



EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Pre-apertura / Pre-Opening

GIRL SHY (L'arte di amare / Le donne... che terrore) (US 1924)

REGIA/DIR: Fred Newmeyer, Sam Taylor. SCEN: Sam Taylor, Ted Wilde, Tim Whelan. DID/TITLES: Thomas J. Gray. PHOTOG: Walter Lundin, Henry N. Kohler. MONT/ED: Allen McNeil. SCG/DES: Liell K. Vedder. TECH DIR: William MacDonald. PROD. MGR: John L. Murphy. ASST. DIR: Robert A. Golden. CAST: Harold Lloyd (*il ragazzo povero/The Poor Boy*), Jobyna Ralston (*la fanciulla ricca/The Rich Girl*), Richard Daniels (*il povero/The Poor Man*), Carlton Griffin (*il ricco/The Rich Man*), [Nola Luxford (*la vamp/the vamp*), Judy King (*la maschietta/the flapper*), Julian Rivero, Gus Leonard (*passaggeri del treno/train passengers*), Charles Stevenson (*controllore/Conductor*), Joe Cobb, Jackie Condon, Mickey Daniels, Priscilla King, Dorothy Dorr, Hayes E. Robertson]. PROD: Harold Lloyd Corporation. DIST: Pathé Exchange. TRADE SHOW: 28.03.1924 (New York). USCITA/REL: 20.04.1924. COPIA/COPY: 35mm, (orig. l: 7,457 ft.), 87' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Harold Lloyd Entertainment, Inc.

Partitura di/Score by Daan van den Hurk; esecuzione dal vivo di/performed live by the Zerorchestra.

La storia di Harold Lloyd inizia nel Midwest del Nebraska, in una terra di praterie ondulate con qua e là cespugli di ambrosia scossi dal vento. Il nostro è un giovane energetico, ma tutto sommato comune. Sogna una vita sul palcoscenico, si esibisce in concorsi teatrali amatoriali e nel 1913 si trasferisce con il padre in California, dove trova presto lavoro nel cinema come comparsa. Qui stringe amicizia con un altro tipo energetico di nome Hal Roach, che incoraggia Harold a cimentarsi in ruoli comici, anziché in quelli del “cattivo” che lui preferisce. Nel 1915 Lloyd entra nella società di Roach, che allora muove i primi passi, e affina il suo nuovo mestiere in oltre 60 corti da un rullo in cui interpreta il buffo “Lonesome Luke” (una pedissequa imitazione di Charlie Chaplin); nel 1917 si strappa i baffi e inforca un paio di occhiali. Il resto è, come si usa dire, storia.

La storia che si racconta menziona spesso i vorticosi ritmi di produzione di Lloyd nei panni del “personaggio occhialuto” (da cui scaturirono almeno 80 cortometraggi, 12 lungometraggi muti e altri cinque lungometraggi realizzati in versione sonora negli anni Trenta) e ne

The story of Harold Lloyd begins in the Nebraskan mid-west, a land of rolling prairies and the occasional blustery ragweed. Our character is an energetic but altogether average young man. He dreams of a life on the stage, performs in amateur drama competitions, and in 1913 moves with his father to California, shortly landing a job as an extra in the movies. Here he befriends another energetic fellow by the name of Hal Roach, who encourages Harold to try his luck at comedy roles rather than “the heavies” he prefers. After joining Roach’s fledgling company in 1915 and practicing his new craft in over 60 one-reel shorts as a clown named “Lonesome Luke” (a slavish imitation of Charlie Chaplin), Lloyd rips off his moustache in 1917 and dons a pair of glasses. The rest, as they say, is history.

The history that is told often recites Lloyd’s whirlwind production schedule as the “Glasses Character” (tallying at least 80 shorts, 12 silent features, and another 5 features made with sound in



Girl Shy, 1924. Harold Lloyd. (Harold Lloyd papers, AMPAS, Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

esalta il nome, indicando in lui il più lucroso comico statunitense dell'era del jazz. Alcuni commentatori ricordano l'instabile oggetto di scena che nel 1919 gli scoppì nella mano destra mentre posava per le foto promozionali di *Haunted Spooks*, lasciandogli tre dita e una protesi. Quest'episodio biografico ci offre l'opportunità per un agevole passaggio ai racconti dell'impavido coraggio di Lloyd, accrescendo il nostro stupore dinanzi alla scalata del palazzo di 12 piani, che egli esegue nella memorabile sequenza di *Safety Last!* (1923). D'altra parte, la fisicità richiesta dai difficoltosi, elettrizzanti finali che predominano in tutti i suoi lungometraggi degli anni Venti lascia ancora sbalorditi. La frenetica sequenza del salvataggio in *Girl Shy*, in cui Harold balza da un veicolo all'altro per sventare il matrimonio tra la Fanciulla e un uomo che aspira soltanto al suo patrimonio (e per di più è bigamo), è uno degli esempi migliori.

