakawa for his Oscar-nominated role as the frowning Japanese officer in David Lean's The Bridge on the River Kwai (1957). Yet, Hayakawa was a very popular movie star long before that, and was the only Asian matinee idol of the silent era. In May 1916 Hayakawa was ranked number one in the Chicago Tribune's popular star contests. His sensational performance as a sexy villain in The Cheat, who steals a kiss with a white woman and brands her naked shoulder, propelled him to superstardom during a time when the general public supported segregation and mixed marriages were illegal in many states. With Hayakawa's image embodying the racial threat, it would seem a natural choice for the Jesse L. Lasky Feature Play Company to make him a refined-looking villainous star. But this was not merely a simple strategy. The most popular stars of the time, including Douglas Fairbanks, Sr., Harold Lockwood, and Francis X. Bushman, embodied the image of the "clean-living group of all-Americans," so it was natural for Lasky to provide their new, promising, but non-American, star with this image.

The popularity of "All-American" stars corresponded to a nationwide Americanization Movement, willingly embraced by middle-class Americans. The basic idea of "Americanization" was that immigrants must merge into the national community by being willing to identify themselves with American principles and customs. Hayakawa's star image was meant to represent a successful assimilation narrative for Japanese immigrants. To this end, the motif of self-sacrifice was particularly useful. It could place Hayakawa's non-white characters at the moral center of the narrative, while keeping them out of full assimilation into American society and prohibiting them from interracial marriages. If Hayakawa's heroes sacrificed themselves and died for the good of white American women, the anxiety of miscegenation was avoided. With this motif, Hayakawa's characters became safely desirable for the middle-class white women onscreen, and for middle-class white audiences. Consequently, the status quo of white American society was maintained because the unassimilable non-white screen characters willingly destroyed themselves. While Hayakawa's character in The Cheat is capable of social assimilation but remains morally unassimilable, conversely, the motif of self-sacrifice could make Hayakawa's characters morally assimilable but racially unassimilable in American society. In line with this strategy, Hayakawa's Americanized lifestyle was overtly publicized in fan magazines. In March 1916 Grace Kingsley of Photoplay wrote: "Sessue Hayakawa, the world's most noted Japanese photoplay actor, does not dwell in a paper-made house amid tea-cup scenery.... he lives in a 'regular' bungalow, furnished in mission oak, and dresses very modishly according to American standards.... [Hayakawa] has played American and English roles in Japan, having the distinction, indeed, of having introduced American and English drama in his native land. He played ... Ibsen and Shakespeare, making an especial hit as 'Othello.' ... [Hayakawa] studied

English drama and literature at the University of Chicago for a year, and translated a number of the English classics into Japanese."

There is no official record that Hayakawa had an acting career in Japan. Hayakawa, the son of a rich fisherman in Chiba prefecture, came to the U.S. with the help of his relatives, who were engaged in abalone fishing in California. According to his autobiography, he entered the University of Chicago, not to study acting but political economy, to help out his family's business. Kingsley fictionalized Hayakawa's background in order to emphasize his Americanized status and to validate his acting capability by Western standards. Through his display of the American way of life in his star vehicles and fan magazine articles, Hayakawa became a representative of the model minority who attained success via legitimate industry without threatening the current socio-political and economic system.

Hayakawa's popularity was not limited to the U.S. His stardom was appropriated within various and contradictory political, ideological, and cultural contexts in the U.S., Japan, and Europe during the period of his films' greatest public circulation. In France (where The Cheat, released in August 1916 as Forfaiture, was a particularly big success), Hayakawa's acting style inspired such intellectuals as Louis Delluc and Colette to develop a concept in art, photogénie, embodying the unique aesthetic qualities that motion picture photography brings to the subject it films. Photogénie later became a significant theoretical basis of the French Impressionist movement. Japanese audiences first criticized Hayakawa for appearing in "anti-Japanese" films, and called him an "insult to the nation". However, when Hayakawa obtained the status of a superstar in Hollywood, Japanese intellectuals and government officials, including the influential film theorist Kaeriyama Norimasa, praised him as an ideal representative of Japan, and called him the "ambassador of the nation".

DAISUKE MIYAO

HIS BIRTHRIGHT (Haworth Pictures Corp., US 1918)

Regia/dir: William Worthington; scen: Frances Guihan; soggetto/story: Sessue Hayakawa, Denison Clift; f./ph: Robert Newhard; des: Milton Menasco; cast: Sessue Hayakawa (Yukio), Marin Sais (Edna Kingston), Howard Davies (Admiral John Milton), Mary Anderson (Helen Milton), Tsuru Aoki (Saki San), Sydney De Grey (James Barnes), Harry Von Meter (Admiral Von Krug); data uscita/released: 1/18/9.1918; incomplete/incomplete (mancante/missing rl. 1 + 4; no main title; explanatory titles at beginning and between rls. 4 + 5), 35mm, 970 m., 47' (18 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione/Preserved by Haghefilm, 2008. Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Nel marzo del 1918, dopo due anni di incontrastata popolarità sotto l'egida della Jesse L. Lasky Feature Play Company, Sessue Hayakawa fondò una propria società di produzione, la Haworth Pictures Corporation. Già nel 1916, Hayakawa aveva dichiarato a Photoplay di non essere soddisfatto dei ruoli interpretati nei film in cui era apparso fino ad allora. "Questo tipo di personaggi [in film quali *The Wrath of the*

Gods (1914) e *The Cheat* (1915)] non restituiscono la nostra vera natura ... Sono falsi e trasmettono al pubblico un'idea sbagliata del popolo giapponese. Io intendo offrire una caratterizzazione che consenta di rivelare chi siamo veramente". In effetti, in occasione del lancio della Haworth, Hayakawa annunciò il suo proposito di "produrre otto film l'anno, che avrebbero sviluppato esclusivamente trame correlate a soggetti giapponesi" e che presto avrebbe mandato una sua troupe per effettuare una serie di riprese in Giappone. (La copia sopravvissuta di *His Birthright* si apre con una sequenza girata sul ponte di una barca, ma in origine, stando al resoconto apparso su una pubblicazione giapponese di categoria, *Kinema Junpo*, le prime immagini di *His Birthright* presentavano una veduta del monte Fuji e la storia iniziava nel porto giapponese di Uraga, dove negli anni '50 dell'800 era approdato il commodoro Matthew Perry. Nella copia che si è conservata, le sequenze di ambiente giapponese parrebbero essere solo tre, e compaiono tutte in flashback. Ma molto probabilmente, anche queste tre scene superstiti furono girate a Los Angeles, dal momento che vi appare l'attrice Tsuru Aoki, moglie di Hayakawa anche nella vita reale, e da nessuna fonte documentale risulta che Aoki sia tornata in Giappone per le riprese di *His Birthright*).

Nondimeno, appare comunque poco probabile che Hayakawa fosse davvero intenzionato a realizzare film "che offrissero un ritratto fedele della realtà giapponese". Con grande pragmatismo, Hayakawa intuiva infatti che una rappresentazione troppo realistica del Giappone avrebbe deluso le aspettative di piacevole esotismo del pubblico americano. Il nome stesso della società di produzione di Hayakawa, Haworth, creata per dare nuovo slancio a una popolarità che andava oltre i tradizionali ambiti razziali di riferimento, simboleggia bene l'accorta mediazione tra la sua immagine di star americanizzata e la sua identità nazionale giapponese. Non si conoscono i dettagli sulla scelta del nome della nuova società di produzione, ma la denominazione anglosassone "Haworth" suggerirebbe una combinazione di "Ha" da "Hayakawa" e "worth" da William Worthington, il braccio destro di Hayakawa nella sua nuova società, che dirigerà 12 dei suoi primi 13 "star vehicles".

His Birthright, prima produzione Haworth, basata su un soggetto originale dello stesso Hayakawa, sfrutta l'archetipo narrativo di *Madame Butterfly*, alla cui vicenda avevano spesso fatto proficuo riferimento gli star-vehicles di Hayakawa del periodo Lasky. Non a caso, in origine *His Birthright* si chiamava "*Butterfly's Son*", e già dal titolo doveva evocare una sorta di sequel di *Madame Butterfly*. Ma, dato ancora più significativo, *His Birthright* riprendeva uno dei leitmotiv su cui la società di produzione Lasky si era basata per lanciare con successo l'immagine cinematografica di Hayakawa: l'americanizzazione degli immigranti. *His Birthright* descrive le vicende dell'americanizzazione di Yukio, interpretato dallo stesso Hayakawa.

Yukio, nato da madre giapponese e padre americano – il luogotenente John Milton della U.S. Navy – è stato allevato in un villaggio giapponese di pescatori da una serva della madre defunta. Raggiunti i 21 anni, Yukio viene a sapere che quando era ancora in fasce, sua madre, disperata

per l'abbandono del marito americano, si era pugnalata a morte. Imbarcatosi come mozzo, Yukio parte alla volta dell'America con l'intenzione di vendicarsi del padre. Confida però il suo proposito a Edna, una spia tedesca. Questa, abbindolandolo con le sue profferte amorose, lo istiga a rubare alcuni importanti documenti custoditi dal padre. Yukio si accorge della falsità dei sentimenti di Edna, e il suo senso dell'onore lo spinge a battersi contro le spie tedesche. Poi, quando capisce che il padre in realtà non ha mai smesso di amare sua madre, accantona i propositi di vendetta e si arruola nella U.S. Navy. Alla fine di *His Birthright*, Yukio è diventato un leale figlio dell'America. *The Exhibitor's Trade Review* notava: "La nascita del patriottismo nel cuore del giovane giapponese è descritta con straordinaria vivezza". Nella scena clou della resa dei conti con la spia tedesca, Yukio, inquadrato in mezzo primo piano, guarda direttamente in macchina puntando l'indice destro. Nella sua posa minacciosa, Hayakawa riprende esattamente la figura dell'Uncle Sam quale appariva nello stesso periodo nei poster patriottici che promuovevano l'arruolamento nella prima guerra mondiale, con l'appello: "I Want YOU for U.S. Army". In questa sequenza, il make-up, l'illuminazione e lo stile recitativo di Hayakawa sono finalizzati ad enfatizzare l'americanizzazione di Yukio. Grazie alla forte luce chiave, al trucco chiaro, il suo volto diventa molto realisticamente quello di un uomo bianco. Nella scena conclusiva, udendo un suono, Yukio, si alza dal suo tavolo da lavoro e, mentre si dirige verso una finestra, muove le sue mani a tempo con la musica che sta ascoltando: la marcia della U.S. Navy. Nella didascalia dialogata finale, dove è inserita l'immagine di due soldati, uno americano e l'altro giapponese, che si scambiano un saluto davanti ai loro vessilli nazionali, Yukio dichiara: "Sono pronto a offrire la mia vita per queste Stelle e Strisce – il vostro Paese – il NOSTRO Paese." Quindi il padre bianco e americano di Yukio sancisce con un abbraccio cerimonioso il compimento dell'americanizzazione del figlio. – DAISUKE MIYAO

After two years of stardom at the Jesse L. Lasky Feature Play Company, Sessue Hayakawa established his own production company, the Haworth Pictures Corporation, in March 1918. Already in 1916, Hayakawa told Photoplay that he was not satisfied with his roles in the films in which he had already appeared. He said, "Such roles [in such films as The Wrath of the Gods (1914) and The Cheat (1915)] are not true to our Japanese nature.... They are false and give people a wrong idea of us. I wish to make a characterization which shall reveal us as we really are." In fact, at the launching of Haworth, Hayakawa announced that he would "produce eight films each year, and all of them would have plots dealing with Japanese subject matters," and that he would send his crew to shoot actual images of Japan. (The surviving print of His Birthright opens with a shot on the deck of a boat, but originally, according to the Japanese film trade journal Kinema Junpo, the first shot of His Birthright was Mt. Fuji, and the story started at Port Uraga in Japan, where Commodore Matthew Perry arrived in the 1850s. In this extant print, there are only three shots that are supposedly set in Japan, all of which appear in flashbacks. Probably, these three remaining shots were not shot in Japan but in Los Angeles, because actress Tsuru Aoki,

Hayakawa's real-life wife, appears in these shots, and there is no record that Aoki went back to Japan for the filming of *His Birthright*.)

Nevertheless, it is doubtful that Hayakawa seriously wanted to make films that would portray the authentic Japan. Hayakawa pragmatically realized that too faithful an adherence to Japanese realities might not be pleasingly exotic to American audiences. The name of Hayakawa's company, Haworth, symbolizes the careful mediation between his Americanized star image and his Japanese national identity to reestablish his popularity, which cut across racial lines. No record is left concerning the details of the naming his company, but the Anglo-Saxon name "Haworth" seems to be the combination of "Ha" from "Hayakawa" and "worth" from William Worthington, who was Hayakawa's right-hand man and directed 12 of the new company's first 13 Hayakawa vehicles.

His Birthright, the first Haworth production, whose original story was written by Hayakawa, utilizes the archetypal narrative of *Madame Butterfly*, which the Lasky company often referred to in Hayakawa star vehicles. In fact, *His Birthright* was originally entitled "Butterfly's Son", evoking the sense of a sequel to *Madame Butterfly*. More than anything else, *His Birthright* uses one of the most prominent devices the Lasky company used to form Hayakawa's star image: the Americanization of immigrants. *His Birthright* depicts how Hayakawa's character Americanizes himself.

In *His Birthright*, Yukio, born of a Japanese mother and an American father, Lieutenant John Milton of the U.S. Navy, has been raised in a Japanese fishing village by his mother's servant. When he turns 21, he learns that his mother, brokenhearted at the desertion of her husband, stabbed herself to death while he was still a baby. He travels to America as a cabin boy to take revenge on his father. He confides his intentions to Edna, a German spy. She persuades Yukio to steal important documents from his father, in return for which she promises her love. When he learns that her professed love was false, Yukio's sense of honor leads him to fight the German spies. Realizing that his father has always loved his mother, Yukio abandons his ideas of revenge and determines to enlist in the service of America.

By the end of *His Birthright*, Yukio becomes a loyal son of America. The Exhibitor's Trade Review noted, "The birth of patriotism in the heart of the young Japanese boy is graphically pictured." When Yukio attacks the female German spy at the climax, he looks directly at the camera in a medium close-up and points with his right forefinger. Frowning a little, Yukio exactly copies the famous pose of Uncle Sam in the patriotic World War I recruiting posters of the day, with their appeal "I Want YOU for U.S. Army". In this shot, the make-up, the lighting, and the performance style all function to emphasize Yukio's Americanization. Yukio's face looks really white in the strong key-lighting, with white make-up. In the final scene, Yukio hears something, stands up from his working desk, and walks to a window. He moves his hands in rhythm with the music he hears: the U.S. Navy march. In the final spoken title, in which a picture of an American soldier and a Japanese soldier saluting each other in front of their national flags is drawn, Yukio states, "I am willing to give my life for the Stars and Stripes – your country – OUR country." Yukio's white American father then embraces his son, as if blessing him as a completely Americanized man. – DAISUKE MIYAO

THE COURAGEOUS COWARD (Suki's rehabilitation)

(Haworth Pictures Corp., US 1919)

Regia/dir: William Worthington; scen: Frances Guihan; *sogg./story*: Thomas J. Geraghty; *f./ph*: Dal Clawson; *des*: Milton Menasco; *cast*: Sessue Hayakawa (Suki), Tsuru Aoki (Rei), Toyo Fujita (Tangi), George Hernandez (Big Bill Kirby), Francis J. McDonald (Tom Kirby); *data uscita/released*: 14.4.1919; *incomplete/incomplete* (solo Rl. 5 [rullo finale/final reel] only; *didascalie esplicative aggiunte all'inizio del film/explanatory titles added at beginning of film*), 35mm, 283 m., 14' (18 fps) col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, *duplicating original tinting*); *fonte copia/print source*: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Restauro a cura di / Preserved by Haghefilm, 2007.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Dalla sinossi di *The Courageous Coward* apparsa su *Moving Picture World*: Suki, un giovane studente di legge giapponese nato in America si afferma con successo nello sport americano e nella società americana. La sua girlfriend Rei, che viene dal Giappone, per compiacerlo, decide di trasformarsi in una moderna ragazza americana. Suki, che venera i costumi del proprio paese d'origine, disapprova il cambiamento di Rei e la sua assidua frequentazione di Tom Kirby, figlio di un ricco uomo politico locale, Big Bill Kirby. In seguito, Tom uccide uno degli inservienti della casa da gioco di suo padre. Suki, che nel frattempo è diventato procuratore distrettuale, deve affrontare l'imprevisto della confessione di Tom proprio mentre sta sostenendo il ruolo della pubblica accusa contro un innocente. Per salvaguardare la felicità di Rei, Suki decide di non rivelare la confessione di Tom, ma per impedire l'esecuzione di un innocente, è costretto ad abbandonare il processo. Così facendo, si guadagna la fama di codardo. Tom rende infine una confessione pubblica e il buon nome di Suki viene ristabilito.

La Haworth, in quanto società di produzione indipendente, necessitava di un distributore affidabile che assicurasse la pronta consegna del prodotto agli esercenti, pertanto stipulò un accordo con la Robertson-Cole Distributing Corporation, un soggetto nuovo nel settore della distribuzione cinematografica. Inglese di nascita, Harry F. Robertson aveva fondato con l'americano Rufus Sidman Cole la Robertson-Cole come ditta di import-export nel 1918. All'inizio, il business del cinema era stata solo un'attività secondaria da affiancare a quella delle automobili e del tè. Nell'ottobre del 1919, la Robertson-Cole rinnovò interamente il proprio sistema distributivo dando maggiore impulso al settore della distribuzione cinematografica. La Robertson-Cole continuò a distribuire i film Haworth fino alla fine degli anni '20, quando la società di Hayakawa venne incorporata dalla Robertson-Cole, che nel frattempo aveva cominciato a produrre film in proprio. La rapida espansione delle attività produttive e distributive della Robertson-Cole cominciò a influire pesantemente sui film Haworth, e gradatamente Hayakawa iniziò a perdere il controllo diretto della sua società.

A partire da *The Courageous Coward*, i film di Hayakawa e la sua immagine cinematografica cominciarono a ricalcare le formule

collaudate con successo dalla Jesse L. Lasky Feature Play Company, riprendendo temi e caratterizzazioni ormai standardizzati quali l'insuperabilità delle differenze razziali e l'auto-sacrificio per le donne bianche. Anche sul piano visivo, gli star-vehicles di Hayakawa subirono gli effetti della standardizzazione Robertson-Cole, appiattendosi su banali stereotipi orientaleggianti del Giappone e dell'Asia.

In una recensione apparsa su *Wid's Daily* si disapprovava *His Birthright* affermando che il film "sebbene realizzato con una certa cura per quanto riguarda la caratterizzazione dei personaggi e le atmosfere, è tuttavia appesantito da una pletora di dettagli inutili e da una esasperante lentezza di ritmo". I "dettagli inutili e la esasperante lentezza di ritmo" furono probabilmente determinati dal tentativo troppo serio del film di "rendere giustizia all'autentico carattere nazionale del Giappone". L'enfatizzazione dei tratti più autenticamente giapponesi non si rivelò particolarmente attraente per il pubblico americano mainstream. E nel gennaio del 1919, *Wid's Daily* mise in discussione la popolarità di Hayakawa facendo riferimento proprio alla sua nazionalità: "Immaginiamo che non sia facile trovare il materiale adatto per una star come Sessue Hayakawa. Troppi elementi si eliminano di necessità, per motivi sociali o razziali, che deve ritenersi fortunato quando riesce a trovare una storia qualitativamente valida e al contempo non suscettibile di provocare la benché minima offesa". Nel 1919, *Photoplay* arrivò a dichiarare: "Da quando ha lasciato Lasky, il grande Sessue Hayakawa non ha più avuto molto successo". La messa in discussione della sua popolarità rese apprensivo Hayakawa, che temeva di perdere il consenso del pubblico americano. Per questa ragione, decise di affidarsi completamente ai temi e alle caratterizzazioni che lo avevano reso popolare alla Lasky. Il compromesso di Hayakawa si rivelò subito pagante. Il *Moving Picture World* del 26 aprile 1919 annunciava: "[The Courageous Coward] ha incontrato un successo istantaneo", "e anche la popolarità di Hayakawa è in forte ascesa".

È interessante notare, in un ruolo minore di *The Courageous Coward*, l'apparizione dell'attore giapponese Toyo Fujita, nella cui compagnia teatrale, intorno al 1913, Hayakawa aveva iniziato la sua carriera di attore nella Little Tokyo di Los Angeles. Dove si narra che Thomas H. Ince abbia visto Hayakawa recitare il ruolo del protagonista nel mystery *The Typhoon*, scritturandolo per la versione cinematografica della New York Motion Picture Company. – DAISUKE MIYAO

According to Moving Picture World, in The Courageous Coward, Suki, a young American-born Japanese law student, succeeds in American sports and in American society. His girlfriend Rei, who is from Japan, decides to convert herself into an up-to-date American girl to please Suki. Suki, who still worships the customs of his country, is disappointed in Rei's change, and in her being escorted by Tom Kirby, the son of a rich politician, Big Bill Kirby. Later, Tom kills one of his father's gambling house servants. Suki, now a district attorney, finds himself confronted with Tom's confession, while he is prosecuting the wrong man. To keep Tom's secret for Rei's sake, and not to execute the wrong man, Suki allows himself to be displaced as district attorney and branded a coward. Finally, Tom makes a public confession, and

*Suki is saved from disgrace. (*Note: Unfortunately, only the final 12 minutes of this 5-reel feature survives today, but hopefully this short plot synopsis will help the Giornate audience to make sense of the film's last reel.)*

Since Haworth was an independent production company, it required a dependable distributor that would secure exhibitors to show its films. Haworth contracted with the Robertson-Cole Distributing Corporation, a new face in the film distributing business. The English-born Harry F. Robertson and the American Rufus Sidman Cole formed Robertson-Cole as an import-export firm in 1918. For them, the film business was originally a sideline to that of automobiles and tea. In October 1919, Robertson-Cole restructured its distributing system and expanded its influence in the film distributing business. Robertson-Cole continued to distribute Haworth films through 1920, when Haworth was integrated into Robertson-Cole, which by then had also begun producing films. As Robertson-Cole rapidly expanded its position in the film distribution and production businesses, it began to have a stronger influence on Haworth films, and respectively, Hayakawa started to lose control over his company.