Sarebbe un errore isolare le bizzarre prodezze di Lloyd senza riconoscere la vitalità della camera di Walter Lundin. Il movimento verticale che in *The Kid Brother* (*Il fratellino*) accompagna Harold mentre si arrampica su un albero per non perdere di vista la Fanciulla e poi cade con lui in una penosa discesa al suolo, è una tipica innovazione di Lundin, mentre le angolazioni della macchina da presa attentamente posizionata mostrano le strade sottostanti in ogni inquadratura delle snervanti scalate di *High and Dizzy* e *Safety Last!* (*Preferisco l'ascensore*). Quella stessa macchina da presa si presta a scanzonate gag visive, che giocano con l'ambiguità e ci permettono di vedere due cose contemporaneamente. È difficile reprimere una sommessa risata nella sequenza di *Girl Shy* in cui Harold, seduto in una barchetta a remi, sogna a occhi aperti la Fanciulla che per caso proprio in quel momento passa sul ponte sopra di lui. Egli scambia il riflesso fisico di lei nell'acqua per un riflesso di tipo più metaforico, e così sospira, cullandosi felicemente nella sua fantasticheria.

È stato facile per i commentatori definire il "personaggio occhialuto" come un "americano virtuoso", un tipo impavido, industrioso, ottimista. E altrettanto ovviamente questo virtuoso giovanotto deve vedersela con un ordine sociale urbano e spesso insidioso, che si presenta sotto forma di dirigenti d'azienda, finti medici, gruppi paramilitari rinnegati, fratelli prepotenti, studentesse sfrontate o, nel caso di *Girl Shy*, gli editori (e le stenografe) che si burlano di lui e del suo manoscritto. Ma in questi film gli antagonisti più memorabili assumono forma non umana, avatar di un mondo naturale irriverente che cospirano contro il personaggio occhialuto e minacciano di togliergli il controllo sulla propria correttezza se non proprio sulla sua stessa "virtù". La scena del corteggiamento in *Grandma's Boy* (*Il talismano della nonna*; 1922) sprofonda in un'atmosfera di goffo imbarazzo allorché una cucciolata di gattini si mette a leccare il grasso d'oca dalle scarpe di Harold, lucidate a mano. Spesso però ne basta uno: un unico micio che si agita sotto il suo maglione (*The Freshman* [*Viva lo sport!*]); una mosca che gli fa il solletico sul collo (*The Kid Brother*); un chihuahua che gli trascina via il cappello (*High and Dizzy*); un granchio ladruncolo che gli si infila in tasca per sottrarre la biancheria intima dalle borse delle signore (*Speedy* [*A rotta di collo*]). Una bella scena di *Girl Shy* sviluppa il tema

the 1930s) and banters his name about as the most lucrative US comedian of the Jazz Age. A few commentators recall the unstable prop that blew up in the comedian's right hand during a stills shoot for Haunted Spooks in 1919, leaving him with three fingers and a prosthetic device. This biographical bit provides a neat segue to tales of Lloyd's plucky nerve, and enhances astonishment at his climb up the side of a 12-story building in the memorable sequence in Safety Last! (1923). For that matter, the physicality demanded in the strenuous, electrifying finales that dominate every one of Lloyd's 1920s features still amazes. The frenzied rescue sequence in Girl Shy, in which Harold leaps from one vehicle to the next to prevent The Girl from marrying a man who wants her only for her fortune (and who also happens to be a bigamist), is one of his best.