Especially after The Courageous Coward, Hayakawa's films and his star image began to repeat the audience-tested images that had been so successfully formulated at the Jesse L. Lasky Feature Play Company, employing such standardized motifs and characterizations as unconquerable racial differences and self-sacrifice for white women. In this manner, Hayakawa followed Robertson-Cole's strategy of standardizing his star vehicles based on a stereotypically orientalist imagination of Japan and Asia.

A reviewer at Wid's Daily criticized His Birthright by noting that the film was "carefully produced as to characterizations and atmosphere but is held down by much unnecessary detail and painfully slow tempo". The "unnecessary detail and painfully slow tempo" were possibly caused by the film's too-serious attempt to "do justice to real Japanese character". Too much emphasis on detailed Japanese traits might not have appealed to mainstream American audiences. For instance, Wid's Daily questioned Hayakawa's stardom in terms of his nationality, in January 1919: "Sessue Hayakawa is a difficult star to fit with screen material. So many things are of necessity eliminated, for social or political reasons, that he is fortunate when a story of good quality and free from anything likely to give offense comes his way." It was even reported in Photoplay Journal in 1919 that "The Great Sessue Hayakawa Has Not Been So Successful Since He Left Lasky." These questionings of his popularity made Hayakawa anxious about his appeal to American audiences. Under such conditions, he was willing to fully utilize the motifs and characterizations that had popularized him at Lasky. Hayakawa's compromise paid off immediately. Moving Picture World reported on 26 April 1919 that The Courageous Coward "met instantaneous success" and "Hayakawa's popularity grows apace".

Also of note in The Courageous Coward is the appearance, in a supporting role, of Japanese actor Toyo Fujita. Hayakawa began his acting career at Fujita's stage company in Little Tokyo, Los Angeles, around 1913. It is said that Thomas H. Ince saw Hayakawa's performance there as the protagonist in a mystery drama, The Typhoon, and hired him for the New York Motion Picture Company. – DAISUKE MIYAO

THE MAN BENEATH (De man die minderwaardig was)

(Haworth Pictures Corp., US 1919)

Regia/dir: William Worthington; scen: L.V. Jefferson, dal romanzo/based on the novel *Only a Nigger* di/ by Edmund Mitchell (1901); f./ph: Frank D. Williams; cast: Sessue Hayakawa (Dr. Chindi Ashuter), Helen Jerome Eddy (Kate Erskine), Pauline Curley (Mary Erskine), Jack Gilbert (James Bassett), Fannie Midgrey (servant), Fontaine La Rue (Countess Pepita Loronzo), Wedgewood Howell (François); data uscita/released: 6.7.1919; 35mm, 1361 m., 66' (18 fps) col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione/Preserved by Haghefilm, 2006.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Al centro di *The Man Beneath* è “la tragica situazione creata dalle barriere razziali che tengono chiusi i cancelli dell’amore”, come ha scritto di Margaret I. MacDonald di *Moving Picture World*. Hayakawa interpreta qui il Dr. Ashuter, un giovane e brillante scienziato Hindu di una università scozzese. Su una magnifica terrazza al chiaro di luna, Ashuter dichiara il suo amore a una donna bianca, Kate. Pur riconoscendo in lui un grande uomo di scienza, Kate lo respinge per la loro incompatibilità razziale. Ashuter, guardandosi sconsolato in uno specchio, maledice il colore della propria pelle. Si presenta da lui Bassett, un amico dei tempi del college, che gli chiede di aiutarlo a sventare le trame assassine di una società segreta, la Mano Nera. Ashuter lo aiuta ricorrendo a certe sue formule scientifiche segrete e lo riconsegna sano e salvo tra le braccia della sua fidanzata, Mary, sorella minore di Kate. Ad Ashuter altro non resta che scambiare con Kate un ultimo saluto.

Il magnetismo degli occhi di Hayakawa in questa sua interpretazione viene continuamente esaltato da una lunga serie di primi piani per tutta la durata del film.

A partire da *The Man Beneath*, le pubblicazioni di categoria smisero di riferirsi agli star-vehicles di Hayakawa nei termini di “produzioni Haworth”, definendoli “film Robertson-Cole” o “film distribuiti dalla Robertson-Cole”. Anche in questo film, il suo ottavo per la Haworth, Hayakawa volle interpretare il ruolo di un non-giapponese. Nei suoi star-vehicles Lasky, Hayakawa aveva già interpretato sette eroi non-giapponesi, di cui due indiani, due hawaiani, uno messicano, uno arabo e uno cinese. Alla Haworth, non interpreterà altri personaggi non-giapponesi fino a *The Man Beneath*. Un inserto pubblicitario di *The Man Beneath* apparso a tutta pagina sulla stampa di categoria enfatizzava l’atmosfera orientale del film, che peraltro offre una bizzarra mescolanza di Giappone e India. La pagina pubblicitaria presentava in primo piano una testa disegnata di Hayakawa, con un turbante di foggia indiana, davanti a un disegno del monte Fuji (che in realtà nel film non appare mai), la luna, il mare e un susino. Le scelte operate da Hayakawa resero evanescenti le caratteristiche nazionali e le diversità culturali esistenti tra i vari paesi asiatici e contribuirono a formare nell’immaginario collettivo uno spazio chiamato genericamente “Oriente” o “Asia”, incoraggiando l’orientalismo di maniera nella

rappresentazione dei popoli asiatici che avrà grande voga per tutti gli anni '20. Nondimeno, *Wid's Daily* apprezzò il personaggio interpretato da Hayakawa e lo definì “il migliore tra quelli apparsi nei suoi ultimi film”, aggiungendo: “proprio del tipo, per intenderci, che le donne amano vedere interpretare dall’attore giapponese”. *Motion Picture News* dichiarò: “Hayakawa è troppo versatile per limitare il suo lavoro unicamente all’interpretazione di personaggi giapponesi”. Dopo *The Man Beneath*, fino alla sua partenza da Hollywood nel 1922, Hayakawa interpretò altri 12 personaggi non-giapponesi e solo 4 giapponesi. La strategia Robertson-Cole per dare nuovo slancio alla carriera di Hayakawa si rivelò vincente. *Moving Picture World*, nel numero datato 13 dicembre 1919, riportava che nel corso dell’anno “la popolarità di Hayakawa “era cresciuta in modo costante”. Il 31 gennaio del 1920, *Moving Picture World* riferiva: “Il suo successo è stato così travolgentemente [sic] che il nome di Hayakawa brilla, profilato di lampadine, in quasi tutte le sale di prima visione degli Stati Uniti. Grazie a questo invidiabile primato, molti degli esercenti più importanti si sono assicurati per contratto tutti i prossimi film Robertson-Cole di Hayakawa”. – DAISUKE MIYAO

The Man Beneath is a story of “the tragic situation created by a race barrier blocking the gates of love,” according to Margaret I. MacDonald of Moving Picture World. Hayakawa plays Dr. Ashuter, a young and successful Hindu scientist at a university in Scotland. Ashuter confesses his love to Kate, a white woman, on a beautifully moonlit terrace. Even though Kate regards Ashuter as a great scientist, she refuses his love because of their racial differences. He looks into a mirror and desperately curses the color of his skin. When Bassett, Ashuter’s college friend, comes to seek his help against the murderous Black Hand secret society, he protects him with his secret scientific formula. Safely returning Bassett to his fiancée Mary, Kate’s younger sister, Ashuter bids another farewell to Kate. The power of Hayakawa’s eyes in this performance is continually displayed in close-ups throughout the narrative of the film.

With The Man Beneath, trade journals stopped calling Hayakawa vehicles “Haworth Productions” and identified them as a “Robertson-Cole feature” or as films “released by Robertson-Cole”. In this, his eighth film at Haworth, Hayakawa decided to play non-Japanese roles again. At Lasky, Hayakawa had played seven non-Japanese leading roles: two Indians, two Hawaiians, a Mexican, an Arab, and a Chinese. At Haworth, he did not play a non-Japanese role until The Man Beneath. A one-page ad for The Man Beneath in trade journals emphasized the strange oriental atmosphere of the film, which is a mixture of Japan and India. The ad had a close-up drawing of Hayakawa’s head, wearing an Indian-looking turban, in front of a drawing of Mt. Fuji (which does not appear in the actual film), the Moon, the sea, and a plum tree. Hayakawa’s choice resulted in the blurring of national boundaries and cultural differences among Asian countries. It helped to form a collective and imaginary space called “the Orient” or “Asia”, and strengthened the orientalist mode of representing Asian people in the 1920s. Even so, Wid’s Daily praised this Hayakawa role as “the best in his recent films” and “the sort of stuff the women like to see the Japanese star do”. Motion Picture News stated, “Hayakawa is far too versatile to

confine his work to the portrayal of Japanese roles only." After *The Man Beneath*, until he left Hollywood in 1922, Hayakawa played 12 more non-Japanese roles, and only 4 Japanese ones. Robertson-Cole's strategy to revitalize Hayakawa's popularity was successful. Moving Picture World noted on 13 December 1919 that in the course of that year Hayakawa had "steadily advanced in popularity." On 31 January 1920, Moving Picture World reported, "So overwhelmingly [sic] has been his success that Hayakawa's name is used in lights at almost every first-run house in the United States. On account of this enviable record, many of the best known exhibitors have contracted for every picture turned out by Hayakawa for Robertson-Cole." – DAISUKE MIYAO

Max Revisited

Una delle prime edizioni delle Giornate, nel 1982, fu dedicata a Max Linder, la cui filmografia, con gli anni, si è arricchita di nuove scoperte e restauri. Nel 2008 rendiamo di nuovo omaggio a Max. *Le serment d'un prince* era considerato perduto da quasi un secolo; *The Three Must-Get-Theres (Vent'anni prima)* è la copia più completa che esista della sua brillante parodia del film di Fairbanks, ora con le didascalie inglesi restaurate; *Max toréador* riappare in una versione più lunga e sostanzialmente diversa da quelle conosciute finora; e, come bonus finale, presentiamo due brevi "dietro le quinte" di Max – ancora affascinante e vitale, senza alcun segno visibile dei tormenti che di lì a breve lo condurranno alla sua tragica fine. – DAVID ROBINSON
One of the earliest editions of the Giornate, in 1982, was dedicated to Max Linder, and subsequent years have brought new discoveries and restorations. In 2008 we celebrate Max again. Le Serment d'un prince has been lost for almost a century; The Three Must-Get-Theres is the most complete known print of his witty parody of Fairbanks, now with English titles newly restored; Max toréador appears in a longer and fundamentally different version from any previously known; and as a bonus we have two backstage glimpses of Max – still charming, vibrant, and revealing nothing of the torments which were soon to lead to his tragic death. – DAVID ROBINSON

LE SERMENT D'UN PRINCE (Pathé, FR 1910)

Regia/dir., scen.: Max Linder; cast: Max Linder (Prince Jacques de Lacerda); lg. or./orig. l: 175 m.; 35mm, 105 m., c.6' (16 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); fonte copia/print source: Svenska Filminstitutet/Swedish Film Archive, Stockholm.

Didascalia in francese / French intertitles.

Uno dei 44 film accertati realizzati da Max Linder nel 1910, il suo anno più produttivo, *Le serment d'un prince* rappresenta un sorprendente unicum nella carriera del comico, trattandosi di un patetico melodramma e non di una commedia. Scoperta dallo Svenka Filminstitutet, la presente copia del film, a lungo ritenuta perduta, manca solo della sequenza d'apertura, sequenza che avrebbe spiegato meglio perché Max, qui Prince Jacques de Lacerda, si trovi coinvolto in una liaison con una bella zingara (?) che vive in un carrozzone,

liaison benedetta dalla nascita di una bambina. In seguito, la storia è narrata con ammirevole chiarezza e un uso minimo di didascalie. La prima didascalia sopravvissuta, "Un riche banquier vient proposer au Prince de Lacerda l'union de leurs enfants", ci introduce nell'aristocratica dimora del principe, dove Jacques, rientrando, viene informato che suo padre, il vecchio principe, ha combinato per lui un matrimonio con la figlia di un ricco banchiere. Il giovane principe (con una recitazione molto naturale e commovente) spiega la propria situazione al padre, che lo respinge sdegnato. Nella scena successiva, introdotta dalla didascalia "Pour gagner sa vie", ritroviamo Jacques, in tenuta da clown, al lavoro come artista di strada. Questa scena possiede un fascino particolare, poiché si vede chiaramente che Linder ha girato tutto dal vivo, in mezzo a passanti ignari, che hanno la stessa aria sconcertata e divertita degli spettatori di *Kid Auto Races at Venice* quattro anni dopo. Non solo, i passanti recitano pure, voltando le spalle e svignandosela in fretta non appena il clown fa il giro della questua con la sua scarsella.

La scena finale è introdotta da: "Trois ans après. Grande vedette au music hall". Mentre Jacques, sul palcoscenico, esegue al trapezio alcuni numeri di esercitata finezza acrobatica, il vecchio principe, passando davanti al teatro, scorge il nome del figlio sui manifesti. Varcata la soglia del teatro, si prepara a fare una scenata; ma a spettacolo finito, incontrando Jacques e la sua famigliola sui gradini del teatro, resta incantato dalla nipotina (adeguatamente maturata dalla scena iniziale) e si riconcilia col figlio in un grande abbraccio finale. Malgrado la sezione mancante e il pessimo stato della perforazione della copia al nitrato originale, la versione restaurata del film, per qualità e stabilità delle immagini, è davvero straordinaria. – DAVID ROBINSON

One of 44 recorded films made by Max Linder in 1910, his most productive year, Le Serment d'un prince is a surprising moment in the comedian's film career, as a pathetic melodrama rather than a comedy. Discovered by the Swedish Film Institute, this print of the film, long believed lost, appears to lack only the opening, which might better have explained how we come to find Max, as Prince of Lacerda, in a liaison with a beautiful gypsy(?) lady living in a caravan and blessed with a little daughter. After this, the story is told with admirable clarity and a minimum of intertitles. The first surviving title, "Un riche banquier vient proposer au Prince de Lacerda l'union de leurs enfants", introduces the Prince's aristocratic home, where the returning Prince learns that his father, the old Prince, has arranged a marriage with the daughter of a rich banker. The Prince (with very naturalistic and touching acting) explains his situation and is spurned by his father. In the next scene, introduced with the title "Pour gagner sa vie", the Prince, in clown uniform, is working as a street entertainer. This scene is particularly attractive, since Linder evidently shot it on location with real passers-by, who show the same mixture of puzzlement and amusement as the public at Kid Auto Races at Venice four years later. They are also required to act, turning their backs and scurrying away when the clown brings round his collecting bag. The final scene is introduced as "Trois ans après. Grande vedette au music hall". While the Prince, on stage, is performing some very nicely tricked

acrobatics on a trapeze, the old Prince passes the theatre and sees the billboards for his son. He enters the theatre, prepared to be enraged; but after the show, meeting his son and his family on the steps of the theatre, he is enchanted by his little granddaughter (suitably matured from the opening scene), and reconciled to his son in a big concluding embrace. Despite the missing section, and considerable damage to the perforation of the original nitrate print, the picture quality and stability of the restored version are exceptional. – DAVID ROBINSON

MAX TORÉADOR (Max wird Torero / Max als Stierkämpfer) (Pathé, FR 1913)

Regia/dir., scen: Max Linder; *cast:* Max Linder, Stacia Napierkowska; *lg. or./orig. l:* 580 m.; 35mm, 509 m., 28' (16 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Il punitivo ruolino di marcia produttivo imposto a Linder dalla Pathé non gli permetteva pause dal lavoro. Quando si concedeva una vacanza o un viaggio, Max li considerava prima di tutto come vantaggiosi cambi di ambientazione per il film che stava girando. Nell'estate del 1913, mentre si trovava a Barcellona, gli parve irresistibile lo spettacolo della corrida. Pertanto filmò le parate, la folla e i combattimenti nell'arena con grande dispendio di mezzi (almeno per quanto riguarda la sua usuale parsimonia nel consumo di pellicola), poi, indossato un costume da torero che gli stava a pennello, entrò intrepidamente nell'arena, dove dette sfoggio di una certa destrezza coi tori e si concesse anche un giro d'onore dell'arena. Le sequenze aggiuntive di Max che sogna di diventare un grande torero, indispensabili per fornire un antefatto alla vicenda, furono girate dopo il suo ritorno a Parigi.

In precedenza, il film era conosciuto solo nelle copie superstiti della versione francese, che pur dando l'impressione di essere complete e integrali duravano poco più di 12 minuti. La versione restaurata, ottenuta da una copia imbibita su nitrato di provenienza tedesca, pur facendo la tara della pletora di didascalie in tedesco, è più lunga del doppio, raggiungendo ora una durata totale di 28 minuti. Il montaggio nel suo complesso si presenta spesso abbastanza diverso, e anche le singole sequenze si sono notevolmente dilatate con un uso estensivo dei materiali girati nell'arena: la scena d'apertura, che vede Max eccitarsi al parossismo assistendo a una corrida, nella versione tedesca dura 3 minuti, contro i 95 secondi della francese. La sequenza della parata che precede l'entrata nell'arena dura 2 minuti e 40 secondi nella versione tedesca, e un minuto e 50 secondi nella francese. Ancora più sorprendente, tuttavia, è la durata della scena clou dentro l'arena. Nella versione francese dura solo 1 minuto e 50 secondi, mentre nella versione tedesca la sequenza dura 7 minuti e 50 secondi, dilatando le scene di taumachia, con una compiaciuta insistenza sulle prodezze acrobatiche di un picador.

Perfino più significative, sono però due nuove scene che cambiano completamente la narrativa, e delle quali non c'è alcuna traccia nella

versione francese. Dopo le sue avventure con la mucca da latte che si è portato a casa per fare pratica, Max, in pigiama, si infila nel letto e (come ci spiega una didascalia) sogna l'intera sequenza clou della corrida (nella versione francese, la medesima sequenza veniva introdotta dall'inequivocabile didascalia "E infine arriva il gran giorno"). Alla fine della sequenza nell'arena, laddove la versione francese si conclude tout-court con la scritta "fine", la versione tedesca presenta un'altra scena con Max che ruzzola giù dal letto. Rimessosi in piedi, si gratta la testa e dice (didascalia): "Questo è il più bel sogno della mia vita... e un'eccellente idea per un film". A quel punto, Max si corica di nuovo, e sulle immagini di lui che si tira le lenzuola sul capo finisce il film. Ma nella versione restaurata c'è anche un'altra sequenza che manca del tutto nella francese, forse tagliata per motivi di censura o semplicemente per non offendere la più delicata sensiblerie gallica: esercitandosi con la mucca nel suo appartamento, Max le prende trionfalmente di mira il dorso con le sue banderillas. La mucca spaventata si gira su se stessa, e Max si trova d'un tratto vis-à-vis col posteriore dell'animale. Segue quindi una scena di zootologia che appare perfino più insistita e risqué della precedente gag della mucca urinante che Max induce ad entrare, con vitello al seguito, nel suo appartamento.

Questo fu l'ultimo dei 13 film realizzati tra la fine del 1910 e il 1913 che videro al fianco di Linder l'attrice Stacia Napierkowska (1886-1945). Le cui successive apparizioni includono una suggestiva femme fatale in *Les vampires* (1917); ma già in *Max toréador* si avvertono le prime avvisaglie dei problemi di peso e del vorace appetito che avrebbero procurato gravi ambascie a Feyder che la scelse per il ruolo di Antinea ne *L'Atlantide* (Atlantide, 1921): "La sarta si lamentava perché doveva allargare i suoi costumi quasi ogni giorno". La carriera della Napierkowska (e probabilmente anche la sua linea) non sopravvisse all'avvento del sonoro. – DAVID ROBINSON

Linder's punishing production schedule for Pathé seems never to have permitted any pause in his work. If he took a holiday or a trip, he regarded it primarily as an advantageous change of location for the current film. In the summer of 1913 he found himself in Barcelona, where the spectacle of bullfighting was irresistible. He filmed the parades and the crowds and the fights extravagantly (at least in terms of his usual economy with film), and, donning a beautifully fitting torero uniform, intrepidly entered the ring himself to perform adeptly with the bulls, and make a tour of honour around the ring. Some extra scenes to fill in the background story of Max's dream of becoming a great torero appear to have been filmed on his return to Paris.

Previously the film has been known only in surviving copies of the French version, running a little over 12 minutes and giving the impression of being complete and integral. This restoration, done from an original tinted German nitrate print, however, even allowing for the many German intertitles, is at least twice that length, running a total of 28 minutes. Overall the editing is often different and much more expansive, making maximum use of the bullring footage: thus the opening sequence, with Max an excessively excited spectator at a fight, runs 3 minutes in the German version as against 95

seconds in the French. The scenes of parades before the arrival in the ring run 2 minutes 40 seconds in the German version, and 1 minute 50 seconds in the French. Most striking, however, is the climactic scene in the bullring. In the French version it runs a mere 1 minute 50 seconds, while in the German version the sequence lasts 7 minutes 50 seconds, with extensive coverage of engagements with the bulls, and evident delight in a pole-vaulting picador.

More significant however, are two scenes in the German version which totally change the narrative, and of which there is no trace in the French version. Following his adventures with the milk-cow which he has taken home for practice, Max, in pyjamas, gets into bed and (as a title explains) dreams the whole of the focal bullfighting sequence (introduced, on the contrary, in the French version by an unequivocal title, "At last the great day arrives"). At the end of the bullring sequence, at the point where the French version neatly concludes with the end-title, the German version has an extra scene of Max falling out of his bed. Getting to his feet, rubbing his head, he says (in an intertitle), "That is the best dream of my life And a great idea for a film." He then retires again and pulls the sheets over his head as the film comes to its end.

One further sequence entirely absent from the French version may have been removed on account of censorship or more delicate Gallic sensibilities. Practising with the cow in his apartment, Max triumphantly aims the banderillas into its back. The startled animal wheels around, so that Max abruptly finds himself facing its rear end. There follows a scene of zooscatology which is even more insistently indecent than the earlier gag of the urinating cow whom Max is endeavouring to manoeuvre, along with her calf, into his apartment house.