It would be a mistake to isolate Lloyd's antics without acknowledging the vitality of Walter Lundin's camera. The vertical traveling shot that ascends with Harold as he climbs a tree to keep The Girl in sight in The Kid Brother, and then falls with him in a painful descent to the ground, typifies Lundin's innovations, while carefully placed angles reveal streets below in every shot of the nerve-wracking climbs in High and Dizzy and Safety Last! That same camera also lends itself to light-hearted sight gags, the sort that play with ambiguity and enable us to see two things at once. It's hard to resist a quiet chuckle when Harold floats in a rowboat in Girl Shy dreaming of The Girl, who happens to be walking over the bridge at just that moment. He mistakes her physical reflection in the water for a reflection of the more figurative kind – and so he sighs, happily ensconced in his daydream.

It has been easy for commentators to sum up the "Glasses Character" as a "virtuous American," an industrious, plucky, optimistic sort of chap. And in equally obvious ways, that virtuous young fellow contends with an urbane and often insidious social order, in the form of executives, quacks, renegade militia, bullying siblings, cheeky co-eds, or, in Girl Shy, the publishers (and stenographers) who mock him and his manuscript.

But the most memorable antagonists in these films take non-human form, avatars of an irreverent natural world that conspire against the Glasses Character, threatening to undo his grip on propriety if not his "virtue" per se. The courtship scene in Grandma's Boy (1922) spirals into awkward embarrassment as a litter of greedy kittens lick the goose-grease from Harold's hand-polished shoes. Although it often takes only one: a single kitten writhing in his sweater (The Freshman); a fly tickling his neck (The Kid Brother); a chihuahua dragging away his hat (High and Dizzy); a thieving crab in his pocket with a penchant for snagging underclothes out of women's bags (Speedy). An especially delightful scene in Girl Shy elaborates nature's messy



Girl Shy, 1924. Charles Stevenson, Sam Taylor, Harold Lloyd, Fred Newmeyer. (Harold Lloyd papers, AMPAS, Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

della caotica sensualità della natura con conseguente gran disappunto di Harold. Incontrata per caso la Fanciulla che adora, il Ragazzo cerca di avviare una conversazione. Lo ostacola la tendenza alla balbuzie, cui si aggiunge una cucciolata di maialini che prendono il latte dalla madre. Allontanando la Fanciulla da ogni parvenza di allattamento, si appoggia a un alberello, impiasticciandosi la mano di linfa; dopodiché si pulisce inavvertitamente la mano sui pantaloni e cerca nervosamente un

sensuality, much to Harold's chagrin. Having stumbled into The Girl he adores, The Boy labors towards conversation. His propensity to stutter gets in his way, as does a litter of piglets suckling at their mother's teats. Moving The Girl away from any semblance of suckling, he leans against a sapling that oozes on his hand. He then inadvertently wipes the sap on his pants and nervously seeks a safer spot for chatting. Sitting down seems

luogo più sicuro per una chiacchierata. Sembra opportuno sedersi e allora Harold si lascia cadere su una roccia che non è affatto una roccia ma, come possiamo vedere, una tartaruga di ragguardevoli dimensioni. Finalmente a suo agio, il Ragazzo si dedica alla Fanciulla e la guarda negli occhi mentre la testuggine lo trasporta lentamente verso torbide profondità.

Quando *Girl Shy* uscì negli Stati Uniti nella primavera del 1924 – poco più di cent'anni fa – il suo immediato successo indusse il cinema Criterion di Los Angeles ad annunciare una programmazione senza precedenti: il film fu proiettato ininterrottamente ogni giorno dalle dieci del mattino fino a mezzanotte per far fronte al gran numero di spettatori. *Girl Shy*, che è la prima produzione indipendente di Lloyd dopo la separazione da Roach, rispecchia sia la carriera del comico, sia il medium che lo portò a un così straordinario successo. Proprio come il suo personaggio, un giovanotto di estrazione popolare proveniente da “Little Bend” che si reca a Los Angeles per vendere il proprio “capolavoro”, Lloyd lasciò il proprio paese natale nel Nebraska e trovò in California un mercato per il proprio talento. In *Girl Shy* gli editori all'inizio rifiutano il manoscritto del Ragazzo, intitolato in tutta serietà “Il segreto del corteggiamento”, ma poi si convincono che l'opera potrebbe “far ridere il mondo intero”: cambiano il titolo in “Il diario del citrullo” e gli spediscono un assegno di ben 3000 dollari. Analogamente, Lloyd fu persuaso ad abbandonare le aspirazioni drammatiche e a tentare la sorte nella comicità, stupito forse dall'apprendere che la retribuzione poteva essere davvero soddisfacente. Riuscì nell'impresa senza pronunciare una parola, proprio come il Ragazzo in *Girl Shy* che non riesce a parlare e balbetta soltanto. Ma va bene così. Un piccolo aiuto da parte della “Fanciulla” (interpretata con ottimi risultati da Jobyna Ralston, tradizionale partner di Lloyd sullo schermo) e una sinfonia visiva fanno il resto. – JENNIFER M. BEAN

La musica Se c'è una regola per un musicista di cinema muto, è “essere sempre pronto a tutto”. Di uno stesso film possono circolare tante versioni diverse e con la pellicola anche la velocità può cambiare da una proiezione all'altra. Ma le differenze nelle versioni, nella velocità e persino nell'imbibizione possono fornire per lo stesso film nuove prospettive. Quando ho cominciato ad abbozzare la mia partitura per il capolavoro di Harold Lloyd *Girl Shy*, la velocità era inferiore rispetto a quella poi scelta. Con mio grande stupore, ho scoperto che la versione più veloce non solo modificava il ritmo del film più di quanto mi aspettassi, ma in alcune parti cambiava il mio stesso modo di interpretarle. Ciò mi ha indotto a riscrivere all'ultimo momento molta musica. Devo dire che sono molto soddisfatto del risultato e penso che il film come la musica traggano vantaggio dalla velocità scelta. Sono felice di aver avuto l'opportunità di lavorare con i fantastici musicisti della Zerorchestra. È con in mente loro che ho esplorato aspetti del jazz e dello swing da me mai indagati prima. Per certe scene mi si è aperto tutto un nuovo mondo di inedite possibilità di espressione di emozioni e vibrazioni. – DAAN VAN DEN HURK

wise, so he collapses onto a rock which is not a rock at all but – as we can see – a rather large turtle. Finally at ease, The Boy attends to The Girl, gazing into her eyes as the tortoise carries him slowly towards the murky depths.

When Girl Shy was released in the United States in the spring of 1924 – a little over 100 years ago – its immediate success prompted the Criterion theatre in Los Angeles to announce an unprecedented screening policy: the film ran continuously from 10:00 a.m. until midnight every day to satisfy the many patrons. Lloyd's first independent production after parting ways with Roach, Girl Shy also mirrors the comedian's career and the medium that brought him such extraordinary success. Much like his character, a working-class boy from “Little Bend” who heads to Los Angeles to sell his “masterpiece,” Lloyd left his Nebraska hometown and found a market for his talents in California. And if the publishers in Girl Shy initially reject The Boy's manuscript, earnestly titled “The Secret of Making Love,” they come to believe it might “make the whole world laugh.” They retitle it “The Boob's Diary” and mail him a check for the astonishing amount of \$3,000. In like manner, Lloyd was persuaded to drop his dramatic aspirations and take a chance on comedy, perhaps stunned to learn the pay could be rather handsome indeed. This he achieved without uttering a word, just as The Boy in Girl Shy cannot speak, only stutter. But that's OK. A bit of help from “The Girl” (skillfully played by Lloyd's long-term screen counterpart, Jobyna Ralston) and a visual symphony accomplish the rest. – JENNIFER M. BEAN

The music *If there's one rule as a silent film musician, it's “always be prepared for everything”. So many different versions of the same film can be in circulation, and with analog projection the speed is an aspect that can also change from screening to screening. But differences in versions, speeds, and even tinting can provide new perspectives to the same film. When I started sketching the first ideas for my score for Harold Lloyd's masterpiece Girl Shy, I was working with a slower projection speed than was finally chosen. To my astonishment, the faster version not only changed the pace of the film more than I expected, but for some parts it changed my whole interpretation of them. It made me decide to rewrite a lot of music at the last minute. I must say, I am excited with the result, and think that both the film and the music benefit from the chosen speed.*

I am extremely grateful for having the chance to work with the fantastic musicians of the Zerorchestra. With them in mind, I was forced to explore sides of jazz and swing that I had not explored previously. For certain scenes it opened whole new worlds of possibilities for me to express emotions and vibes in a way I had never done before. – DAAN VAN DEN HURK



3 *Bad Men*, 1926. Olive Borden, George O'Brien. Foto di/Photo by Max Munn Autrey. (Museum of Modern Art, NY)