This was the last of 13 films made between late 1910 and 1913 in which Linder's leading lady was Stacia Napierkowska (1886-1945). Her later roles notably included a femme fatale in *Les Vampires* (1917); but already in Max toréador there are signs of the weight problem and ample appetite that so troubled Feyder when he cast her as Antinea in *L'Atlantide* (1921): "The dresser complained for having to enlarge the costumes almost every day." Her career (and probably her figure) did not survive the coming of sound films. – DAVID ROBINSON

LES COULISSES DU CINÉMA (Super Film, FR, c. 1921)

Regia/dir.: ?; 35mm, 336 m., 16' (18 fps); col. (copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting); fonte copia/print source: Lobster Films, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Questo alquanto misterioso assemblaggio di vari materiali americani, costituito probabilmente da spezzoni di una serie hollywoodiana di "dietro le quinte", rappresenta una sorta di predecessore di *Screen Snapshot*, distribuito dalla Pathé Exchange negli anni 1922-1923. *Les coulisses du cinéma* è diviso in due parti, la prima della quali si conclude con una didascalia annunciante la ripresa della seconda parte dopo l'intervallo.

I vari segmenti sono: Lillian Gish col suo cane nel suo giardino; il 'come si gira' di una ripresa effettuata dall'orlo di murata di una

nave, con il movimento delle onde simulato dalla cinepresa; Mary Pickford riceve in dono una balla di cotone da Houston, Texas; il set di un film girato all'interno di un negozio di moda, alla cui illuminazione si provvede con l'uso di batterie elettriche; un intermezzo comico alquanto razzista con un 'peeping Tom' degli studios; Max Linder arbitra un incontro di boxe tra Maurice Tourneur e un amico, si trova coinvolto nel match, e viene a stavolta sostituito da Hope Hampton; Miss Fincher (sic; Fay Tincher?) si reca in banca; uno zoo cinematografico, e la lavorazione di alcuni lungometraggi con animali selvatici (l'addestratore è Charles Gay, che aveva diretto gli animali in *The Circus* [Il circo] di Chaplin); Sessue Hayakawa nella sua villa californiana, con la moglie Tsuru Aoki e il loro cane; Blanche Sweet gira una scena in un'aula scolastica; una troupe impegnata nelle riprese di animali selvatici, con un uomo camuffato da orso; dettagli sulle cineprese – un assistente operatore ci informa che la macchina da presa normalmente viene azionata a 16 fotogrammi al secondo. Il segmento con Linder è databile intorno alla fine del 1920. Linder indossa infatti il costume di *Seven Years Bad Luck* (*Sette anni di guai*) che sarà distribuito il 6 febbraio 1921; e Hope Hampton all'epoca era impegnata con Tourneur sul set di *The Bait*, uscito il 2 gennaio 1921. Ma anche *That Girl Montana* di Blanche Sweet uscì nel gennaio 1921, perciò potrebbe essere proprio il film in cui la vediamo al lavoro. – DAVID ROBINSON

This rather mysterious assembly of US-sourced material may be made up of items from a Hollywood "behind the scenes" series, perhaps a predecessor to Screen Snapshots, released by Pathé Exchange in 1922 and 1923. Les Coulisses du cinéma is in two parts, the first closing with a title announcing that the second will be shown after the intermission.

*The items shown are Lillian Gish with her dog in her garden; how a scene on the rails of a ship is filmed, with wave movement provided by the camera; Mary Pickford receives a gift of a bale of cotton from Houston, Texas; shooting a scene in a fashion shop, and lighting the interior with batteries; a somewhat racist comic interlude of a studio peeping Tom; Max Linder referees a boxing bout between Maurice Tourneur and a partner, becomes involved himself, and is replaced by Hope Hampton; Miss Fincher [sic; Fay Tincher?] goes to the bank; a studio menagerie, and filming wild animals in feature films (the trainer is Charles Gay, who handled the animals in Chaplin's *The Circus*); Sessue Hayakawa at his Californian villa, with his wife Tsuru Aoki and their dog; Blanche Sweet shoots a scene in a schoolroom; filming wild animals, with a man dressed as a bear; details of cameras – the demonstrator tells us that the camera is normally turned at 16 frames per second. The Linder sequence indicates a date at the end of 1920. Linder wears his costume for *Seven Years Bad Luck*, released on 6 February 1921; and Hope Hampton worked with Tourneur on *The Bait*, released on 2 January 1921. The Blanche Sweet film *That Girl Montana* was also released in January 1921, so could be the film on which we see her at work.*

DAVID ROBINSON

THE THREE MUST-GET-THERES (20 anni prima) (Max Linder Productions, US 1922)

Regia/dir., scen: Max Linder; *f./ph*: Harry [E. J.] Vallejo, Max Dupont; *didascalie/titles*: Tom Miranda; *aiuto regia/asst. dir.*: Fred Cavens; *cast*: Max Linder (Dart-in-Again), Bull Montana (duca di/Duke of Rich-Lou), Frank Cooke (King Louis XIII), Catherine [Caroline?] Rankin (*regina/Queen*), Jobyna Ralston (Connie), Jack Richardson (Walrus), Charles Metzetti (Octopus), Clarence Wertz (Porpoise), Fred Cavens (Bernajoux), Harry Mann (Bunkumin), Jean de Limur (Roquefort), Jazzbo (asino/donkey); HDCAM, 58' (trascritto a/transferred at 18 fps), col. (riproduzione dell'imbibizione originale/reproducing original tinting); *fonte copia/source*: Lobster Films, Paris / Deutsche Kinemathek, Berlin. Didascalie in inglese / English intertitles.

Linder tentò per due volte di stabilirsi negli Usa. Nel 1917 era stato scritturato dalla Essenay, che all'epoca si trovava in gravi difficoltà dopo il "tradimento" di Chaplin. Linder riuscì a realizzare tre cortometraggi (*Max Come Across* [Max in America], *Max Wants a Divorce* [Il divorzio di Max] e *Max in a Taxi* [Max in taxi]) prima della rescissione del suo contratto, forse indotta dalle cattive condizioni di salute di Linder (che soffriva di una pleurite provocata dai gas tossici respirati durante la prima guerra mondiale). Alla Essenay, volle come partner femminile un'attrice diciottenne scoperta a Broadway, l'avvenente Martha Mansfield: questa godrà di un breve momento di popolarità, con un ruolo di spicco nel *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [Il dottor Jekyll e Mr. Hyde, di John Stuart Robertson, 1920], prima della sua tragica fine, a 24 anni, quando il suo abito di scena prese fuoco mentre usciva dal set di *The Warrens of Virginia*. Linder torna a Hollywood nel 1922, dove scrive, produce e dirige 3 lungometraggi per la propria società di produzione: *Seven Years Bad Luck* (distribuito il 6 febbraio 1921), *Be My Wife* (distribuito nel dicembre 1921) e *The Three Must-Get-Theres* (distribuito il 27 agosto 1922).

Questi tre lungometraggi sono gli unici diretti dal solo Linder, che peraltro pare ritenesse proprio *The Three Must-Get-Theres* il miglior risultato della sua carriera. Il film venne distribuito quasi a un anno esatto di distanza dall'uscita di *The Three Musketeers* (I tre moschettieri), ma il travolgente successo dello spettacolare cappa e spada di Douglas Fairbanks era ancora abbastanza vivo nella memoria del pubblico da giustificare la parodia linderiana. Con la sua parrucca sempre un po' di sghimbescio, Max prende in giro l'eleganza, l'atletismo e la spavalda disinvoltura di "Doug". La storia e i personaggi sono ricalchi parodistici dell'originale: Richelieu diventa "Rich-Lou" e Buckingham, "Bunkumin", e mentre Max diventa "Dart-in-Again", Athos, Porthos e Aramis vengono bizzarramente ribattezzati "Walrus", "Porpoise" e "Octopus" [Tricheco, Marsovino e Polpo]. Il migliore momento emulativo dell'atletismo coreografico di Fairbanks è quello in cui Dart-in-Again, trovandosi circondato da un manipolo di spadaccini, ricorre al suo destro e letale stratagemma. L'umorismo si basa in massima parte sul surrealismo degli anacronismi, quali la propensione di Max a cambiare il suo fedele asino con una motocicletta, o a attraversare il Canale su un cavallo a vela. Fairbanks parve apprezzare

la parodia, e, noblesse oblige, si narra abbia mandato a Linder un cortese telegramma di congratulazioni.

L'aiuto regista di Linder, Fred Cavens (1882-1962), che nel film interpreta anche il ruolo di Bernajoux, era uno specialista di scene acrobatiche di scherma e come tale appare nei credits di molti film, tra cui il *Robin Hood* (id.) di Fairbanks e *Around the World in Eighty Days*. Il direttore della fotografia E(nrique) J(uan) Vallejo (Harry Vallejo; 1882-1950) è accreditato come operatore nei primi Chaplin, in *Making a Living* e in *Kid Auto Races at Venice*; mentre, per ironia della sorte, il secondo operatore del film, Max Dupont, avrebbe fotografato il malinconico, e ultimo film di Fairbanks nella sua doppia veste di produttore e interprete, *Mr. Robinson Crusoe* (1932).

Anche Jobyna Ralston (1899-1967) interpretò il suo primo ruolo importante in questo film: alcuni biografi narrano che in effetti fosse proprio Linder a convincerla a lasciare Broadway per Hollywood, dove otterrà in seguito un grande successo personale come vivace leading lady di Harold Lloyd in *Girl Shy* (Le donne... che terrore! - Tutte e nessuna), *The Freshman* e *The Kid Brother* (Il fratellino), inter alia.

Jean de Limur (1887-1976), conterraneo di Linder e qui ancora fresco di traversata, l'anno seguente avrebbe lavorato con Chaplin in *A Woman of Paris* (La donna di Parigi), per poi intraprendere una carriera di regista tra Hollywood e la Francia.

La versione originale della copia di distribuzione americana non è sopravvissuta nella sua interezza, e finora se ne conosceva solo una versione assai ridotta dai controtipi a 16mm. Nell'aprile 1924, il film era uscito a Berlino in una versione accorciata di circa 400 metri, e con l'aggiunta di nuove didascalie in tedesco redatte da Lothar Knud Frederik, abituale collaboratore ai testi di Harry Piel. Nel 1942, il Richsfilmmarchiv acquistò una copia di questa versione dalla collezione Gerhard Lamprecht. Ne fu poi tratto un internegativo, che è stato la fonte delle copie tuttora conservate negli altri archivi. Nel 1995 la Stiftung Deutsche Kinemathek fu in grado di intraprendere un nuovo trasferimento, di qualità decisamente migliore sul piano tecnico. Nel frattempo, erano emersi nuovi elementi del film: frammenti dalle collezioni della Stiftung Deutsche Kinemathek e dal Bundesarchiv-Filmarchiv e una copia semi-completa proveniente dal Nederlands Filmuseum che sono stati usati per il restauro. Il presente restauro ad alta definizione, eseguito a Parigi dalla Lobster Film, reintegra le didascalie in inglese, ricostituite da quelle in tedesco e da altre fonti, e in un nuovo adattamento che tende a ricreare lo spiritoso vernacolo dell'originale. – DAVID ROBINSON

Linder made two attempts to establish himself in the USA. In 1917 he was engaged by Essenay, struggling since the departure of Chaplin. He completed three shorts (Max Comes Across, Max Wants a Divorce, Max in a Taxi) before the contract was dissolved, perhaps because of Linder's ill-health (he suffered pulmonary illnesses as a result of being gassed during World War I). As his leading lady at Essenay, he brought from Broadway the beautiful 18-year-old Martha Mansfield: she enjoyed brief stardom, including a role in Dr. Jekyll and Mr. Hyde, before her tragic death at 24 when her dress caught fire as she was leaving the set

of *The Warrens of Virginia*. Linder returned to Hollywood in 1922, and produced, wrote, and directed 3 feature films for his own company: *Seven Years Bad Luck* (released 6 February 1921), *Be My Wife* (released December 1921), and *The Three Must-Get-Theres* (released 27 August 1922).

These were the only features directed by Linder alone; and he is said to have considered *The Three Must-Get-Theres* the best film of his career. It came out almost exactly one year after the release of *The Three Musketeers*, but the success and furore of Douglas Fairbanks's opulent spectacle were still fresh enough in the audience's memory to justify Linder's parody. With his wig always a little awry, Max parodies Fairbanks's elegance, athleticism, and beaming self-satisfaction. The story and characters are directly caricatured from the original: Richelieu becomes Rich-Lou, and Buckingham, Bunkumin, while Max becomes *Dart-in-Again*, and Athos, Porthos, and Aramis are whimsically renamed *Walrus*, *Porpoise*, and *Octopus*. The best-remembered moment of Max's emulation of Fairbanks's balletic athleticism is his deft and lethal stratagem when surrounded by a ring of swords. Much of the humour depends on surreal anachronism, so that Max is inclined to change his faithful donkey for a motorcycle, or cross the channel on a sailing horse. Fairbanks clearly appreciated the parody, and is said to have sent Linder a gracious congratulatory telegram.

Linder's assistant director, Fred Cavens (1882-1962), who also plays Bernajoux, was a specialist in stunt fencing whose credits stretch from Fairbanks's *Robin Hood* to *Around the World in Eighty Days*. The cinematographer E(nrique) J(uan) Vallejo (Harry Vallejo; 1882-1950) is credited with Chaplin's first films, *Making a Living* and *Kid Auto Races* at Venice; while, ironically, his co-cameraman on this film, Max Dupont, was to photograph Fairbanks's sad last film as producer-star, Mr. Robinson Crusoe (1932). This was Jobyna Ralston's (1899-1967) first considerable part: some biographies say that it was in fact Linder who persuaded her to leave Broadway for Hollywood, where she was to make her principal mark as Harold Lloyd's spirited leading lady in *Girl Shy*, *The Freshman*, and *The Kid Brother*, inter alia. Linder's fellow countryman just arrived in America, Jean de Limur (1887-1976), was to work with Chaplin the following year on *A Woman of Paris*, and went on to become a director in Hollywood and France.

The original American release version appears no longer to exist in its entirety, and is known only from truncated 16mm dupes. When the film was released in Berlin in April 1924, it was in a version that had been cut by around 400 metres, and given new German intertitles written by Lothar Knud Frederik, a regular writer for Harry Piel. In 1942, the Reichsfilmarchiv acquired a copy of this version from the Gerhard Lamprecht collection. A dupe negative was produced, which has been the source of prints now in other archives. In 1995 the Stiftung Deutsche Kinemathek was able to undertake a new transfer, of much improved technical quality. In the interim, new elements of the film had emerged: fragments in the collections of the Stiftung Deutsche Kinemathek and the Bundesarchiv-Filmarchiv and a near-complete print in the Nederlands Filmmuseum were used in the restoration. In this new high-

definition restoration produced by Lobster Films, Paris, the English titles have been restored using the German titles and other sources, in a new adaptation aiming to recreate the humorous vernacular of the original.

DAVID ROBINSON

[MAX LINDER FILMT 1922 IN WIEN AM ROSENHÜGEL] (? , AT, 1923/24)

Regia/dir: ?; DVD, 45" (trascritto a/transferred at 18 fps); fonte copia/source: Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien.

Senza didascalie / No intertitles.

Questo breve frammento faceva parte di una compilazione documentaria, *Buntes Allerlei*, di cui è rimasto solo un 16mm, e ci mostra Linder impegnato in una conversazione sul set del suo ultimo film completo in ogni sua parte, *Der Zirkuskönig* (*Le roi du cirque* [Max domatore per amore]; 1924) negli studi della Vita-Film a Rosenhügel, nei sobborghi di Vienna. Co-diretto da Linder e da Édouard-Émile Violet per la società di produzione austriaca Vita-Film, il film vede la partecipazione al fianco di Linder dell'attrice ungherese Vilma Bánky, che l'anno seguente sarebbe stata leading lady di Valentino. Nella compilazione, la sequenza è intitolata: "Max Linder filmt 1922 in Wien am Rosenhügel". La data è chiaramente sbagliata; trattandosi piuttosto del 1923/24. – DAVID ROBINSON
This brief fragment comes from a documentary compilation, Buntes Allerlei, now surviving only in 16mm, and shows Linder in conference on the set of his last completed film Der Zirkuskönig (Le Roi du cirque; 1924), at Vita-Film's Rosenhügel studios in the suburbs of Vienna. Co-directed by Linder and Édouard-Émile Violet for the Austrian company Vita-Film, the film gave Linder as partner the Hungarian actress Vilma Bánky, who was to become Valentino's leading lady the following year. The sequence in the compilation is titled "Max Linder filmt 1922 in Wien am Rosenhügel". The date is clearly an error; it would be 1923/24.

DAVID ROBINSON

Haghefilm/Selznick School Fellowship 2008

La Haghefilm Fellowship è una borsa di studio istituita nel 1997 per offrire ulteriore esperienza professionale ai più meritevoli fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, organizzata dalla George Eastman House.

Questa borsa di studio offre al vincitore la possibilità di lavorare a stretto contatto con gli specialisti del laboratorio di restauro Haghefilm e completare assieme a loro ogni fase di un intero progetto di restauro. Il vincitore viene poi invitato a mostrare il risultato del proprio lavoro alle Giornate. Quest'anno la borsa di studio è stata assegnata a Tatiana Carvalho di Rio de Janeiro, Brasile. Tatiana Carvalho si è laureata nel 2000 in giornalismo presso la Pontificia Universidade Católica e nel 2004 in film e video presso l'Universidade Federal Fluminense nel 2004. Prima di iscriversi alla Selznick School, aveva svolto mansioni tecniche presso la Cinemateca do Museu de Arte Moderna di Rio de Janeiro. Per il suo progetto finale alla Selznick School, Tatiana ha scelto di lavorare ad una ricerca speciale presso il Louis B. Mayer Conservation Center, dove ha creato liste di colorazioni per 12 film muti tra i quali *Life's Harmony* (1916), *The Millionaire Vagrant* (1917) e *As in a Looking Glass* (1913). – CAROLINE YEAGER

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional experience to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman House. The Fellowship recipient works alongside Haghefilm lab professionals and completes each stage of their own preservation project. The Fellowship winner is then invited to showcase the results of their work at the Giornate. The recipient of the 2008 Haghefilm Fellowship is Tatiana Carvalho from Rio de Janeiro, Brazil. Ms. Carvalho holds a Bachelor of Arts degree in journalism from Pontificia Universidade Católica (2000) and a Bachelor of Arts in Film and Video from the Universidade Federal Fluminense (2004.) She worked as a film technician at the Cinemateca do Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro prior to her enrollment in The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. As her final project for the Selznick School Ms. Carvalho undertook a special project at the Louis B. Mayer Conservation Center and created tinting records for 12 silent films, including Life's Harmony (1916), The Millionaire Vagrant (1917), and As in a Looking Glass (1913). – CAROLINE YEAGER

WHEN FLOWERS BLOOM (Castle Films, US, c. 1929)

Regia/dir. ?; 35mm, 1000 ft., 11"06' (24 fps); col. (copia imbibita e virata con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting and toning); originariamente distribuito con musica ed effetti sonori registrati su disco / originally released with music and effects track on separate sound disc; fonte copiaprint source: George Eastman House, Rochester, NY.

Didascalie in inglese / English intertitles.

“Da sempre gli innamorati combattono le battaglie del cuore con i fiori”: ecco il tema di quest'ultimo restauro della George Eastman House. Prodotto utilizzando un ignoto procedimento di colorazione a

pochoir per mostrare i suoi giardini, questo film è un esempio unico e interessantissimo della produzione a colori di Eugene W. Castle. *When Flowers Bloom* è infatti uno dei 12 film a colori distribuiti nel 1929 dalla Castle Films e destinati ad essere accompagnati da musica ed effetti sonori registrati su disco, sul modello Vitaphone. Il disco che doveva accompagnare la proiezione di questo film è però andato perduto, così *When Flowers Bloom* manca della sua colonna sonora originale.

Fondata nel 1923, la Castle Films cominciò a distribuire film didattici e sportivi su supporto 35mm e, sei anni dopo, si avventurò per breve tempo nella produzione sonora nel tentativo di tenere il passo con i principali studi. Nel 1936 la società si era ormai specializzata nella vendita di film 16mm e poi 8mm per il mercato dei cine-club e dei privati. I titoli più richiesti erano versioni accorciate di film per il grande schermo, cinegiornali, corti d'animazione e produzione varia. *When Flowers Bloom* è un esempio della distribuzione da parte della Castle di film a colori prodotti a basso costo con una tecnica di colorazione a pochoir. Qui una varietà di tinte viene utilizzata per conferire rilevanza estetica alla semplice storia di una donna corteggiata da due pretendenti.

Durante gli anni 1928-29 la Castle Films distribuì un totale di 38 titoli della serie Castle Color Novelties, molti dei quali erano sponsorizzati da uomini d'affari per promuovere beni di consumo o mete di viaggio. Tra questi da ricordare *Sixty Minutes from Broadway*, *Kids and Pets* e *Let's Go*. Attualmente disponiamo di poche informazioni sui corti a colori prodotti dalla Castle Films ma *When Flowers Bloom* è un buon esempio dei tentativi fatti da un piccolo cineasta americano indipendente per produrre film a colori durante il caotico periodo della transizione verso il sonoro. – DEBORAH STOIBER

“Lovers ever have waged their battles of the heart with flowers” – is the theme of this latest preservation project from the George Eastman House. Produced using an unidentified stencil-color process to showcase its garden settings, this unique one-reel short is an interesting example of a color production by Eugene W. Castle. It is one of 12 color novelty films released in 1929 by Castle Films, with accompanying soundtrack discs modeled on the Vitaphone system. The disc has not been found for *When Flowers Bloom*, so it is missing its original music and effects soundtrack. Formed in 1923, Castle Films began circulating educational and sport films in 35mm, and within 6 years made the transition to sound productions for a short time in an effort to keep pace with the major studios. By 1936 the company was focused on the secondary distribution of theatrical films for public sale to the home entertainment and cine-club markets on 16mm and eventually 8mm formats. The company's most popular titles were truncated versions of theatrical features, newsreels, animated shorts, and other productions.

When Flowers Bloom is an example of Castle's distribution of color prints cheaply produced with a “stencil color” process. A variety of dyes were employed to add tints and tones to aesthetically enhance the simple story of a woman being courted by two beaux. Castle released a total of 38 Castle Color Novelties films during 1928-

29, many of which were sponsored by businesses to promote products or travel destinations. Examples include *Sixty Minutes from Broadway*, *Kids and Pets*, and *Let's Go*. Little information is currently available on the production history of the *Castle color shorts*, but *When Flowers Bloom* is a good example of the efforts made by one small-time, independent U.S. filmmaker to produce short color films during the chaotic period when movies were adapting to sound. – DEBORAH STOIBER

Keystone Revisited

Nel 1983, le Giornate dedicarono la loro seconda edizione alla Keystone, proiettando quasi cento comiche a uno e due rulli. Questa retrospettiva permise di giungere a una valutazione più seria e articolata del contributo recato dalla Keystone all'arte cinematografica e servì anche a dissipare il pittoresco e leggendario alone che aveva gradualmente avvolto il fondatore della casa, Mack Sennett: un mito in gran parte alimentato proprio da colui che ne era l'oggetto. A un quarto di secolo di distanza, presentiamo una selezione di pellicole Keystone riscoperte e restaurate, oltre a un titolo, *Lover's Luck*, che avevamo già proiettato 21 anni fa in occasione del centenario di Roscoe Arbuckle (ma certo anche i pochi che lo ricordano da allora lo rivedranno con piacere).

Sennett, aiutato in questo da molti suoi vecchi dipendenti, amava presentarsi come un sempliciotto di campagna, un rozzo ex caldaiaio, una specie di idiota sapiente della commedia cinematografica. Dopo aver lavorato in diversi settori dell'industria dello spettacolo, entrò nel mondo del cinema, dove imparò il mestiere da D.W. Griffith e Frank Powell. Proseguendo la carriera, divenne un produttore dalla brillante ispirazione, dotato di un prodigioso fiuto per ciò che il pubblico trovava divertente.

Facendo tesoro del primo cinema comico francese, Sennett introdusse a Hollywood una vera e propria catena di montaggio per la produzione in massa di cortometraggi slapstick e creò il modello per tale genere. Lanciò gran parte dei maggiori talenti comici dell'epoca; molti di costoro lo lasciarono poi per ottenere più ampia fama e più cospicui compensi. Gli anni Dieci e il primo scorcio degli anni Venti furono la sua età dell'oro; in seguito cercò di adattarsi al mutare dei gusti – con la più domestica serie della “Smith Family” e con i cortometraggi del “Tired Businessman” interpretati da Billy Bevan – ma l'avvento del sonoro e il crollo della Borsa gli inflissero un duplice colpo da cui non si riebbe. Nel dicembre del 1933 fu costretto a dichiarare fallimento.

I nove film che vi presentiamo risalgono però all'epoca più felice, e ci mostrano un Sennett che è insieme produttore, regista e attore – la nascita di una leggenda. – STEVE MASSA

In 1983, a very young Giornate dedicated its annual programme to Keystone, screening almost 100 one- and two-reel comedies. This retrospective contributed to a more serious evaluation of Keystone's contribution to cinema, and to the dissipation of some of the colourful myth

which had grown up around its creator, Mack Sennett – much of it encouraged by the man himself.

*To mark the 25th anniversary of this merry event, we offer a programme of new Keystone rediscoveries and restorations, and one print, *Lover's Luck*, which we showed 21 years ago, as part of the tribute celebrating the centenary of Roscoe Arbuckle, but which even those few who remember that screening will see again with pleasure.*

Sennett, abetted by many of his former employees, liked to portray himself as a country boob, an unsophisticated ex-boilermaker, a kind of idiot savant of screen comedy. In fact he had worked in different levels of show business before he even embarked on movies, where he learned from D.W. Griffith and Frank Powell. He went on to become an inspired producer, with an uncanny sense of what audiences found funny.

Taking note of early French comedy production, Sennett created an assembly-line system to mass-produce Hollywood slapstick shorts, creating the template for the genre. He established many, if not most, of the major comics of the era – almost all of whom in time left him for greater fame and larger salaries. The 1910s and early 1920s were his halcyon days. When tastes changed he tried to adapt – with the more domestic “Smith Family” series and Billy Bevan’s “Tired Businessman” shorts – but the coming of sound and the stock market crash dealt him a dual blow from which he never recovered. He was forced into bankruptcy in December of 1933.

These nine films, however, come from the happier times, and show Sennett as producer, director, and actor; and a legend in the making. – STEVE MASSA

STOLEN GLORY (Keystone Film Co., US 1912)

Regia/dir: Mack Sennett; *cast:* Ford Sterling, Fred Mace, Alice Davenport, Frank Opperman, Charles Avery, Victoria Forde, Henry Lehrman; *data uscita/released:* 14.9.1912; *l. rl.,* 35mm, 835 ft., 12' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

La Keystone fu fondata all'inizio dell'estate 1912, come filiale della New York Motion Picture Company. La produzione iniziò a New York, poi in agosto il gruppo si stabilì a Los Angeles. *Stolen Glory* è il quinto film realizzato dalla società, e dalle palme si arguisce che è stato uno dei primi girati sulla costa occidentale, forse ancor prima che lo studio fosse completato (infatti è realizzato interamente in esterni). L'edificio e i terreni utilizzati appartengono probabilmente al Veterans' Hospital in Sawtelle Boulevard a Los Angeles, che 25 anni più tardi sarebbe comparso in *Block-Heads (Vent'anni dopo)* di Stan Laurel e Oliver Hardy (1938). La leggenda vuole che Mack Sennett sfruttasse costantemente tutto ciò che avveniva nei dintorni dello studio – una corsa automobilistica, l'incendio di un pozzo di petrolio, persino il prosciugamento di un lago – spedendovi in mezzo i propri clown a fare capriole, filmati da un cineoperatore. In questo caso Ford Sterling e Fred Mace si intrufolano in una vera parata di veterani della guerra civile; Sennett trae vantaggio anche dal fatto che la NYMP Co. produceva pure i film di Thomas Ince. I flashback con le scene di battaglia sono probabilmente tratti da qualche spettacolare film di Ince sulla guerra civile, girato nel canyon di Santa Monica. Molti degli

attori che avrebbero recitato stabilmente per la Keystone fanno qui una delle loro prime comparse – Fred Mace condivide il ruolo principale con Ford Sterling, e tra i veterani si scorgono Frank Opperman e Charles Avery, ex attori della Biograph. Oggetto del desiderio dei due rivali in amore è Alice Davenport, interprete abituale dei film di Sennett e della Fox Sunshine Comedies e madre dell'attrice Dorothy Davenport, oggi ricordata soprattutto come moglie di Wallace Reid. – STEVE MASSA

Keystone was formed in the beginning of the summer of 1912 as an arm of the New York Motion Picture Company. Production began in New York, then the group settled in Los Angeles in August. Stolen Glory was its fifth release, and the palm trees give evidence that it was one of the first to be shot Out West, perhaps before the studio was ready, as it was entirely made outdoors. The mansion and grounds used look like it may be the Veterans' Hospital on Sawtelle Blvd. in L.A. that turns up 25 years later in Laurel & Hardy's Block-Heads (1938). A key element of the Sennett legend is that he always took advantage of any event that was happening near the studio – an auto race, an oil-well fire, or even the draining of a lake – sending his clowns with a cameraman to cavort in the proceedings. Here we get Ford Sterling and Fred Mace mugging in an actual Civil War veterans' parade. Sennett also benefited from the fact that the NYMP Co. also produced the films of Thomas Ince. The battle scene flashbacks are probably from some Ince Civil War extravaganza shot in the Santa Monica Canyon. Many of the regular Keystone players are beginning to take their place – Fred Mace shares the lead with Ford Sterling, and former Biograph performers Frank Opperman and Charles Avery can be spotted as fellow veterans. On hand as the love interest for the rivals is Alice Davenport, a standard ingredient in Sennett and Fox Sunshine Comedies, who was the mother of actress Dorothy Davenport, better remembered today as Mrs. Wallace Reid. – STEVE MASSA

AT CONEY ISLAND (Cohen at Coney Island / 'N Kermisavontuurtje) (Keystone Film Co., US 1912)

Regia/dir: Mack Sennett; *cast:* Mack Sennett, Mabel Normand, Ford Sterling, Gus Pixley; *data uscita/released:* 28.9.1912; ½ rl., 35mm, 131 m., 6' (18 fps), [repentino finale, forse incompleto / *abrupt (perhaps incomplete) ending*], col. (copia imbibita con metodo Desmet / *Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione di/Preserved by Haghefilm, 1992.

Didascalie in olandese. / Dutch intertitles.

At Coney Island è il sesto titolo fatto uscire dalla Keystone: un mezzo rullo (abbinato a *A Grocery Clerk's Romance*), che fa parte del primo gruppo di produzioni realizzate a New York. Per anni il film è stato indisponibile e sono circolate voci secondo cui Sennett avrebbe acquistato materiale girato a Coney Island per poi fare il suo film in California. In realtà vediamo chiaramente Mack, Mabel e Sterling passeggiare allegri sullo Steeplechase, tra i dischi rotanti e negli altri angoli più famosi di Coney Island. Il film è un bell'omaggio al luna park, di cui ci mostra la passeggiata principale, i caffè, gli elefanti, e

addirittura l'identica gita in barca nel corso della quale Roscoe Arbuckle viene gettato in acqua nel suo successivo *Coney Island* (1918). Possiamo anche ammirare tre quarti del Quartetto Keystone originale – Fred Mace si sarebbe aggiunto in California. Oltre a Mack, Mabel e Sterling, nel film compare (nel ruolo del corteggiatore respinto di Mabel) il trascurato Gus Pixley, veterano del palcoscenico e abituale interprete delle comiche Biograph. Pixley recitò nelle prime produzioni della Keystone, girate a New York, ma non seguì la società nel suo esodo verso occidente; vi si sarebbe spinto solo più tardi, per partecipare ad alcune comiche della Fox Sunshine, prima della sua morte avvenuta nel 1923. – STEVE MASSA

At Coney Island was the sixth Keystone release, a split-reeler that shared the reel with A Grocery Clerk's Romance, and was one of the first group of productions made in New York. For many years unavailable, it was rumored that Sennett had bought Coney Island footage and made the picture in California, but we clearly see Mack, Mabel, and Sterling frolicking on the Steeplechase, spinning discs, and in other famous Coney locations. The film is a nice valentine to the park, showing us its main promenade, cafés, elephants, and even the self-same boat ride that Roscoe Arbuckle gets thrown from in his later Coney Island (1918). We also get a good look at three-fourths of the original "Keystone Quartet" – Fred Mace would be added in California. In addition to Mack, Mabel, and Sterling, Mabel's rejected suitor is played by the overlooked Gus Pixley, a stage veteran and regular in Biograph comedies. Pixley appeared in the early New York-shot Keystones, but remained in the East when the company moved West. He later ventured out there and worked in Fox Sunshine comedies before his death in 1923. – STEVE MASSA

A DEAF BURGLAR (Keystone Film Co., US 1913)

Regia/dir: Henry Lehrman; *cast:* Fred Mace, Charles Avery, Rube Miller, Dot Farley, Ford Sterling, Grover Ligon; *data uscita/released:* 3.3.1913; ½ rl., 35mm, 838 ft., 12' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Dopo essersi presentato allo studio Biograph nel 1909, spacciandosi per un regista della società francese Pathé (ciò che gli valse il nomignolo "Pathe", affibbiatogli ironicamente da D.W. Griffith), Henry Lehrman divenne il braccio destro di Sennett, prima nelle comiche girate con la Biograph e poi nella fondazione della Keystone. Lehrman svolse un ruolo importante nel creare lo stile dello studio e nel mantenerne i livelli produttivi, diventando uno dei maggiori pionieri del cinema comico muto americano. *A Deaf Burglar* è un godibile piccolo "quickie", che sembra girato su due piedi per rispettare gli impegni distributivi. Dopo il suo apprendistato alla Keystone Lehrman si affermò come uno dei principali produttori di comiche degli anni Dieci e coi suoi film L-KO e Fox Sunshine fu uno dei più seri concorrenti di Sennett. Ottenne lusinghieri successi, ma il suo carattere aspro ed egocentrico lo mise in perenne contrasto con i suoi finanziatori; nel 1922 la sua carriera produttiva era ormai conclusa. In seguito passò da uno studio all'altro come regista di corti

e di lungometraggi, trovando infine un approdo presso la 20th Century-Fox, ove divenne una specie di mediatore tuttofare. Morì nel 1946. – STEVE MASSA

After falsely presenting himself at the Biograph studio in 1909 as a director from the French Pathé Company, and being nicknamed “Pathé” by D.W. Griffith in jest, Henry Lehrman became Sennett’s right-hand man – first on his Biograph comedies and then in the formation of Keystone. Lehrman was influential in creating the studio’s style and maintaining its output, and along the way became an important pioneer of American silent comedy. A Deaf Burglar is an enjoyable little “quota quickie”, which looks like it was shot on the fly to fill out the studio’s release schedule. From his days at Keystone Lehrman moved on to become one of the biggest comedy producers of the 1910s, and Sennett’s main competitor with his L-KO and Fox Sunshine comedies. Although very successful, his difficult and egocentric nature created continual clashes with his backers. By 1922 his producing days were over, and he bounced around as a director-for-hire, helming shorts and features, eventually finding a berth as a jack-of-all-trades troubleshooter at 20th Century-Fox. He died in 1946. – STEVE MASSA

A LITTLE HERO (De schrandere hond) (Keystone Film Co., US 1913)

Regia/dir: Mack Sennett; *cast:* Mabel Normand, Pepper; *data uscita/released:* 8.5.1913; ½ rl., 35mm, 82 m., 4' (18 fps); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Restauro effettuato nel / Preserved 2002.

Didascalie in olandese. / Dutch intertitles.

In questa versione sennettiana di *Rescued by Rover* Mabel Normand si limita a un “cammeo”: i protagonisti sono i suoi animali da compagnia. La regia di Mack è precisa ed elegante, certe riprese sono davvero notevoli e ogni bestiola ha le sue didascalie. La parte del cattivo spetta alla gattina Pepper, che nel corso degli anni Dieci sarebbe diventata una popolare interprete dei film della Keystone. Nello zoo dello studio brillarono anche Jaspar il cavallo selvatico e gli orsi Mary Ann e Percy, ma la palma dell'animale più famoso spetta a Teddy, l'alano danese che avrebbe ricoperto ruoli di rilievo in cortometraggi come *Teddy at the Throttle* (1917) e *Bow Wow* (1922). Teddy divenne un'autentica star della commedia cinematografica, spianando la strada alle future imprese di Snooky lo scimpanzè, Brownie il cane meraviglia, i Dippy Doo Dads, e altri animali. – STEVE MASSA

Mabel Normand makes a cameo appearance while her pets take over as the stars in this Sennett version of Rescued by Rover. Mack directs in a very clean and precise style with some very striking camerawork, and even gives the animals their own dialogue cards. A young Pepper the cat, who was to go on to be a popular Keystone performer of the 1910s, plays the villain. Others in the studio’s menagerie included Jaspar the Broncho and the bears Mary Ann & Percy, but the most famous was Teddy, the Great Dane who was featured prominently in shorts such as Teddy at the Throttle (1917) and Bow Wow (1922). Teddy became a comedy star in his own right, and helped pave the way for Snooky the Human-zee, Brownie the Wonder Dog, the Dippy Doo Dads, and other animals that followed. – STEVE MASSA

A HEALTHY NEIGHBORHOOD (Keystone Film Co., US 1913)
Regia/dir: Mack Sennett; *cast:* Ford Sterling, Mabel Normand, Bill Hauber, Mack Sennett, Charles Avery, Phyllis Allen, Charles Inslee, Virginia Kirtley; *data uscita/released:* 16.10.1913; 1 rl., 35mm, 866 ft., 13' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.
A Healthy Neighborhood (Un quartiere sano) narra la storia di un medico privo di pazienti che, per raddrizzare gli affari, cerca di provocare scivoloni e cadute a inoffensivi passanti. Questa situazione comica divenne popolarissima, e se ne servirono anche Alice Howell in *Hey, Doctor!* (1918) e Harold Lloyd in *Never Weaken* (1921). In questo caso il medico (Ford Sterling) assolda un manigoldo in camicia a strisce (Bill Hauber) per spargere bucce di banana sui marciapiedi del vicinato. Hauber fu uno dei principali stuntmen nelle commiche dell'era del cinema muto. Era un acrobata circense che giunse alla Keystone nel 1913; per tre anni, spesso in costume da poliziotto, si esibì nelle acrobazie più audaci. Dopo brevi periodi di lavoro alla Fox e alla Comique divenne la controfigura di Larry Semon; dal 1918 al 1925 Hauber eseguì le acrobazie che resero famoso Semon: penzolava da serbatoi dell'acqua, si tuffava a capofitto da silos in tinozze piene di poltiglia, e così via. Quando Hauber se ne andò, la carriera di Semon fu stroncata: il comico morì in miseria nel 1928. Per una triste coincidenza, Hauber sopravvisse ben poco al suo ex principale; l'anno seguente perì in un incidente aereo, mentre eseguiva acrobazie per un lungometraggio. – STEVE MASSA

A Healthy Neighborhood is built around a doctor without patients who contrives to make innocent pedestrians slip and fall in order to drum up business. This gag situation became very popular, and was also used by Alice Howell in Hey, Doctor! (1918) and Harold Lloyd in Never Weaken (1921). This time doctor Ford Sterling hires stripe-shirted thug Bill Hauber to plant banana peels on the neighborhood sidewalks. Hauber became one of the top comedy stuntmen of the silent era. From an acrobatic and circus background, he joined Keystone in 1913, and spent 3 years, often in cop uniform, as the daredevil extraordinaire of the lot. After brief sojourns at Fox and Comique he became Larry Semon’s stunt double. From 1918 to 1925 Hauber performed the stunts for which Semon became famous – swinging from water towers, diving headfirst from silos into vats of goo, etc. When Hauber moved on Semon’s career went into a tailspin, and he died bankrupt in 1928. Sadly, Hauber didn’t long outlive his former boss, as he died the next year in a plane crash while working out stunts for a feature. – STEVE MASSA

LOVER’S LUCK (Keystone Film Co., US 1914)

Regia/dir: Roscoe Arbuckle; *cast:* Roscoe “Fatty” Arbuckle, Minta Durfee, Frank Hayes, Phyllis Allen, Joseph Swickard, Al St. John, Alice Howell, Slim Summerville, Billy Gilbert, Luke; *data uscita/released:* 19.9.1914; 1 rl., 35mm, 879 ft., 13' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Film Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questo film ci offre una chiara immagine del personaggio del ciccone,

innocente e amante degli scherzi, che lanciò Roscoe Arbuckle nel firmamento delle stelle del cinema. Dopo qualche sporadica apparizione per la Selig and Nestor, Arbuckle esordì con la Keystone nel 1913; nel giro di dieci mesi dirigeva già i propri cortometraggi. Questa, che è una delle sue prime regie, è una comica slapstick indiovolata, che testimonia della disinvolta abilità con cui Roscoe allestiva e girava le scene di azione fisica, e dimostra anche la sua generosità nel concedere ampio spazio sullo schermo agli altri interpreti. Minta Durfee, Phyllis Allen, Al St. John e in particolare lo spilungone Frank Hayes si vedono affidare parti di rilievo e sono seguiti con attenzione. Troviamo anche Alice Howell, Billy Gilbert e Slim Summerville, nel ruolo dei vicini di estrazione sociale inferiore, intenti a spiare con gran diletto le bizzarrie dei personaggi principali (siamo in un'era pretelevisiva). Nel 1916, grazie a cortometraggi come *The Waiters' Ball*, *His Wife's Mistake*, e soprattutto *He Did and He Didn't*, Roscoe era ormai il più raffinato regista della squadra di Sennett, e la sua carriera conobbe una trionfale ascesa sino alla drammatica e brusca fine dovuta agli eventi connessi al party da lui organizzato nel settembre del 1921 in occasione del "Labor Day". – STEVE MASSA

*Here we get a good look at the innocent, fun-loving fat boy character that launched Roscoe Arbuckle into movie stardom. After sporadic appearances for Selig and Nestor, Arbuckle started at Keystone in 1913, and within 10 months was directing his shorts himself. This early effort is a roughhouse slapstick romp which shows Roscoe's easy mastery of setting up and shooting physical action, and also illustrates his generosity in giving ample screen time to his fellow performers. Minta Durfee, Phyllis Allen, Al St. John, and particularly string-bean Frank Hayes, get plenty of business and attention. Alice Howell, Billy Gilbert, and Slim Summerville also turn up as part of a group of lower-class neighbors who are snooping and watching the antics of the principals with great relish (these were the days before television). By 1916, in shorts like *The Waiters' Ball*, *His Wife's Mistake*, and especially *He Did and He Didn't*, Roscoe had become the most sophisticated director on the Sennett lot, and his career raced on unabated until it came to a screeching halt with the events that followed his 1921 Labor Day party. – STEVE MASSA*

LOVE, SPEED AND THRILLS (Keystone Film Co., US 1915)

Regia/dir. ?; cast: Mack Swain, Chester Conklin, Minta Durfee, Joseph Swickard, Billy Gilbert; data uscita/released: 18.1.1915; 1 rl., 35mm, 257 m., 12' (18 fps); fonte copiale/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione/Preserved 2002. Didascalie in inglese / English intertitles.

Nel 1915 Sennett ingaggiò la coppia formata da Chester Conklin e Mack Swain per una serie di film che avrebbero valorizzato ulteriormente i già notissimi personaggi interpretati dai due, "Walrus" e "Ambrose". In cortometraggi come questo, oppure in *The Home Breakers* (1915) e *The Battle of Ambrose and Walrus* (1915), Chester di solito combina i guai e Mack ne fa le spese. La protagonista femminile, Minta Durfee, ha pure la sua bella dose di traversie in motocicletta e a cavallo, e viene persino presa al lazo.

Le indicazioni sulla regia dei film Keystone sono spesso piuttosto vaghe, e la reale identità del regista di questa comica rimane avvolta nel mistero. Sia i registri dei negativi presso la New York Motion Picture Co., sia l'elenco dei Keystone in distribuzione lasciano in bianco la voce "regista"; alcune fonti indicano Del Henderson, che però lavorava ancora alla Biograph e sarebbe approdato alla Keystone appena due mesi dopo. – STEVE MASSA

*In 1915 Sennett teamed Chester Conklin and Mack Swain for a handful of films to take further advantage of their well-known characters of "Walrus" and "Ambrose." In shorts like this one, *The Home Breakers* (1915), and *The Battle of Ambrose and Walrus* (1915), Chester was usually up to no good and it was Mack who was on the receiving end. As their leading lady Minta Durfee takes a lot of punishment via horseback, motorcycle, and lasso.*

Directing credits for the Keystones are often vague, and just who directed this one is a mystery. Both the New York Motion Picture Co. negative records and the Keystone release list leave the director space blank, and while some sources cite Del Henderson, he was still at Biograph and didn't come to Keystone until 2 months later. – STEVE MASSA

ONLY A MESSENGER BOY (Keystone Film Co., US 1915)

Regia/dir: Ford Sterling & Frank Griffin; cast: Ford Sterling, Bobby Dunn, Guy Woodward, Joseph Swickard, Hugh Fay, Billie Brockwell, Josh Binney; data uscita/released: 23.8.1915; 2 rls., 35mm, 1246 ft., 19' (18 fps); fonte copiale/print source: BFI National Film Archive, London. Didascalie in inglese / English intertitles.

Oggi, studiosi e appassionati del cinema muto rimangono in genere perplessi dinanzi al nome di Ford Sterling. Egli fu uno dei maggiori fra i primi comici; lavorò per Sennett fra il 1912 e il 1921, in un sodalizio intermittente ma proficuo che portò entrambi alla fama. Veduta ora, la comicità di Sterling è inevitabilmente avulsa dal contesto originale; in realtà, essa era una satira di cliché e personaggi drammatici: la sua gestualità esagerata, simile a quella di un segnalatore che sventoli bandiere, e le sue smorfie vistose venivano accettate in quanto parodia. Oggi la sua vena grossolana è più efficace nelle situazioni estreme: per esempio, quando è legato alla sedia elettrica, oppure si trova in una stanza brulicante di serpenti o ancora – come in questo film – si aggrappa freneticamente a una cassaforte scaraventata in orbita con la dinamite. Sterling diresse gran parte dei suoi film comici, e inoltre riscosse un notevole successo come caratterista in parecchi film degli anni Venti, in cui attenuò il suo stile per adattarlo ai vari ruoli che gli venivano richiesti. In qualche occasione gli fu assegnata persino la parte del protagonista, come in *The Show Off*, (1926) presentato quest'anno nella sezione "Hollywood sull'Hudson". – STEVE MASSA

Today the majority of silent comedy aficionados and scholars scratch their heads on the subject of Ford Sterling. One of the biggest of the early comedy stars, he worked for Sennett on and off from 1912 to 1921, and along the way they made each other famous. Seen now as a joke that's lost its original context, much of what Sterling was about was a spoof on well-known melodramatic clichés and characters, so his exaggerated, semaphore-like

gestures and huge faces were accepted as parody. When viewed today Sterling's broad comedy works best in extreme situations – say when he's strapped into an electric chair, or surrounded by a roomful of snakes, or when, as in this film, he's hanging for dear life onto a safe that's been dynamited into orbit. Besides directing many of his comedies, Sterling had a successful career as a character actor in 1920s features, where he toned down his style to provide whatever type of comedy relief was needed. He even starred in an occasional film, such as 1926's The Show Off, which is being shown in this year's "Hollywood on the Hudson" series. – STEVE MASSA

FATTY AND THE BROADWAY STARS (Triangle / Keystone Film Co., US 1915)

Regia/dir: Roscoe Arbuckle; *cast:* Roscoe "Fatty" Arbuckle, Mack Sennett, Joe Weber & Lew Fields, Al St. John, Polly Moran, Ivy Crosthwaite, Frank Hayes, Wayland Trask, Slim Summerville, Harry Booker, Louis Hippe, Harry Gribbon, Joe Bordeaux, James Bryant, Sam Bernard, Chester Conklin, Nick Cogley, Hank Mann, Bobby Vernon, Mae Busch, Phyllis Allen, Minta Durfee, James Donnelly, William Collier, Bert Clark (*nel metraggio mancante/in missing footage:* Joe Jackson, Glen Cavender, Tom Kennedy, Fred Mace, Alice Davenport, Charles Murray, Mack Swain); *data uscita/released:* 19.12.1915; *lg. or.orig. l:* 2 rls.; *materiale non montato/unassembled footage:* 35mm, 364 ft., 6' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Library of Norway, Mo i Rana / *materiale montato/assembled footage:* DVD, 9' (*trascritto al/transferred at* 18 fps), *fonte/source:* Ben Model & Steve Massa.

35mm: Didascalia in norvegese / *One intertitle, in Norwegian.*

DVD: Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Nel 1915 la Keystone di Mack Sennett si unì alle società di D.W. Griffith e Thomas Ince per formare la Triangle Film Corporation. Quest'operazione fu concepita dal produttore Harry Aitken per potenziare la distribuzione; un'altra idea di Aitken fu quella di ingaggiare grandi nomi del teatro per aumentare il prestigio della produzione Triangle. Personaggi come DeWolf Hopper e Douglas Fairbanks lavorarono per D.W. Griffith, mentre Sennett si valse di William Collier, Weber e Fields, Raymond Hitchcock, Joe Jackson e Sam Bernard. In questo periodo Roscoe Arbuckle e Mabel Normand erano le principali star di Sennett, e quindi Arbuckle fu incaricato di presentare i divi del palcoscenico al pubblico cinematografico, pubblicizzando l'attività della Triangle. A eccezione di Doug Fairbanks, le "Broadway Stars" di Aitken si dimostrarono poco efficaci sullo schermo, e si affrettarono a ritornare a teatro. A lungo dato per perduto, il materiale di questo film fu ritrovato nel 2006 presso la Biblioteca Nazionale norvegese, in condizioni di grande disordine, con le inquadrature fuori sequenza. La Biblioteca ha gentilmente permesso a me e a Ben Model di riordinare il materiale, utilizzando la sceneggiatura originale, l'elenco dei titoli e persino la guida alla colorazione reperita presso la Sennett Collection della Margaret Herrick Library. Tutto il materiale esistente proviene dal secondo rullo; secondo alcune voci esisterebbero altre versioni, che finora però non sono venute alla luce. In attesa di ulteriori fortunati

ritrovamenti, possiamo dare un'occhiata da dietro le quinte allo studio Sennett e ad alcune "Broadway Stars". – STEVE MASSA

In 1915 Mack Sennett's Keystone Studio joined the units of D.W. Griffith and Thomas Ince as part of the Triangle Film Corporation. This was the brainchild of producer Harry Aitken, done for strength in distribution. Another of Aitken's schemes was the hiring of stage stars to give prestige to the Triangle product. Names like DeWolf Hopper and Douglas Fairbanks went to work for D.W. Griffith, while Sennett got William Collier, Weber & Fields, Raymond Hitchcock, Joe Jackson, and Sam Bernard. At this time Roscoe Arbuckle and Mabel Normand were Sennett's biggest stars, so Arbuckle was enlisted to introduce these stage names to movie audiences and drum up publicity for Triangle's ploy. Outside of Doug Fairbanks, Aitken's "Broadway Stars" didn't fare very well on film and soon highailed it back to the footlights. Long thought lost, this footage turned up in 2006 at the National Library of Norway – all jumbled, with shots completely out of sequence. The Library generously allowed Ben Model and myself to unscramble the footage, armed with the original shooting continuity, title list, and even tinting guide from the Sennett Collection at the Margaret Herrick Library. All the surviving footage is from the second reel, and despite rumors of other versions existing, so far no other material has surfaced. Hopefully that will change, but in the meantime here's a behind-the-scenes look at the Sennett studio and some "Broadway Stars". – STEVE MASSA

Slovenski Filmski Arhiv - 40

Quest'anno celebriamo il quarantesimo anniversario dello Slovenski Filmski Arhiv, l'Archivio cinematografico sloveno (SFA) presso l'Arhiv Republike Slovenije, l'Archivio della Repubblica di Slovenia: insieme a quelli di Vienna e Budapest, il nostro è uno dei più antichi archivi cinematografici dell'Europa centrale. In questo campo lo SFA è anche la seconda istituzione per longevità nel territorio dell'ex Jugoslavia, dopo la Jugoslovenska kinoteka (Cineteca jugoslava) di Belgrado. Fondato nel 1968, lo SFA ha raccolto gran parte del materiale cinematografico sloveno realizzato da produttori sloveni, essenzialmente dalle società Triglav Film e Viba Film. La collezione cinematografica di base dello SFA comprende anche pellicole girate, dal 1905 in poi, da cineasti privati come Karol Grossmann (il pioniere della cinematografia slovena), Velic an Bešter, Božidar Jakac, e Metod Badjura. Dal 1990 allo SFA è stato affidato il compito di raccogliere e tutelare film provenienti da varie fonti: musei, istituzioni archivistiche ed educative, società, ministeri, cineasti privati e collezionisti. Tutto questo materiale è affluito all'archivio poiché gli enti di provenienza erano certi che lo SFA potesse offrire alta professionalità e adeguate condizioni di conservazione, e anche in quanto lo SFA applica standard internazionali e aderisce al codice etico della FIAF. Lo SFA è entrato nella FIAF (la International Federation of Film Archives) in occasione del Congresso tenuto da quell'organizzazione a Stoccolma nel 1993, e ne è divenuto membro a pieno titolo al successivo Congresso di Madrid (1999). È opportuno sottolineare che proprio grazie allo SFA la Slovenia è oggi uno dei pochi paesi che sono

effettivamente riusciti a raccogliere, conservare e tutelare quasi tutto il proprio patrimonio cinematografico.

Lo SFA non opera in base al principio per cui il compito di un archivio sarebbe unicamente quello di conservare e tutelare raccolte di film; esso è aperto a ogni tipo di utenti: ricercatori e storici del cinema sloveni e stranieri, studenti di vari corsi di studio, registi e produttori cinematografici e televisivi, operatori culturali di varia estrazione, musei e istituzioni educative.

Desideriamo ringraziare le Giornate per questo omaggio al nostro quarantennale e per aver accolto i nostri film nel programma del festival. Siamo lieti di quest'opportunità di preparare una selezione di film che risalgono agli albori del cinema sloveno, e speriamo di riuscire a dare una testimonianza della varietà del nostro patrimonio in termini di contenuti, eventi e autori. Speriamo che i nostri film vi piacciono. – ALOJZIJ TERŠAN, TATJANA REZEC STIBILJ

This year we celebrate the 40-year tradition of the Slovenski Filmski Arhiv / Slovene Film Archives (SFA) at the Arhiv Republike Slovenije / Archives of the Republic of Slovenia, which classifies it as one of the oldest Central European film archives, along with those of Vienna and Budapest. The SFA is also the second-oldest such institution in the territory of the former Yugoslavia, just after the Jugoslovenska kinoteka (Yugoslav Cinematheque) in Belgrade. Founded in 1968, the SFA has collected the majority of Slovene film material by Slovene producers, mostly by the companies Triglav Film and Viba Film. The basic SFA film collection also includes films dating from 1905 onwards shot by private filmmakers, such as Karol Grossmann, the pioneer of Slovene cinematography, as well as Velic̃an Bešter, Božidar Jakac, and Metod Badjura.

Since 1990 the SFA has been entrusted with the care and protection of films from various sources: museums, archival and educational institutions, companies, ministries, private filmmakers, and collectors. This material was handed over to the archive due to these sources' faith and trust in the SFA's expertise and storage conditions, and in view of the SFA's applying international standards and its adherence to the FIAF Code of Ethics. The SFA became a member of FIAF (the International Federation of Film Archives) at the FIAF Congress in Stockholm in 1993, and was granted full membership at the Congress in Madrid in 1999. It is only fair to emphasize that it is due to the SFA that Slovenia became one of the few nations which has managed to collect, keep, and preserve most of its country's archive film material.

The SFA does not operate on the principle that keeping and protecting a film collection is all there is to an archive. It is wide open to all kinds of users, such as Slovene and foreign film researchers and historians, students of various study programs, film and television directors and producers, cultural workers of different profiles, museums, and educational institutions. We would like to thank the Giornate for this tribute marking our 40th anniversary, and for accepting our films into the festival programme. We appreciate this opportunity to prepare a selection of films dating back to the beginnings of Slovene cinema, and hope that we achieve our aim of displaying the variety of our holdings in terms of contents, events, and authors. We hope enjoy the films. – ALOJZIJ TERŠAN, TATJANA REZEC STIBILJ

Copie provenienti da *All films are from the Arhiv Republike Slovenije / Slovenski Filmski Arhiv (SFA)*, Ljubljana, Slovenia.

Schede a cura di *Credits and notes prepared by Alojzij Teršan, Tatjana Rezec Stibilj.*

[FILMI KAROLA GROSSMANNA] [Primi film sloveni di Karol Grossmann/First Slovene films by Karol Grossmann] (Karol Grossmann, SI 1905-06)

Regia/dir., f./ph: Karol Grossmann; 35mm, 135 m., 5' (24 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

I primi film sloveni, girati dal pioniere della cinematografia slovena Karol Grossmann nella sua città, Ljutomer, nella regione della Prlekija nella Slovenia nordorientale. Soggetti: uscita dalla messa a Ljutomer; la fiera di Ljutomer; nel giardino di famiglia.

The first Slovene films, shot by pioneer filmmaker Karol Grossmann in his hometown, Ljutomer, in the Prlekija region in northeast Slovenia. Subjects: dismissal from mass in Ljutomer; the Ljutomer fair; in the family garden.

LJUBLJANA 1909 (Premiata ditta S. Spina, Trieste, SI 1909)

Regia/dir.: ?; 35mm, 167 m., 6' (21 fps).

Una didascalia in sloveno / One intertitle in Slovene.

Il primo film su Lubiana, con parate, esibizioni di società corali, una festa pubblica e una veduta panoramica.

The first film about Ljubljana, with parades, performances of choral societies, a public festival, and a panoramic view.

SMUČARSKA TEKMA ZA PRVENSTVO JUGOSLAVIJE V PLANICI PRI RADEČAH [Gara di sci a Palnica / Ski Competition in Planica] (Helios, Ljubljana, YU 1922)

Regia/dir., f./ph: Veličan Bešter; 35mm, 146 m., 5' (24 fps).

Didascalie in sloveno / Slovene intertitles.

Il secondo campionato di sci del regno di Jugoslavia, svoltosi a Planica, vallata alpina delle Alpi Giulie nella Slovenia nordoccidentale, famosa per il salto con gli sci. *The second ski competition for the best skier in the Kingdom of Yugoslavia, held in Planica, an alpine valley in the Julian Alps of northwest Slovenia, famous for ski jumping.*

POSTOJNSKA JAMA [Le grotte di Postumia / Postojna Cave] (? , YU 1926)

Regia/dir.: ?; 35mm, 130 m., 5' (24 fps). Senza didascalie / No intertitles.

Si tratta probabilmente del primo film al mondo girato in una cavità sotterranea. Vedute delle spettacolari grotte di Postumia, ricche di stalattiti e stalagmiti. Questa famosa attrazione turistica consiste in realtà in una rete di sale, gallerie e passaggi sotterranei che si dipana per 20 chilometri; fu dotata di una linea ferroviaria già nel 1874, e di illuminazione elettrica nel 1884. *Probably the earliest film in the world to be shot underground. Views of the spectacular Postojna Cave, with its stalactites and stalagmites. A noted tourist attraction, this 20-kilometre network of underground passages, chambers, and galleries has had a railway line since 1874, and was first lit by electricity in 1884.*

ODKRITJE NAPOLEONOVEGA SPOMENIKA

[Scoprimento della colonna di Napoleone / The Unveiling of the Napoleon Column] (Janko Ravnik, Ljubljana, YU 1929)

Regia/dir., f./ph: Janko Ravnik; 35mm, 98 m., 4' (21 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Scoprimento della colonna di Napoleone, con una parata di rappresentanti di associazioni culturali e sportive e di persone in costumi nazionali. La colonna, situata in piazza della Rivoluzione francese, fu progettata dal famoso urbanista e architetto lubianese Jože Plečnik (1872-1957), e ricorda il breve periodo in cui Lubiana fu la capitale delle Province illiriche napoleoniche (1809-1813); contiene i resti di un milite ignoto dell'esercito di Napoleone.

The unveiling of the Napoleon Column, with a parade of representatives of sport and cultural societies, and people in national costume. This column, on French Revolution Square, was designed by Jože Plečnik (1872-1957), Ljubljana's noted town planner, architect, and designer, and commemorates Ljubljana's brief period as the capital of Napoleon's Illyrian Provinces (1809-1813). It contains the remains of one of Napoleon's unknown soldiers.

MIKLAVŽEV SEJEM V LJUBLJANI

[Fiera di San Nicola a Lubiana / St. Nicholas Fair in Ljubljana] (Božidar Jakac, Ljubljana, YU 1931)

Regia/dir., f./ph: Božidar Jakac; 16mm, 54 m., 5' (18 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Scene della fiera di San Nicola nel centro di Lubiana, pregne di atmosfera invernale. / *Scenes of the St. Nicholas Fair in the centre of Ljubljana, capturing the winter atmosphere.*

BLOŠKI SMUČARJI

[Sci a Bloke/Bloke Skiers] (Sava Film, Ljubljana, YU 1932)

Regia/dir., f./ph: Metod Badjura; 35mm, 204 m., 7' (24 fps).

Didascalie in sloveno / Slovene intertitles.

Gli antichi sci usati sull'altopiano di Bloke, nella regione della Notranjska (Slovenia centrale). I lunghi e gelidi inverni di queste zone spinsero gli abitanti del luogo a inventare uno dei tipi di sci più antichi del mondo, usati sia come mezzo di trasporto che come attrezzo sportivo (per lo sci di fondo). Uno storico li menziona per la prima volta nel 1680, ma già allora essi erano noti da secoli; questi sci lunghi e larghi sono considerati una curiosità slovena.

Ancient use of skis on the Bloke Plateau, in the Notranjska region in central Slovenia. The long harsh winters in this region caused the locals to invent some of the world's earliest skis, which were a natural means of transportation as well as sport (early cross-country skiing). Described by a historian as early as the 1680s, but even then known for centuries, these long, wide skis are considered a Slovene curiosity.

EVHARISTIČNI KONGRES V LJUBLJANI

[Congresso eucaristico a Lubiana/Eucharistic Congress in Ljubljana] (Svetlodon, Zagreb, YU 1935)

Regia/dir. ?; 35mm, 156 m., 6' (21 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Il Congresso eucaristico cattolico svoltosi a Lubiana nel giugno 1935, con la partecipazione del legato pontificio, cardinale August Hlond di Poznan, come ospite d'onore, e la celebrazione della messa nel nuovo stadio centrale progettato da Jože Plečnik. / *The Catholic Eucharistic Congress held in Ljubljana in June 1935, with the Papal Legate, Cardinal August Hlond of Poznan, as guest of honour, and a mass held in the new Central Stadium designed by Jože Plečnik.*

MEDNARODNI FILMSKI KONGRES V BERLINU

[Congresso cinematografico internazionale a Berlino / International Film Congress in Berlin] (Mario Foerster, Ljubljana, YU 1935)

Regia/dir., f./ph: Mario Foerster; 16 mm, 68 m., 6' (18 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Scene del Congresso cinematografico internazionale svoltosi a Berlino tra aprile e maggio del 1935, con famosi attori cinematografici di tutto il mondo. / *Scenes of the International Film Congress held in Berlin in April-May 1935, with famous film actors from all over the world.*

PRI KAMNITI MIZI

[Al tavolo di pietra/At the Stone Table] (Prosvetna Zveza, Ljubljana, YU 1937)

Regia/dir., f./ph: Mario Foerster; 35mm, 50 m., 2' (24 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Cerimonie nella casa natale del primo poeta sloveno, Valentin Vodnik (1758-1819), nel villaggio di Šiška, che oggi è un sobborgo di Lubiana. / *Ceremonies in the house where the first Slovene poet, Valentin Vodnik (1758-1819), was born, in the village of Šiška, now a suburb of Ljubljana.*

Ritratti/Portraits

THE BOOT CAKE (Charlie Productions Pty. Ltd., AU 2008)

Regia/dir., prod., scen., narr.: Kathryn Millard; *f./ph.:* Himman Dhimaji, Mrinal Desai, Steve Macdonald; *mont./ed.:* Andrew Soo; *mus.:* Elena Kats Chernin, Carl Dewburst, Shenton Gregory, Paul Cutlin, James Greening; *cast:* Dr. Ashok Aswani, Prevan Kamate (sospia di *Chaplin lookalike, Mumbai*), Viswajeet Devnath (sospia di *Chaplin lookalike, Mumbai*), Charles Anthony (*Chaplin lookalike, Sydney*), Binh du Tay (*Chaplin dancer, Sydney*); girato in/shot on HD; Digi-Beta, 74'; fonte copia/source: Kathryn Millard.

Versione originale in inglese / *English dialogue & narration.*

The Boot Cake non è solo un documentario di eleganza irresistibile, ma anche una sbalorditiva prova della vastissima influenza del cinema muto – o almeno di uno dei suoi miti più grandi. Kathryn Millard (regista del film a soggetto *Travelling Light*, premiato nel 2003, e di *Parklands*, una delle prime interpretazioni di Cate Blanchett) lavora da molti anni a un film dedicato al fenomeno degli alter ego passati e presenti di Charlie Chaplin; ma quando ha scoperto il Charlie Circle di Adipur, è stato per lei inevitabile farne il soggetto di un film a sé stante. Adipur è una cittadina situata nel deserto ai margini delle pianure salate dell'India occidentale, in un'area duramente provata dal grave terremoto che colpì il Gujarat nel giorno della festa della repubblica del 2001. Persino in quell'occasione, Charlie venne in soccorso degli abitanti del luogo, incarnando un simbolo che ispirava a resistere, adattarsi e sperare. Kathryn Millard ha definito il Charlie Chaplin Circle “un incrocio tra un rotary club locale e un'associazione di cinefili; la devozione di suoi membri è rivolta sia a Charlie Chaplin, sia alla filosofia di vita proposta dai suoi film. I membri del Circolo partecipano attivamente alla vita della propria comunità; considerano Charlot un vivente monito della nostra responsabilità verso gli altri”. Chaplin ha veramente assunto lo status di una divinità minore, e il dottor Aswani, illuminata guida del Circolo, gli innalza quotidiane preghiere dinanzi a un piccolo altare avvolto in fumi profumati. A prima vista il dottor Aswani sembra un personaggio assurdo: un Charlie Chaplin ingrassato, con i baffi finti e i piedi girati in fuori; ma gradualmente egli si rivela un uomo pieno di fascino e di saggezza, ricco di passione umana. Medico seguace delle dottrine ayurvediche, egli usa prescrivere i video di *La febbre dell'oro* o *Il Circo* per curare disturbi derivanti da disagio psicologico. Qui Charlie è una presenza viva: Viswajeet Devnath, suo alter ego di Mumbai, dichiara: “Qualche volta mi sembra che Charlie Chaplin sia dentro di me. Abbiamo avuto la stessa vita e abbiamo dovuto lottare nello stesso modo: lottare per vivere e per mangiare, per camminare e per prendere il treno.”

Il film si impenna sulle celebrazioni organizzate dal Circolo per il compleanno di Chaplin: manifestazioni nelle strade come in una ricorrenza religiosa e una sfilata di bambini raggianti vestiti da Charlot (il dottor Aswani si preoccupa infatti che l'attività del Circolo continui con le generazioni future). Il titolo del film allude a una gag che ne

percorre lo svolgimento e lo integra: i ripetuti tentativi di Kathryn di ordinare una torta di compleanno a forma del famoso scarpone della *Febbre dell'oro* (una torta, per giunta, in grado di resistere ai 50 gradi di temperatura della torrida Adipur). Ecco un film dolce, coerente e divertente, che è importante vedere per riuscire a comprendere tutto il potere spirituale dell'arte – e del cinema muto. Come osserva alla fine Kathryn Millard, “Allo stesso modo dei santi e dei guru, anche un itinerario di ricerca può assumere la forma più insolita.”

DAVID ROBINSON

The Boot Cake is an irresistibly endearing documentary, but also an astonishing testimony to the far-reaching influence of silent film – or at least of one of its most mythical figures. Kathryn Millard (director of the award-winning 2003 feature Travelling Light, and Parklands, which gave Cate Blanchett one of her earliest roles) has for several years been working on a film about the phenomenon of Charlie Chaplin impersonators, historical and contemporary. When she discovered the Charlie Circle of Adipur, however, it was inevitable to make it the subject of a film in its own right. Adipur is a small desert town on the edge of Western India's salt plains, an area which was severely hit by the great Gujarat earthquake on Republic Day 2001. Even on that occasion, Charlie came to the inhabitants' aid as the symbol and inspiration of resilience and hope. Kathryn Millard found the Charlie Chaplin Circle “a cross between a local rotary club and a film society. The members are devoted both to Charlie Chaplin and the philosophy of life depicted in his films. The Circle members are very active in their community. They see Charlie Chaplin's Tramp as a reminder of our responsibility to others”.

Chaplin indeed assumes the status of a minor deity, and Dr. Aswani, the leading light of the circle, offers daily devotions at a little smoke-perfumed altar. At first sight Dr. Aswani himself appears absurd, got up as an overweight Charlie, with false moustache and splayed feet; but in time we discover a man of charm and wisdom and great compassion. An Ayurvedic doctor, he is inclined to prescribe video discs of The Gold Rush or The Circus to heal conditions that come from an unhappy state of mind. Here Charlie is a living presence: another impersonator, Viswajeet Devnath [Mumbai], says, “Sometimes I feel that Charlie Chaplin is inside me. We have had the same life – the same struggle. Struggle to live, struggle to eat, struggle to walk, struggle to take the train.”

The film centres on the Circle's celebration of Chaplin's birthday, with street demonstrations like a religious festival and a parade of beaming child Charlies – because Dr. Aswani is concerned that the Circle continues to embrace future generations. The film's title derives from the running gag that integrates the film, of Kathryn's attempts to commission a birthday cake in the form of the Gold Rush boot, that will be proof against Adipur's sweltering temperatures of 50 degrees Centigrade. Here is a film that is consistently sweet and funny, but essential viewing to understand the full spiritual potency of art – and of silent film. As Kathryn Millard concludes, “Quests – like saints and gurus – come in unlikely shapes and forms.”

DAVID ROBINSON

DAVID GILLESPIE – A LIFE OF FILM (Film Friends Productions, GB 2008)

Regia/dir: Bob Geoghegan; f./ph: David Wyatt; mont./ed: Tony Saffrey; cast: David Gillespie, con/with Ronald Grant, Grant Lobban; “With thanks to the Ronald Grant Archive, The Cinema Museum, and David’s many friends”; DVD, 128’, col., sonoro/sound; fonte copia/source: Film Friends Productions, London.

Versione originale in inglese / *English dialogue*.

David Gillespie (1921-2008) frequentò regolarmente le Giornate del Cinema Muto dal 1987 al 2007, partecipando con entusiasmo alle proiezioni anche quando la vista gli si era indebolita a tal punto che dello schermo vedeva ben poco. Uomo colto, interessato alla musica e all’opera lirica, David viveva e respirava vecchi film.

Aveva lavorato come proiezionista in varie sale di Londra ed era nato così il suo amore per il cinema che lo aveva fatto diventare un appassionato collezionista. La sua casa di Londra era stipata di pellicole, dal pavimento al soffitto, dal pianoterra al piano superiore, con tanti nitrati pericolosamente infiammabili. Ed in questa casa egli organizzava proiezioni cui partecipavano storici e cinefili provenienti da ogni dove, desiderosi di vedere i suoi rari tesori di celluloidi, molti dei quali sono poi stati preservati da archivi di varie parti del mondo. In questo documentario, girato nel corso di tre anni e doviziosamente illustrato con foto di scena e clip dei suoi film preferiti, David racconta molti affascinanti aneddoti sulle pellicole e le persone che lo hanno influenzato. In particolare, le sue testimonianze fanno luce sul mondo poco conosciuto del collezionismo cinematografico nei felici anni ’30, ’40 e ’50. Ci fa piacere che David sia riuscito a vedere il film finito, rimanendone contento, proprio una settimana prima della sua morte.

– TONY SAFFREY

È un privilegio per le Giornate poter presentare questo privato e personale souvenir realizzato da e per gli amici di David.

David Gillespie (1921-2008) was a regular attendee of Le Giornate del Cinema Muto from 1987 until 2007, enthusiastically attending screenings even after failing eyesight left him little vision of the screen. A cultured man with a strong interest in music and opera, David lived and breathed old films.

His work as a projectionist in various London cinemas inspired the passionate love of film which led him to become an avid film collector. His house in London was crammed from floor to ceiling, upstairs and down, with films, many on perilously flammable nitrate stock. Here he gave regular screenings, and film historians and enthusiasts from all over the world came eagerly to see his rare celluloid treasures – many of which have now been preserved in archives around the world.

In this documentary, filmed over 3 years, David recounts many fascinating anecdotes about the films and the people who influenced him. It is lavishly illustrated with stills and extracts from his favourite films. In particular, David’s unique stories shine a light on the little-known world of film collecting in the halcyon 1930s, 40s, and 50s. It is gratifying that David was able to see and enjoy the finished film just one week before his death. –

TONY SAFFREY

The Giornate is privileged to screen this film, made entirely as a private and personal souvenir by and for David’s close friends.

Omaggio a/Tribute to Mary Pickford

CAVALCADE (The Pickford Corporation, US 1953?)

Regia/dir: ?; prod: Matty Kemp?; l. or./orig. l.: 1 r.l. (16mm); DVD-R, 31’, sonoro/sound; fonte copia/source: Timeline Films, Los Angeles.

Versione originale in inglese / *English dialogue*.

In *Cavalcade* è la stessa Mary Pickford ad accompagnarci attraverso le tappe salienti della sua carriera cinematografica. La storia della copia superstita di questo progetto rimane però abbastanza misteriosa, dato che il film manca di credits e non reca alcuna data. Questa versione parrebbe tuttavia risalire al 1953. Risulta infatti che Ms. Pickford avesse progettato di portarne con sé una copia nel tour nazionale intrapreso per promuovere il programma dei “buoni mensili” presso le famiglie americane durante la guerra di Corea. All’epoca, la Pickford disse a Louella Parsons di aver tratto questa versione da una precedente, più lunga, da lei assemblata qualche anno prima. L’unica scritta che compare nel film è una dedica alle donne dell’organizzazione che Mary Pickford aveva in programma di incontrare durante il suo tour di conferenze del 1953.

Il titolo emergerà di nuovo un decennio dopo, nel 1963, anno in cui i documenti della Pickford Corporation riportarono che Matty Kemp, un ex attore bambino ed amico di famiglia, era stato ingaggiato dalla Pickford Corporation per realizzare “uno speciale televisivo di 90 minuti” sulla vita di Mary Pickford, da intitolare “*Cavalcade*”. Kemp, in seguito, realizzerà altri due documentari su Mary Pickford, tra cui il lungometraggio a 35mm *America’s Sweetheart: The Mary Pickford Story*, con la voce narrante di Henry Fonda. Non sappiamo tuttavia se Kemp fosse coinvolto o meno anche nella realizzazione di questa versione di *Cavalcade*, il cui materiale superstita è costituito da 31 minuti di sequenze tratte dai film di Ms. Pickford. La nota distintiva del film è costituita dalla voce narrante della stessa Mary Pickford, che commenta le varie clip, rievocando i suoi film, la sua vita, i suoi partner sullo schermo e talvolta anche i suoi registi. Le sequenze sono una magnifica selezione da 18 dei suoi film: *Her First Biscuits* (1909); *The Mender of Nets* (1912); *Friends* ([*Amici*] 1912); *The New York Hat* ([*Il cappello di Parigi*] 1912); *Rags* (1915); *The Poor Little Rich Girl* ([*Povera bimba tanto ricca!*] 1917); *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1917); *Tess of the Storm Country* ([*La Madonnina del porto*] 1914); *Pollyanna* (1920); *Through the Back Door* (1921); *Little Lord Fauntleroy* ([*Il piccolo Lord*] 1921); *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (1924); *Rosita* ([*id.*] 1922); *Sparrows* ([*Passerotti*] 1926); *My Best Girl* ([*Mary... del mio cuore*] 1927); *Coquette* ([*id.*] 1929); *Kiki* (1931) e *Secrets* ([*Segreti*] 1933). Quest’ultimo titolo la fa da leone, con un totale di circa 8 minuti di clip diverse. È inoltre interessante notare che della selezione fanno parte due film che in seguito la Pickford avrebbe tacciato di assoluta mediocrità: *Rosita* e *Kiki*. – HUGH MUNRO NEELY

Cavalcade is Mary Pickford's personal tour through her film career. The history of the surviving print of this project is, however, a bit of a mystery. There are no credits or dates on the film itself. This version appears to have been created in 1953. It has been reported that Ms. Pickford planned to carry a print with her while on a national tour to promote the US "bond-a-month" program to American families during the Korean War. At the time Pickford told Louella Parsons that she had cut this version down from a longer version that she had assembled some years earlier. The only titles on the film carry a dedication to the women of the organization that Mary Pickford was supposed to be speaking to in 1953.

The title surfaced again some 10 years later in 1963, when Pickford Corporation documents record that family friend and former child actor Matty Kemp was hired by the Pickford Corporation to create "a 90 minute Television spectacular", to be titled "Cavalcade", about the life of Mary Pickford. Kemp eventually completed two other documentary films about Pickford, including the 75-minute 35mm feature *America's Sweetheart*, narrated by Henry Fonda. But whether or not he had any connection with this version of *Cavalcade* is unconfirmed.

The surviving film consists of 31 minutes of clips from Ms. Pickford's films. The unique feature of the film is that it is narrated by Mary Pickford herself. Over each clip she reminisces about the films, her life, her co-stars, and sometimes her directors. The clips are taken from a fascinating selection of 18 of her films: *Her First Biscuits* (1909), *The Mender of Nets* (1912), *Friends* (1912), *The New York Hat* (1912), *Rags* (1915), *The Poor Little Rich Girl* (1917), *Rebecca of Sunnybrook Farm* (1917), *Tess of the Storm Country* (1914), *Pollyanna* (1920), *Through the Back Door* (1921), *Little Lord Fauntleroy* (1921), *Dorothy Vernon of Haddon Hall* (1924), *Rosita* (1922), *Sparrows* (1926), *My Best Girl* (1927), *Coquette* (1929), *Kiki* (1931), and *Secrets* (1933). Several different clips are strung together from *Secrets*, so that this film is given the lion's share, some 8 minutes, of the screen time. However, it's interesting to note that among the selections are two films that Pickford was later reported to have considered failures: *Rosita* and *Kiki*. — HUGH MUNRO NEELY

MARY PICKFORD: A STAR (Timeline Films, US 1996)

Regia/dir.: Keith Lawrence; *prod. esec./exec. prod.*: Thomas D. Coldicutt, Elizabeth Wood Coldicutt; *prod.*: Hugh Munro Neely, John J. Flynn; *prod. assoc./assoc. prod.*: Elaina B. Archer, Dal Grauer; *ad.*: Risa Palley Flynn, Keith Lawrence, *da/ffrom* *Sunshine* and *Shadow*, e altri testi *di/and other works* by Mary Pickford; *mont./ed.*: John J. Flynn; *mus.*: Steve Gooding; *parole di* M.P. *lette da/words of Mary Pickford read by*: Charlene Tilton; *narr., altre voci/other voices*: Ralph Votrian; DVD-R, 52', *sonoro/sound*; *fonte copia/source*: Timeline Films, Los Angeles.

Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*

Il film presenta un'incantevole selezione di brani scelti (tratti dall'autobiografia di Mary Pickford, *Sunshine and Shadows*, dal suo illuminante saggio "My Rendezvous with Life" e da varie interviste da lei rilasciate nel corso degli anni) qui letti, con calore e garbo, da Charlene Tilton (*Dallas*). Foto di scena e foto pubblicitarie, clip dai cortometraggi *Biograph* e *IMP*, brani tratti dai lungometraggi e dai

cinogiornali, compongono il materiale usato per illustrare le diverse fasi della sua carriera. Nascendo dalle meditazioni personali di Mary Pickford sulla storia della propria vita, il film potrà peccare di imprecisione sui fatti, ma in compenso è permeato dalla genuinità del fascino di Ms. Pickford e dalle sue interessanti riflessioni su personalità quali D.W. Griffith, Owen Moore, Adolph Zukor, Douglas Fairbanks e altri. *Mary Pickford: A Star* — qui alla sua prima proiezione pubblica — dedica maggiore spazio al rapporto col primo marito Owen Moore di quanto non facciano gli altri documentari sulla Pickford, ma dato che il film focalizza la sua attenzione principalmente sugli anni tra il 1892 e il 1929, se si esclude un cenno al terzo matrimonio con Charles "Buddy" Rogers, non parla della sua vita successiva.

HUGH MUNRO NEELY

This film presents a charming series of selections from Mary Pickford's autobiography, Sunshine and Shadow, her inspirational essay "My Rendezvous with Life", and various interviews published through the years. Charlene Tilton (Dallas) reads Pickford's first-person reminiscences with warmth and charm. Still photographs, clips from Biograph and IMP shorts, feature films, and newsreels are used to illustrate these passages from her life. This is Mary Pickford's meditation on her own life story; as such it is not always factually precise, yet it is imbued with her genuine charm and her private thoughts on personalities such as D.W. Griffith, Owen Moore, Adolph Zukor, Douglas Fairbanks, and others. More time is spent on her relationship with first husband Owen Moore than in most other documentaries on Pickford. The film focuses its attention on the years 1892 to 1929, and with the exception of mentioning her third marriage to Charles "Buddy" Rogers, does not deal with her later life.

HUGH MUNRO NEELY

MARY PICKFORD: A LIFE ON FILM (Timeline Films, US 1997)

Regia/dir., prod., mont./ed., mus. cond.: Hugh Munro Neely; *prod. esec./exec. prod.*: Hugh M. Hefner, Charles "Buddy" Rogers, Edward Stotsenberg; *prod. assoc./assoc. prod.*: Elaina B. Archer; *scen.*: Rita Mae Brown; *narr.*: Whoopi Goldberg; *f./ph.*: John Luker; *mus.*: Kenton Youngstrom; *cast (interv.)*: Roddy McDowall, Sam Goldwyn Jr., Leonard Maltin, Janet Leigh, Miles Kreuger, Fay Kanin, Douglas Fairbanks Jr., Jean Firstenberg, Camille Johnson, Charles "Buddy" Rogers, Edward Stotsenberg; DVD-R, 127', *sonoro/sound*; *fonte copia/source*: Timeline Films, Los Angeles. *Made with the support of the Mary Pickford Foundation.*

Versione originale in inglese / *English narration and dialogue.*

Mary Pickford, a soli 17 anni di età, fu la prima diva dello schermo a raggiungere una fama planetaria. A 30, oltre ad essere diventata la prima (e unica in assoluto) donna proprietaria di un grande studio, era anche l'attrice più pagata di Hollywood e la prima a garantirsi un controllo totale sui propri film. E benché fosse nata in Canada, da una famiglia poverissima, divenne un'icona all-american: "la fidanzatina d'America". Con un talento comico degno di Keaton, Lloyd o Chaplin, la versatilità drammatica della Gish e della Swanson e un fiuto per gli affari da far

invidia a qualsiasi magnate di Hollywood, Mary Pickford è stata la movie-star par excellence del 20° secolo. “Questo documentario definitivo sulla donna più potente della storia del cinema presenta una notevole quantità di materiali inediti tratti dall’archivio personale della Pickford. Combinando un eccellente lavoro di ricerca con il ritratto intimo e illuminante di questa donna straordinaria, *Mary Pickford: A Life on Film* ci aiuta a capire perché la Pickford e i suoi film rimangono sempre tra le più amate e incandescenti pietre di paragone della storia del cinema”. (Dalla pubblicità sul website della Milestone Film & Video) Il film venne presentato per la prima volta alle Giornate del 1998, ma non ha avuto una distribuzione commerciale fino al 2000, e oltretutto in una versione accorciata della durata di soli 98 minuti. Il “director’s cut” originale del 1997, di 127 minuti, non è mai uscito sul mercato e dopo la ‘prima’ pordenonese ha avuto solo un’altra proiezione pubblica, pochi mesi or sono, presso l’Hollywood Heritage Museum. Si tratta quindi di un’occasione davvero unica per rivedere la versione completa di *Mary Pickford: A Life on Film*, che reintegra anche il materiale su *Sparrows* mancante nella versione di 98 minuti.

HUGH MUNRO NEELY

By the age of 17, Mary Pickford had become the first actress to achieve international superstardom. By the time she was 30, she was the first and

only woman ever to own a major movie studio, the highest-paid actress in Hollywood, and the first actress to have complete control in making her films. Although she was born to extreme poverty in Canada, she became an American icon, “America’s Sweetheart”. With comedic talents equal to Keaton, Lloyd, or Chaplin, the tragic range of Gish and Swanson, and business acumen to rival that of any Hollywood mogul, Mary Pickford was the consummate movie star of the 20th century.

This definitive documentary on the most powerful woman in the history of cinema features an abundance of previously unseen footage from Pickford’s own archive. Mary Pickford: A Life on Film combines exceptional research with an intimate understanding of this remarkable woman, demonstrating why she and her films remain beloved and incandescent touchstones of film history. (Milestone Film & Video website publicity)

Mary Pickford: A Life on Film was first shown at the Giornate in 1998. However, the documentary was not released commercially until 2000, and then only in a shortened 98-minute version. The original 127-minute 1997 “director’s cut” has never been released commercially, and since its original screening in Pordenone has been publicly shown on only one other occasion, earlier this year at the Hollywood Heritage Museum. This is a rare opportunity to see the full version, which includes some material on Sparrows which is not in the 98-minute version. – HUGH MUNRO NEELY

Muti del XXI secolo / 21st Century Silents

A EXPEDIÇÃO BRASILEIRA DE 1916 (Bioscópico Brasileiro / Wisconsin Bioscope, US 2006)

Regia/dir.: Jacob Tauber; *prod.*: Dan Fuller; *scen.*: Dan Fuller, Jacob Tauber; *f./ph.*: Andrew Vann; *cast.*: David Bordwell, Erin Canty, Derek Eby; 35mm, 398 ft., 7' (16 fps); *fonte copia/print source*: Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.

Didascalie in portoghese e inglese / *Portuguese and English intertitles.*

Nel 1995 i neozelandesi assistettero con entusiasmo al film muto sul volo aereo che il loro connazionale Richard Pearse aveva effettuato nel 1903, anticipando di sei mesi l'impresa dei fratelli Wright (*Forgotten Silver*, di Costa Botes e Peter Jackson). *Expedição Brasileira*, che è ancor più straordinario, documenta un'oscura ma audace impresa aeronautica brasiliana compiuta nel 1916, con 53 anni di anticipo rispetto al presunto sbarco americano sulla luna. Realizzato per pubblicizzare i progressi tecnici ottenuti dal Brasile sotto la guida del Presidente Venceslau Brás Pereira Gomes, il film fu tolto di circolazione, probabilmente a causa dell'infelice esito della spedizione. – DAN FULLER
In 1995 New Zealanders were thrilled to see silent footage of their countryman Richard Pearse's 1903 airplane flight that anticipated the American Wright brothers' flight by 6 months (Costa Botes' and Peter Jackson's Forgotten Silver). The Expedição Brasileira is even more astonishing. It documents an obscure but audacious Brazilian aeronautical achievement of 1916 which predates the American putative moon landing by 53 years. Made to publicize Brazil's technical achievements under President Venceslau Brás Pereira Gomes, it is likely the film was suppressed because of the expedition's unfortunate conclusion. – DAN FULLER

ARMAND, MARIE ŞI ÎNCALZIREĂ GLOBALĂ [Armand, Marie e il riscaldamento globale / Armand, Marie, and Global Warming] (Universitatea Babeş-Bolyai, Facultatea de Teatru şi TV, RO 2007)

Regia/dir., scen.: Natalia Carata, Konrad Mihai; *f./ph., mont./ed.*: Konrad Mihai; *cast.*: Cristian Grosu, Natalia Carata, Konrad Mihai; MiniDVD, 9', col.; *fonte copia/source*: Konrad Mihai.

Didascalie in romeno / *Romanian intertitles.*

Questo delizioso pastiche di stili tipici del muto, con la sua visione metaforica del mondo contemporaneo, non si adatta facilmente al contesto familiare del Nuovo Cinema Rumeno, dove predominante è la tendenza al realismo. Armand (il clownesco Cristian Grosu) si sta rilassando in giardino quando, vistosi attaccato da forze sconosciute, scappa. Nella sua fuga si imbatte in Marie, che piange per strada, e coraggiosamente decide di salvarla. Dopo averla condotta al sicuro nel suo villino, Armand comprende che il suo aggressore era nientemeno che il Riscaldamento Globale e si dispone a salvare il mondo e Marie.

DAVID ROBINSON

This sweetly arch pastiche of silent film styles, with its contemporary metaphorical message, does not fit easily into the familiar context of New

Romanian Cinema, with its predominantly contemporary-realist mood. Armand (the clown-like Cristian Grosu) is relaxing in his garden when he is attacked by unknown forces, and flees. In his flight he finds Marie crying in the street and gallantly decides to save her. After taking her to the safety of his cottage, Armand realizes that his attacker was no other than Global Warming. He sets out to save the world and Marie. – DAVID ROBINSON

QUALE BAIÀ! (Mitreofilmfestival, IT 2007; versione muta/silent version, IT 2008)

Regia/dir.: Valerio Greco; *scen.*: Gianluca Cascone; *f./ph.*: Franco Trifirò, Antonio Ferraro; *mont./ed.*: Ernesto Ascione, Pietro Mazzone; *organizzazione/prod. mgr.*: Pino Greco; *cast.*: Ulderico Di Ronza, Mauro Nacca, Armando Gagliardi, Fiorangela D'Amico, Diego Tammariello, Serena Damiano, Antonio Esposito, Alfonso Maria Pugliese, Valerio Greco, Anna Maria Tufino; *direttore/director* Mitreofilmfestival: Rino Della Corte; DVD, 7', b&n/b&w, sonoro/sound (colonna sonora/music track); *fonte copia/source*: Valerio Greco.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Un gruppo di ragazzi vuole dare una svolta alla vacanza, tentando di farla al mare piuttosto, che come ogni anno a "Baia Terrazza". Per guadagnare un piccolo gruzzoletto, decidono di cimentarsi in vari lavori. Chissà se riusciranno a realizzare il loro sogno. – VALERIO GRECO
Valerio Greco (classe 1991) è un appassionato studioso di cinema muto. Allievo del Liceo Artistico S. Maria Capo a Vetere di Caserta, ha diretto *Quale baia!*, premiato quale migliore fra i "Corti per la Legalità" del 2007. La versione originale era parlata. Ma la devozione al cinema muto ha indotto Valerio a realizzare una versione muta con didascalie. Una musica pop fa da colonna sonora.

DAVID ROBINSON

*A group of school friends want to try something new for the holidays, aiming to spend it by the sea rather than, like every year, staying home on "Terrace Bay". To earn a little bread, they decide to try their hands at different jobs. Who knows if they will succeed in realizing their dream. – VALERIO GRECO
Valerio Greco (born 1991) is a silent film scholar and enthusiast. As a pupil at the Liceo Artistico S. Maria Capo a Vetere, Caserta, he directed *Quale baia!*, which won the prize at the Corti per la Legalità 2007 competition. The original version was with dialogue. Since then, true to his dedication to silent cinema, he has worked on this new silent and intertitled version. It has a soundtrack of pop music. – DAVID ROBINSON*

THE ANIMATOR'S SURVIVAL KIT ANIMATED – THE LOGO (Richard Williams, GB 2008)

Concezione/conception, des., anim., regia/dir.: Richard Williams; *prod.*: Imogen Sutton; *mus.*: Maud Nelissen; 35mm, 120 ft., 2' (24 fps), sonoro/sound (colonna sonora/music track); *fonte copia/print source*: Richard Williams, Bristol, UK.

Senza dialoghi / *No dialogue.*

Tra il 2007 e il 2008 Richard Williams ha realizzato una versione digitale del suo classico manuale di animazione, ideando molte nuove animazioni per illustrarlo e vi ha incluso il corso tenuto ai Blue Sky Studios di New York (v. scheda su “Masterclasses con Richard Williams”, sezione Shiryaev). Nell’animare il logo del volume, Williams ha creato un impareggiabile capolavoro, in cui le tecniche tradizionali dell’arte dell’animazione si fondono con la sua personale concezione grafica. In due minuti, sfila dinanzi a noi un microcosmo di forme di vita umana e animale che esemplifica anche ogni tipo di animazione. A corroborare la convinzione di Williams che molti elementi fondamentali dell’animazione si possano far risalire al cinema muto, la colonna sonora è di una grande interprete della musica per il cinema muto, Maud Nelissen. – DAVID ROBINSON

In 2007-2008 Richard Williams created a digital version of his classic manual of film animation, creating many new illustrative animations, and including a masterclass conducted at Blue Sky Studios, New York (see catalogue note on Two Masterclasses with Richard Williams). In animating the book’s logo, Williams has created an unchallenged masterpiece of the traditional techniques of the art and of his own graphic animation. In a two-minute microcosmic procession of animal and human life, he incidentally demonstrates every kind of animation. Underlying Williams’ belief that many of the fundamentals of animation are to be found in silent film, the music is by a master of music for silent cinema, Maud Nelissen. – DAVID ROBINSON



DALL'INIZIO, ALLA FINE
IN THE VERY BEGINNING AND AT THE VERY END
Convegno Internazionale di Studi sul Cinema
XVI International Film Studies Conference
Udine, 23-26 March, 2009

Thanks to the support of scholars from different countries, we have recently created the Permanent Seminar on the History of Film Theories. The purpose of this initiative is to promote the study of film theory in different cultural and geographical contexts.

In cooperation with the Seminar, the International Film Studies Conference (Udine, 23-26 March, 2009) will be about the theme: **In The Very Beginning and At The Very End**. The goal is to study how, on one hand, early cinema was defined and framed among the artistic and cultural phenomena of its times; on the other, we shall interrogate its contemporary transformations under the impulse of the digital revolution, namely cinema's links with personal computers and cellular telephones.

This parallel approach will enable us to focus on two completely different periods which are one hundred years apart. Thus, we hope to understand how the cinema responds to the needs of specific periods, by producing, at the very same time, out-of-synch responses to its own context.

This Call For Papers encourages proposals which deal with developments internal to the cinema; proposals which evaluate the impact of film theory as a discourse which goes along with, but sometimes shapes film-making; proposals which interrogate the status of the cinema as a medium by comparing it with discourses dealing with the category of art; and finally proposals are welcome as far as the cinema's dialogue and tension with the most recent developments in new media from internet to video-games.

Leonardo Quaresima, Università di Udine
Director of Udine International Film Studies Conference

Jane Gaines, Columbia University/Duke University
Francesco Casetti, Università Cattolica, Milan
Coordinators of the Permanent Seminar on History of Film Theories

Proposals have to be sent by November 8, 2008, to:
francesco.casetti@unicatt.it - jmg2196@columbia.edu - udineconference@gmail.com

Length for paper proposal: 1 page max. A short CV (1 page max.) should be sent together with the paper proposal.

INEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS, IV (A)LIVE!

PERFORMANCE, RE-ENACTMENT, ANIMATION, SIMULATION

**VII MAGIS – Gorizia-Gradisca International Film Studies Spring School
Gorizia-Gradisca d'Isonzo, March 27-April 2, 2009**

The **VII MAGIS Spring School**, organized this year in Gorizia and Gradisca d'Isonzo (Italy) by the University of Udine and the University of Paris III in collaboration with their network of partners (the universities of Amsterdam, Bochum, Prague, Valencia, Milano-Cattolica, Pisa and CineGraph/Hamburg), as part of the activities of the International Ph.D. in "Audiovisual Studies", intends to build on and also to provide a new synthesis of the last three editions of the programme, dedicated since 2006 to the relationship and interaction between cinema and other contemporary visual art forms. After a three years cycle – having mapped in 2006 the range of expressive modalities through which film contaminates and is contextualized by other art forms, having discussed in 2007 the theoretical implications of the evolution of the filmic image beyond the traditional confines of consumption and distribution, having explored the provocative question of a cinema potentially "vanished in art"– the VII edition of the School intends re-actualize his issues and open new and stimulating research fields. With the help of scholars, graduate students, artists, curators and representatives of art institutions, the VII Spring School will try to answer to the following topics: how, in the era of realtime, old/new forms of multimedia time based arts (from expanded cinema to multimedia performance, from multiscreen audiovisual projects to live media and vj-ing...) develop into a new form of cinema? How relations between cinema and arts are therefore reworked? How live cinematic experiences can reactualize or re-enact any kind of archives, founts and audiovisual heritages?

Applicants are invited to submit abstracts to creatively interpret the school's topics, by investigating the following topics:

Forms of re-enactment in cinema and multimedia art experiences
Seminal art/cinema multi screen pieces
Forms of analysis and theories of live cinematic experiences
Film and archive as a re-animated object

The School plans to investigate topics which either derive from the central theme of performativity or which can stand on their run as additional areas of inquiry:

Cinema/Comics/Animation
Filming the Game/Playing the Film
Re-animated cinema. Ways of presenting audiovisual heritage in the digital era: Found Films

Proposals have to be sent by November 8, 2008, to: gospringschool@gmail.com

Length for paper proposal: 1 page max. A short CV (1 page max.) should be sent together with the paper proposal.

Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e luogo di proiezione. / Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed by the film's screening co-ordinates (date and theatre abbreviation) in italics. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.

Legenda / Key to Abbreviations:

V = Teatro Verdi

R = Ridotto del Verdi

À PROPOS DE NICE, 21; 10V
ABRAHAM LINCOLN, 93; 10V
ADVENTURES OF DOLLIE, THE, 81; 11V
ALICE THE WHALER, 19; 5V
AL TAVOLO DI PIETRA = PRI KAMNITI MIZI
AMERICAN FALLS FROM GOAT ISLAND = NIAGARA FALLS: AMERICAN FALLS FROM GOAT ISLAND
AMERICAN FALLS FROM LUNA ISLAND = NIAGARA FALLS: AMERICAN FALLS FROM LUNA ISLAND
AMORI E INTRIGHI DI FIGARO = FIGARO
ANGOSCIA DI SATANA = SORROWS OF SATAN, THE ANIMALS, 39; 8V
ANIMATOR'S SURVIVAL KIT ANIMATED, THE – THE LOGO, 209; 9V
ANNABELLE, BUTTERFLY DANCE, 108; 7V
ANNABELLE IN FLAG DANCE, 109; 7V
ANNA PAVLOVA, 43; 9R, 11R
APOTEOSI DEL SOLDATO IGNOTO = GLORIA. APOTEOSI DEL SOLDATO IGNOTO
ARMAND, MARIE, AND GLOBAL WARMING = ARMAND, MARIE SI INCALZIREA GLOBALA
ARMAND, MARIE E IL RISCALDAMENTO GLOBALE = ARMAND, MARIE SI INCALZIREA GLOBALA
ARMAND, MARIE SI INCALZIREA GLOBALA, 209; 5V
ARRIVAL OF THE QUEEN AT THE PALACE, AMSTERDAM, SEPT 6TH = CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM, THE
ARROSEUR ARROSÉ, L', 137; 9R
ARTIST PIERROTS 1 = P'ERO-KHUDOZHNIKI [No.1]
ARTIST PIERROTS 2 = P'ERO-KHUDOZHNIKI [No.2]
AT CONEY ISLAND, 199; 7V
AT THE STONE TABLE = PRI KAMNITI MIZI
ATHLETE WITH A WAND, 107; 7V
ATTACK ON A CHINA MISSION STATION – BLUEJACKETS TO THE RESCUE, 123, 135; 9V, 9R
ATTACK ON A MISSION STATION, 123; 9V
AU JARDIN ZOOLOGIQUE DE PARIS, 146; 10V
AUTOUR DE LA ROUE, 182; 9R
"BABY DANCE" FROM DIE PUPPENFEE, 40; 10V
BABY PEGGY: HIDING IN THE VAULTS, 184; 6R
BABY'S BATH = BAIN DE BÉBÉ
BABYLAS INHERITS A PANTHER = BABYLAS VIENT D'HÉRITER D'UNE PANTHÈRE
BABYLAS VIENT D'HÉRITER D'UNE PANTHÈRE, 146; 10V
BACIO DI MARY PICKFORD, IL = POTSELUI MERI PIKFORD
BAIN DE BÉBÉ, 146; 10V

BANCO! OTTO! NOVE! = MERVEILLEUSE JOURNÉE, LA
BAND DRILL, 109; 7V
BARDELYS IL MAGNIFICO = BARDELYS THE MAGNIFICENT
BARDELYS THE MAGNIFICENT, 165; 9V
BASHFUL MR. BROWN, 145; 10V
BATTAGLIA DEI SESSI, LA = BATTLE OF THE SEXES, THE
BATTLE OF SPION KOP: AMBULANCE CORPS CROSSING THE TUGELA RIVER, 116; 7V
BATTLE OF THE SEXES, THE, 88; 8V
BATTLE OF THE SOMME, THE (estratti/excerpts), 167; 10R
BATTLE OF THE UPPER TUGELA = BATTLE OF SPION KOP: AMBULANCE CORPS CROSSING THE TUGELA RIVER
BEAUTIFUL REBEL, THE = JANICE MEREDITH
BEERBOHM TREE, THE GREAT ENGLISH ACTOR = KING JOHN
BEETLES AND SNAKE IN AQUARIUM, 139; 8V
BEFUDDLED FILM-MAKER, THE, 40; 8V
BEGINNING OF A SKYSCRAPER, 138; 9R
BEI DEN TIROLER KRIEGSADLERN IM WINTER, EIN, 157; 9R
BELATED PREMIERE, A = ZAPAZDAVSHAYA PREMIERA
BERLIN STREET SCENES, 39; 8V
BERSAGLIERI ITALIANI = ITALIENSKE ALPEJ/EGERE
BETTINA'S SUBSTITUTE; OR, THERE'S NO FOOL LIKE AN OLD FOOL, 146; 10V
BIG FOUNTAINS AT VERSAILLES = GRANDES EAUX DE VERSAILLES, LES
BIRDS IN FLIGHT, 17, 40; 4V, 10V
BIRTH OF THE MOVIES: THE STORY OF D.W. GRIFFITH FROM THE MEMOIRS OF LILLIAN GISH, 100; 6R
BLACKSMITHING SCENE, 106; 7V
BLIND-MAN'S BUFF, 39; 8V
BLOKE SKIERS = BLOŠKI SMUCARJI
BLOŠKI SMUCARJI, 204; 9V
BOATING, 39; 8V
BOMBARDAMENTO DI PADOVA, IL = LUFTAGREB PAA PADUA, EN
BOMBARDMENT OF PADUA = LUFTAGREB PAA PADUA, EN
BOOT CAKE, THE, 205; 4R, 8R
BOY IN A SACK, 40; 10V
BRÄUTIGAM AUF KREDIT = KLEIDER MACHEN LEUTE
BRIDGE, 39; 8V
BRIGHTON SEA-GOING ELECTRIC CAR, 140; 9V
BUFFALO DANCE, 108; 7V
"BUFFOON'S DANCE" FROM THE NUTCRACKER, 40; 10V
CAKEWALK, 40; 10V
CAMP OF ZINGAREE GYPSIES, A, 112; 7V
CANADIAN WINTER CARNIVAL, A, 143; 6V
CANZONE DEL CUORE, LA = LADY OF THE PAVEMENTS
CAPTURE OF BOER BATTERY BY THE BRITISH, 130; 9V

CARMEN JUNIOR, 183; 5V
CAROUSEL AT A COUNTRY FAIR, 39; 8V
CAVALCADE, 206; 6R
CAVALIERE DELLA LIBERTÀ, IL = ABRAHAM LINCOLN
CHAIRS, 40; 10V
CHAPEAU, LE, 143; 6V
CHARGE OF THE FRENCH CUIRASSIERS – PARIS = CHARGE PAR ESCADRONS, EXÉCUTÉE PAR LE 1er RÉGT. DE CUIRASSIERS
CHARGE PAR ESCADRONS, EXÉCUTÉE PAR LE 1er RÉGT. DE CUIRASSIERS, 111; 7V
CHILDREN PLAYING "GORODKI" GAME, 39; 8V
CHRISTMAS MIRACLE = MIRACLE DE NOËL
CIKÁNI, 167; 10V
CINQUE GIORNI A PARIGI = PARIS EN CINQ JOURS
CLOWN AND THE ELEPHANT, THE, 40; 8V
COCO AND THE EARTHQUAKE = COCÓ E IL TERREMOTO
COCÓ E IL TERREMOTO, 156; 5V
COHEN AT CONEY ISLAND = AT CONEY ISLAND
COIFFES ET COIFFURES, 148; 10V
CONGRESSO CINEMATOGRAFICO INTERNAZIONALE A BERLINO = MEDNARODNI FILMSKI KONGRESV BERLINU
CONGRESSO EUCARISTICO A LUBIANA = EVHARISTICNI KONGRESV LJUBLJANI
CONSEIL D'AMI, UN, 46; 6V
CONVERSATION BETWEEN D.W. GRIFFITH AND WALTER HUSTON ON THE BIRTH OF A NATION, 95; 10V
CONWAY CASTLE = CONWAY CASTLE – PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L. & N.W. RAILWAY
CONWAY CASTLE – PANORAMIC VIEW OF CONWAY ON THE L. & N.W. RAILWAY, 113; 7V
CORBETT AND COURTNEY BEFORE THE KINETOGRAPH, 108; 7V
CORONATION OF KING EDWARD VII AND QUEEN ALEXANDRA, 141; 6V
CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM, THE, 114; 7V
CORONATION OF WILHELMINA GUARD OF HONOR = CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM, THE
COSSACK DANCE, 40; 10V
COULISSÉS DU CINÉMA, LES, 194; 7R
COUNTRY SCENES IN UKRAINE, 39; 8V
COURAGEOUS COWARD, THE, 189; 7V
CROCODILE, THE, 40; 8V
CROSSING A RIVER WITH HORSES = ÜBERQUEREN EINES FLUSSES MIT PFERDEN
DAGLI APPENNINI ALLE ANDE, 168; 8V
"DANCE OF THE LITTLE CORSAIR" FROM LE CORSAIRE, 41; 9R, 11R
DANZA GITANA DA IL TROVATORE = ZIGEUNERDANS AF TROUBADUREN
DAVID GILLESPIE – A LIFE OF FILM, 206; 8R
DEAF BURGLAR, A, 199; 7V
DES PIEDS ET DES MAINS, 46; 6V

DICKSON GREETING = TEST STRIPS FROM THE HORIZONTAL-FEED STRIP KINETOGRAPH/KINETOSCOPE: DICKSON GREETING; NEWARK ATHLETE/INDIAN CLUB SWINGER; MEN BOXING
DIFFERENT HAIR DRESSES = COIFFES ET COIFFURES
DRUMS OF LOVE, THE, 86; 7R
DRUNKARDS, 40; 8V
DYING SWAN, THE = VERA KARALLI DANCES "THE DYING SWAN"
ED'S CO-ED, 169; 6R, 11R
EDISON KINETOSCOPIC RECORD OF A SNEEZE, 106; 7V
EMPIRE STATE EXPRESS NO. 1, 111; 7V
EMPIRE STATE EXPRESS, N.Y. CENTRAL R.R. = EMPIRE STATE EXPRESS NO. 1
ENCHANTED TEA TABLE, THE, 40; 10V
ENCHANTMENT, 64; 11V
ERBERTE TOLMEZZO, GRADO UND UDINE, DAS, 157; 10V
ESERCITAZIONE DEI POMPIERI DI DRESDA = ÜBUNG DRESDNER FEUERWEHR
EUCCHARISTIC CONGRESS IN LJUBLJANA = EVHARISTICNI KONGRES V LJUBLJANI
EVHARISTICNI KONGRES V LJUBLJANI, 204; 9V
EVIDENCE OF THE FILM, THE, 153; 6V
EXPEDIÇÃO BRASILEIRA DE 1916, A, 209; 7V
EXPLOSION IN QUARRY, 39; 8V
FANCIULLA, IL POETA E LA LAGUNA, LA, 32; 9V
FATTY AND THE BROADWAY STARS, 202; 7V
FAUTE D'ORTHOGRAPHE, LA, 46; 6V
FEEDING THE PIGEONS IN ST. MARK'S SQUARE, VENICE, 113; 7V
FIERA DI SAN NICOLA A LUBIANA = MIKLAVŽEV SEJEM V LJUBLJANI
FIGARO, 54; 8V
FILMI KAROLA GROSSMANNA, 203; 9V
FIRST SLOVENE FILMS BY KAROL GROSSMANN = FILMI KAROLA GROSSMANNA
FISHERMAN'S DREAM, THE, 40; 8V
FLAG DANCE BY ANNABELLE = ANNABELLE IN FLAG DANCE
FOLK COURTSHIP DANCE, 40; 10V
FOLK DANCERS, 42; 9R, 11R
"FOOL'S DANCE" FROM PETIPA'S MLADA, 17, 40, 41; 4V, 9R, 10V, 11R
FRED OTT'S SNEEZE = EDISON KINETOSCOPIC RECORD OF A SNEEZE
GARA DI SCI A PLANICA = SMUCARSKA TEKMA ZA PRVENSTVO JUGOSLAVIJE V PLANICI PRI RADECAH
GARDEN SCENES, 39; 8V
GHOST DANCE = SIOUX GHOST DANCE
GLORIA. APOTEOSI DEL SOLDATO IGNOTO, 159; 6V
GOLF SPECIALIST, THE, 77; 5V
GORDON HIGHLANDERS IN LADYSMITH, 116; 7V
GRANDES EAUX DE VERSAILLES, LES, 144; 6V
GRANDMA'S READING GLASS, 132; 9R
GRANDPA'S READING GLASS, 132; 9R
GREAT TRAIN ROBBERY, THE, 130; 9V
GREEN GODDESS, THE, 67; 11V
GRIBICHE, 171; 7V
GROTTE DI POSTUMIA, LE = POSTOJNSKA JAMA
GROUP OF FIVE WOMEN, 39; 8V
GUADO DI UN FIUME A CAVALLO = ÜBERQUEREN EINES FLUSSES MIT PFERDEN
GUILLAUME TELL, 147; 10V
GYPSIES = CIKÁNI
GYPSY DANCE FROM IL TROVATORE = ZIGEUNERDANS AF TROUBADUREN
HABIT NE FAIT PAS LE MOINE, L' = KLEIDER MACHEN LEUTE
HAND OF THE ARTIST, THE, 144; 6V
HARD WASH, 110; 7V
HARLEQUIN'S JEST, 40; 10V
HAYSTACK FUN, 39; 8V
HEADLESS HORSEMAN, THE, 66; 4V
HEALTHY NEIGHBORHOOD, A, 200; 7V
HELDENKAMPF IN SCHNEE UND EIS. AT: OESTERREICH-UNGARNS KRIEG IM EWIGEN SCHNEE UND EIS, 157; 8R
"HINDU DANCE" FROM LA BAYADÈRE, 40; 10V
HIS BIRTHRIGHT, 187; 7V
HIS NIBS, 62; 5V
HISTOIRE D'UN PANTALON, 147; 10V
HISTORY OF A PAIR OF TROUSERS = HISTOIRE D'UN PANTALON
HOLDUP OF THE ROCKY MOUNTAIN EXPRESS: FROM LEADVILLE TO ASPEN, THE, 122; 9R
HOMELESS HOMER, 19; 5V
HOW A FRENCH NOBLEMAN GOT A WIFE THROUGH THE NEW YORK HERALD "PERSONAL" COLUMN, 126; 9R
HUNGARIAN DANCE, 40, 41; 9R, 10V, 11R
IF MY COUNTRY SHOULD CALL, 161; 7V
IHR DUNKLER PUNKT, 172; 10V
INDIAN CLUB SWINGER = TEST STRIPS FROM THE HORIZONTAL-FEED STRIP KINETOGRAPH/KINETOSCOPE: DICKSON GREETING; NEWARK ATHLETE/INDIAN CLUB SWINGER; MEN BOXING
INDIAN TRIBES = INDISCHER VÖLKERSCHAFTEN
INDISCHER VÖLKERSCHAFTEN, 40; 8V
INTERIOR: WOMAN WITH SMALL BOY AND BABY, 39; 8V
INTERMISSION PROLOGUE TO THE BIRTH OF A NATION REISSUE, 95; 10V
INTERNATIONAL FILM CONGRESS IN BERLIN = MEDNARODNI FILMSKI KONGRES V BERLINU
INTERRUPTED DINNER, AN, 40; 8V
INVISIBLE MEN, THE = INVISIBLES, LES
INVISIBLES, LES, 144; 6V
IRISH MAIL - L. & N.W. RAILWAY - TAKING UP WATER AT FULL SPEED!, 113; 7V
ITALIAN ALPINE COMMANDOS = ITALIENSKE ALPEJÆGERE
ITALIENSKE ALPEJÆGERE, 159; 11R
ITINERANT CIRCUS ARTISTS, 40; 8V
IT'S THE OLD ARMY GAME, 74; 8R
JACK AND THE BEAN STALK, 129; 9V
JANICE MEREDITH, 69; 74; 11V
"JENNIE DEAN" - BUSHEY, THE = IRISH MAIL - L. & N.W. RAILWAY-TAKING UP WATER AT FULL SPEED!
KATIE MELUA: MARY PICKFORD, 16; 4V
KING JOHN, 115; 7V
KINOPRAVDA 21, 21; 10V
KINO-PRAVDA DI LENIN, LA. POEMA
CINEMATOGRAFICO SU LENIN = KINOPRAVDA 21
KISS OF MARY PICKFORD, THE = POTSELUI MERI PICKFORD
KLEIDER MACHEN LEUTE, 174; 7V
KLEINE ZWERGFESTER, DE = SUCH IS LIFE
KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE, 50; 4V
LADY OF THE PAVEMENTS, 90; 9V
LADYSMITH - GORDON HIGHLANDERS MARCHING OUT TO MEET RELIEF COLUMN = GORDON HIGHLANDERS IN LADYSMITH
LAILA, 176; 9V
LAST KING OF WALES, THE, 176; 8V
LAST MOMENTS OF KING JOHN OF ENGLAND IN THE ORCHARD OF SWINSTEAD ABBEY, THE = KING JOHN
LAUNCH OF THE "OCEANIC", 115; 7V
LEGGE DELL'AMORE, LA = DRUMS OF LOVE, THE
LENIN KINO-PRAVDA. A FILM POEM ABOUT LENIN = KINOPRAVDA 21
LENINSKAIA KINO-PRAVDA. KINOPOEMA O LENINE = KINOPRAVDA 21
LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN, THE, 129; 9V
LIFE OF CHARLES PEACE, THE, 121; 9V
LITTLE HERO, A, 200; 7V
LITTLE OLD NEW YORK, 68; 8V
LITTLE TEASE, THE, 100; 9V
LIVING LONDON, 148; 10V
LJUBLJANA 1909, 203; 9V
LODGER AND THE SPIDER, THE, 40; 8V
LONELY VILLA, THE, 149; 8V
LOST CHILD, THE, 141; 6V
LOVE, SPEED AND THRILLS, 201; 7V
LOVER'S LUCK, 200; 7V
LUFTAGREB PAA PADUA, EN, 159; 11R
LUFTKRIEG 1915. BOMBENWURF AUF DIE MUNITIONSFABRIK IN BRESCIA, 158; 11R
MACISTE IN VACANZA, 30; 6V
MACNAB'S VISIT TO LONDON, 125; 9V
MAGICAL DRESSING, 40; 10V
MALERISCHE SIZILIEN, DAS = SICILIA ILLUSTRATA
MAN BENEATH, THE, 191; 7V
MAN DIE MINDERWAARDIG WAS, DE = MAN BENEATH, THE
MANHATTA, 177; 6V
MAN IN A UNIFORM CHANGES CAP, 39; 8V
MARIE-ANTOINETTE, 142; 6V
MARY JANE'S MISHAP; OR, DON'T FOOL WITH THE PARAFFIN, 120; 9V
MARY PICKFORD: A LIFE ON FILM, 207; 5R
MARY PICKFORD: A STAR, 207; 11R
MARY PICKFORD: THE MUSE OF THE MOVIES, 20; 9V
"MATELOTE", 40; 10V
MAX ALS STIERKÄMPFER = MAX TORÉADOR
MAX LINDER FILMT 1922 IN WIEN AM ROSENHÜGEL, 196; 5V
MAX TORÉADOR, 193; 5V
MAX WIRD TORERO = MAX TORÉADOR
MCKINLEY AT HOME, CANTON, OHIO, 110; 7V
MÉDECIN DU CHÂTEAU, LE, 150; 8V
MEDNARODNI FILMSKI KONGRES V BERLINU, 204; 9V
MEET ME AT THE FOUNTAIN, 127; 9R
MEN BOXING = TEST STRIPS FROM THE HORIZONTAL-FEED STRIP KINETOGRAPH/KINETOSCOPE: DICKSON GREETING; NEWARK ATHLETE/INDIAN CLUB SWINGER; MEN BOXING

MERVEILLEUSE JOURNÉE, LA, 52; 8V
 MESSINA CHE RISORGE, 156; 5V
 MESSINA RISING FROM ITS RUINS = MESSINA CHE
 RISORGE
 MID-WINTER NIGHT'S DREAM; OR, LITTLE JOE'S
 LUCK, A, 126; 9R
 MIKLAVŽEV SEJEM V LJUBLJANI, 204; 9V
 MILITARY EXERCISE – ALDERSHOT, 112; 7V
 MINER'S DAUGHTER, THE, 147; 10V
 MIRACLE DE NOËL, 143; 6V
 MODELING, 20; 5V
 MODERN MUSKETEER, A, 178; 7V
 MOMENT MUSICAL = MUSIKAL'NYI MOMENT
 MOMENTO MUSICALE = MUSIKAL'NYI MOMENT
 MONKEYSHINES NO. 1, 105; 7V
 MONKEYSHINES NO. 2, 205; 7V
 MORTE DEL CIGNO, LA = VERA KARALLI DANCES
 "THE DYING SWAN"
 MOSCHETTIERE MODERNO, UN = MODERN
 MUSKETEER, A
 MOTOR PIRATE, THE, 125; 9V
 MUSIKAL'NYI MOMENT, 43; 9R, 11R
 MY HAT = CHAPEAU, LE
 NAKED SWIMMERS, 39; 8V
 NARROW ESCAPE, A = MÉDECIN DU CHÂTEAU, LE
 NATIVE LIVE [SIC] IN EGYPTIAN SUDAN = VIE
 INDIGÈNE AU SOUDAN ÉGYPTIEN, LA
 NAUGHTY GIRL AND GRANNY, THE, 40; 8V
 NEAPOLITAN DANCE, 41; 9R, 11R
 NEWARK ATHLETE = TEST STRIPS FROM THE
 HORIZONTAL-FEED STRIP
 KINETOGRAPH/KINETOSCOPE: DICKSON
 GREETING; NEWARK ATHLETE/INDIAN CLUB
 SWINGER; MEN BOXING
 NIAGARA FALLS: AMERICAN FALLS FROM LUNA
 ISLAND + AMERICAN FALLS FROM GOAT
 ISLAND, 111; 7V
 NIKOLAY PANIN, 39; 8V
 'N KERMISAVONTUURTJE = AT CONEY ISLAND
 NOUVEAUX MESSIEURS, LES, 24, 56; 11V
 ODKRITJE NAPOLEONOVEGA SPOMENIKA, 204; 9V
 OMBRA DI WASHINGTON, L' = JANICE MEREDITH
 ONE WEEK, 18; 5V
 ONLY A MESSENGER BOY, 201; 7V
 OPERATIONS OF RED CROSS AMBULANCES AFTER
 SPION KOP = BATTLE OF SPION KOP:
 AMBULANCE CORPS CROSSING THE TUGELA
 RIVER
 ORFANELLA DI MESSINA, L', 156; 5V
 ORFEO E EURIDICE = ORPHEUS OG EURIDICE
 ORPHEUS AND EURYDICE = ORPHEUS OG
 EURIDICE
 ORPHEUS OG EURIDICE, 41; 9R, 11R
 PARIS EN CINQ JOURS, 49 6V
 P'ERO-KHUDOZHNIKI [No. 1], 40; 10V
 P'ERO-KHUDOZHNIKI [No. 2], 40; 10V
 PERSONAL, 127; 9R
 PHOTOGRAPH TAKEN FROM OUR AREA WINDOW,
 A, 136; 9R
 PHYSICIAN OF THE CASTLE, THE = MÉDECIN DU
 CHÂTEAU, LE
 PIERROT AND THE MAID 1, 40; 10V
 PIERROT AND THE MAID 2, 40; 10V
 PIERROT AND THE MAID 3, 40; 10V
 PLAYING WITH BOATS, 39; 8V

PLECHTIGE INTOCHT VAN H.M. KONINGIN
 WILHELMINA IN AMSTERDAM = CORONATION
 OF QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT
 AMSTERDAM, THE
 POLISH DANCE, 40, 41; 9R, 10V, 11R
 POOL SHARKS, 74; 11V
 POPE LEO XIII, 113; 7V
 POPE LEO XIII, CARRIED THROUGH THE VATICAN
 LOGGIA ON HIS WAY TO THE SISTINE CHAPEL =
 POPE LEO XIII
 POPE LEO XIII, IN HIS CARRIAGE, PASSING
 THROUGH THE VATICAN GARDENS WITH
 ESCORT OF NOBLE GUARD COMMANDED BY
 COUNT CAMILLO PECCI... = POPE LEO XIII
 POPE LEO XIII IN HIS CHAIR = POPE LEO XIII
 POPE LEO XIII, RESTING ON HIS WAY TO HIS
 SUMMER VILLA = POPE LEO XIII
 POPE LEO XIII, WALKING AT TWILIGHT THROUGH
 SOME FAVOURITE HAUNT IN THE VATICAN
 GARDENS = POPE LEO XIII
 POSTOJNA CAVE = POSTOJNSKA JAMA
 POSTOJNSKA JAMA, 203; 9V
 POTSELUI MERI PIKFORD, 180; 6V
 PRI KAMNITI MIZI, 204; 9V
 PRIMA TARDIVA, UNA = ZAPAZDAVSHAYA PREMIERA
 PRIMI FILM SLOVENI DI KAROL GROSSMANN =
 FILMI KAROLA GROSSMANNA
 QUALE BAIA!, 209; 7V
 QUEEN AND HER PEOPLE, THE = CORONATION OF
 QUEEN WILHELMINA OF HOLLAND AT
 AMSTERDAM, THE
 QUEEN AND THE QUEEN MOTHER ON THE PALACE
 BALCONY RESPONDING TO THE CALL OF THE
 POPULACE, THE = CORONATION OF QUEEN
 WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM,
 THE
 RALPH BENEFITS BY PEOPLE'S CURIOSITY = TOTO
 EXPLOITE LA CURIOSITÉ
 REEL AF LIVJÆGERNE PAA AMAGER, 41; 9R, 11R
 REEL FROM LIVJÆGERNE PAA AMAGER = REEL AF
 LIVJÆGERNE PAA AMAGER
 RELIEF OF LADYSMITH = GORDON HIGHLANDERS
 IN LADYSMITH
 RESERVIST BEFORE THE WAR AND AFTER THE WAR,
 A, 137; 9R
 REVENUE MAN AND THE GIRL, THE, 98; 7R
 REVIEW OF THE ROYAL NETHERLAND GUARDS IN
 THE COSTUMES OF THE MIDDLE AGES =
 CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF
 HOLLAND AT AMSTERDAM, THE
 RIFLE HILL OUTPOST = RIFLE HILL SIGNAL STATION
 NEAR FRERE CAMP
 RIFLE HILL SIGNAL STATION NEAR FRERE CAMP,
 115; 7V
 RIP VAN WINKLE: RIP'S TOAST, 110; 7V
 ROSA SULLE ROTAIE, LA = ROUE, LA
 ROUE, LA, 182; 5R
 ROYAL PROCESSION FROM THE CHURCH AFTER
 THE CORONATION CEREMONY, THE =
 CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF
 HOLLAND AT AMSTERDAM, THE
 ROYAL PROCESSION OF HM QUEEN WILHELMINA
 IN AMSTERDAM = CORONATION OF QUEEN
 WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM,
 THE

ROYAL PROCESSION TO THE CHURCH BEFORE THE
 CORONATION CEREMONY, THE =
 CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF
 HOLLAND AT AMSTERDAM, THE
 RULLO DA LIVJÆGERNE PAA AMAGER = REEL AF
 LIVJÆGERNE PAA AMAGER
 RUNNING WILD, 76; 4V
 SALLY OF THE SAWDUST, 74, 81; 5V
 SANDOW, 107; 7V
 SASCHA-KRIEGSWOCHENBERICHT NR. 126. SE. EXZ.
 FELDMARSCHALL CONRAD VON
 HÖTZENDORF BESICHTIGT IN BEGLEITUNG
 SEINER EXZELLENZ GENERAL DER INFANTERIE
 VON ROTH UND FELDMARSCHALLLEUTNANT
 VON GOINGER DIE TRUPPEN UND
 STELLUNGEN IM FLEIMSTAL, 158; 11R
 SAVED FROM HIMSELF, 99; 7R
 SCARF DANCE, 41; 9R, 11R
 SCENE – "KING JOHN", NOW PLAYING AT HER
 MAJESTY'S THEATRE, A: THE LAST MOMENTS OF
 KING JOHN OF ENGLAND IN THE ORCHARD
 OF SWINSTEAD ABBEY = KING JOHN
 SCHRANDERE HOND, DE = LITTLE HERO, A
 SCIA A BLOKE = BLOŠKI SMUCARJI
 SCOPRIMENTO DELLA COLONNA DI NAPOLEONE
 = ODKRITJE NAPOLEONOVEGA SPOMENIKA
 SEINE MAJESTÄT DER KAISER UND KÖNIG IM
 WIEDEREROBERTEN GÖRZ, 158; 10V
 SERMENT D'UN PRINCE, LE, 192; 5V
 SHIRYAEV SURROUNDED BY DANCING PEASANT
 CHILDREN, 39; 8V
 SHIRYAEV WITH BABY CHICKS (CLOSE-UP), 39; 8V
 SHOW OFF, THE, 71; 5V
 SICILIA ILLUSTRATA, 29; 6V
 SILENT STAR, A (re-edited version), 185; 6R
 SILVER WEDDING, THE, 123; 9R
 SIOUX GHOST DANCE, 108; 7V
 SKI COMPETITION IN PLANICA = SMUCARSKA
 TEKMA ZA PRVENSTVO JUGOSLAVIJE V PLANICI
 PRI RADECAH
 SKYSCRAPERS, THE, 138; 9R
 SMUCARSKA TEKMA ZA PRVENSTVO JUGOSLAVIJE V
 PLANICI PRI RADECAH, 203; 9V
 SNAKE, 40; 10V
 SNEEZE, THE = EDISON KINETOSCOPIC RECORD
 OF A SNEEZE
 SNOWBALLING, 39; 8V
 SOLO FOLK DANCE, 41; 9R, 11R
 SORROWS OF SATAN, THE, 84; 6V
 SO'S YOUR OLD MAN, 75; 11V
 SPARROWS, 13; 4V
 SPRUNG INS GLÜCK, DER = TOTTE ET SA CHANCE
 ST. NICHOLAS FAIR IN LJUBLJANA = MIKLAVŽEV
 SEJEM V LJUBLJANI
 STOLEN BY GYPSIES, 126; 9R
 STOLEN GLORY, 198; 7V
 STORIA DI UNA PICCOLA PARIGINA = TOTTE ET SA
 CHANCE
 STORY OF D.V. GRIFFITH FROM THE MEMOIRS OF
 LILLIAN GISH, THE = BIRTH OF THE MOVIES: THE
 STORY OF D.V. GRIFFITH FROM THE MEMOIRS
 OF LILLIAN GISH
 STRUGGLE, THE, 96; 11V
 STUDY IN FEET, A = PHOTOGRAPH TAKEN FROM
 OUR AREA WINDOW, A

SUCH IS LIFE, ;184 5V
 SUKI'S REHABILITATIE = COURAGEOUS COWARD,THE
 SYLPHIDE, LA = SYLPHIDEN
 SYLPHIDEN, 41; 9R, 11R
 TARANTELLA FROM NAPOLI = TARANTELLEN AF
 NAPOLI
 TARANTELLA NAPOLETANA = TARANTELLEN AF
 NAPOLI
 TARANTELLEN AF NAPOLI, 41; 9R, 11R
 TERRIBLE ANGOISSE, 149; 8V
 TERRIBLE SPILL, A = MILITARY EXERCISE –
 ALDERSHOT
 TEST STRIPS FROM THE HORIZONTAL-FEED STRIP
 KINETOGRAPH/KINETOSCOPE: DICKSON
 GREETING; NEWARK ATHLETE/INDIAN CLUB
 SWINGER; MEN BOXING, 106; 7V
 TÊTES DE FEMMES, FEMMES DE TÊTE, 46; 6V
 THREE MUST-GET-THERES, THE, 195; 5V
 TIRE AU FLANC, 54; 5V
 TOBOGGANING, 39; 8V
 TOMBOY, THE, 40; 8V
 TOTO EXPLOITE LA CURIOSITÉ, 142; 6V
 TOTTE ET SA CHANCE, 51; 10V
 TREMBLEMENT DE TERRE DE MESSINE, 156; 5V
 TREMBLEMENT DE TERRE EN ITALIE, 155; 5V
 TRIBÙ INDIANE = INDISCHER VÖLKERSCHAFTEN
 TRIPLEPATTE, 47; 5V
 TROUBLESOME COUPLE, A, 40; 8V
 TURN-OUT OF THE DRESDEN FIRE BRIGADE =

ÜBUNG DRESDNER FEUERWEHR
 TUTTO PER MIO FRATELLO, 31; 9V
 TWO DAUGHTERS OF EVE, 99; 7R
 TWO PIERROTS PLAYING BALL, 40; 10V
 ÜBERQUEREN EINES FLUSSES MIT PFERDEN, 40; 8V
 ÜBUNG DRESDNER FEUERWEHR, 40; 8V
 UKRAINIAN PORTRAITS, 39; 8V
 UMANITÀ, 162; 7V
 UMIRAYUSHCHII LEBED (*estratto/extract*) = VERA
 KARALLI DANCES "THE DYING SWAN"
 UNVEILING OF THE NAPOLEON COLUMN, THE =
 ODKRITJE NAPOLEONOVEGA SPOMENIKA
 VATICAN MILITARY GUARD, CONSISTING OF A
 DETACHMENT OF NOBLE GUARDS,
 COMMANDED BY COUNT PECCI, FOLLOWED
 BY A PALATINE GUARD OF HONOUR, SWISS
 GUARD, GENDARMES, AND FIRE BRIGADE, THE,
 114; 7V
 20 ANNI PRIMA = THREE MUST-GET-THERES, THE
 VERA KARALLI DANCES "THE DYING SWAN", 43; 9R,
 11R
 VIE INDIGÈNE AU SOUDAN ÉGYPTIEN, LA, 42; 6V
 VITA DEL GRILLO CAMPESTRE, LA, 31; 6V
 VORMARSCH DER MITTELMÄCHTE INS
 HAUPTQUARTIER CADORNAS, DER, 157; 10V
 WATERMELON PATCH, THE, 152; 8V
 WEIGHT (*estratti/excerpts*) = ANIMATOR'S SURVIVAL
 KIT ANIMATED, THE (*estratti/excerpts*)
 WET ROMANCE, A, 40; 8V

WHEN FLOWERS BLOOM, 197; 8V
 WILHELMINA DEPARTS BY CARRIAGE FROM
 CENTRAL STATION = CORONATION OF QUEEN
 WILHELMINA OF HOLLAND AT AMSTERDAM,
 THE
 WILHELMINA VERTREKT PER KOETS VAN CS =
 CORONATION OF QUEEN WILHELMINA OF
 HOLLAND AT AMSTERDAM, THE
 WILLIAM TELL = GUILLAUME TELL
 WINDMILLS, WITH CHILDREN PLAYING IN
 FOREGROUND, 39; 8V
 WINDMILLS, WITH PEOPLE GROUPED IN
 FOREGROUND, 39; 8V
 WM. MCKINLEY RECEIVING TELEGRAM
 ANNOUNCING HIS ELECTION = MCKINLEY AT
 HOME, CANTON, OHIO
 YVETTE AVEVA UN NEO = IHR DUNKLER PUNKT
 ZAPAZDAVSHAYA PREMIERA, 38; 6V
 ZEHNTE ISONZO SCHLACHT, DIE, 158; 11R
 ZERSTÖRTE GÖRZ – EIN OPFER DER
 OHNMÄCHTIGEN WUT ITALIENS, DAS, 158; 10V
 ZIGEUNERDANS AF TROUBADUREN, 41; 9R, 11R
 ZINGARESCA = SALLY OF THE SAWDUST
 ZINGARI, GLI = CIKÁNI
 ZOOLOGICAL GARDEN = AU JARDIN
 ZOOLOGIQUE DE PARIS
 ZWÖLFTE ISONZO SCHLACHT, MILITÄRISCH-
 AMTLICHER FILM DES BILD UND FILMAMTS, DIE,
 157; 9R