3 BAD MEN (I tre birbanti / Battaglia di giganti) (US 1926)

REGIA/DIR: John Ford. SCEN: John Stone, John Ford, tratto dal romanzo *di/suggested by the novel by Herman Whitaker, Over the Border* (1917). DID/TITLES: Ralph Spence, Malcom Stuart Boylan. PHOTOG: George Schneiderman. ASST DIR: Edward O'Fearna. COST: Sam Benson. CAST: George O'Brien (*Dan O'Malley*), Olive Borden (*Lee Carleton*), Lou Tellegen (*Layne Hunter*), Tom Santschi (*"Bull" Stanley*), J. Farrell MacDonald (*Mike Costigan*), Frank Campeau (*"Spade" Allen*), Priscilla Bonner (*Millie Stanley*), Otis Harlan (*Zach Little*), Phyllis Haver (*Lily*), Georgie Harris (*Joe Minsk*), Alec [B.] Francis (Rev. *Calvin Benson*), Jay Hunt (*Nat Lucas*), Grace Gordon (*amica di Millie/Millie's pal*), Walter Perry (*Pat Monahan*), George Irving (Gen. *Neville*), Vester Pegg, Bud Osborne. PROD: John Ford, Fox Film Corporation. DIST: William Fox. RIPRESE/FILMED: *locations*: Jackson Hole, Wyoming; Lucerne Dry Lake, Mojave Desert, California; Iverson Ranch, Chatsworth, California. USCITA/REL: 28.08.1926. COPIA/COPY: DCP, 92', col. (da/from 35mm pos. nitr., 8230 ft., 24 fps, imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

Restauro/Restored by The Museum of Modern Art, con il supporto di/with support from The Celeste Bartos Fund for Film Preservation.

Partitura composta e diretta da/Score composed and conducted by Timothy Brock; eseguita da/performed by the Orchestra da Camera di Pordenone.

Dopo il grande successo di *The Iron Horse (Il cavallo d'acciaio; 1924)* di John Ford, la Fox Film Corporation affida al regista la direzione di un altro western epico intitolato *3 Bad Men*, basato sul romanzo *Over the Border* di Herman Whitaker (1867-1919), scrittore di origine inglese, poi trasferitosi nel Canada e successivamente in California. Questo film è uno dei pochi progetti della Fox che John Ford poté scegliere, curando anche la sceneggiatura, in collaborazione con John Stone, nella quale viene completamente cambiata l'ambientazione geografica (e anche lo sfondo storico) della vicenda. Mentre nel romanzo la vicenda si svolge nel Messico settentrionale durante la Rivoluzione degli anni '10 del Novecento, nel film viene spostata nel 1877 nel South Dakota: qui un vasto territorio che i Sioux, sconfitti dall'esercito americano, erano stati costretti ad abbandonare per essere confinati nelle riserve, viene assegnato ai coloni, una massa proveniente dalle città dell'Est e anche dall'Europa, alla quale si uniscono anche tanti avventurieri e fuorilegge, attratti soprattutto dalle miniere d'oro scoperte pochi anni prima. In origine il film era stato progettato come veicolo per tre star della Fox Film Corporation – Tom Mix, Buck Jones e George O'Brien; ma, a causa della mancata disponibilità dei primi due, la casa di produzione affianca al giovane O'Brien tre attori più anziani nel ruolo dei "3 Bad Men": Tom Santschi, J. Farrell MacDonald e Frank Campeau. Interpretano tre fuorilegge che hanno raggiunto il Dakota con l'intenzione di mettere in atto i loro colpi approfittando della confusione creata dall'arrivo di migliaia di persone per l'assegnazione delle terre, ma si riveleranno uomini dal cuore d'oro aiutando una ragazza rimasta orfana e proteggendola con un senso dell'onore quasi cavalleresco in quel violento mondo di frontiera, giungendo a sacrificare le loro vite per salvare lei e il fidanzato (George O'Brien) minacciati da uno sceriffo che in realtà è il capo di una pericolosa banda. Sono figure di *outsider* che appaiono frequentemente nel cinema di John Ford, che li tratta con simpatia usando spesso toni da commedia, affidati soprattutto a Santschi e Campeau. Durante la realizzazione di *3 Bad Men* il regista poté contare su una relativa libertà d'azione soprattutto per quanto riguardava le parti girate in esterni nel Wyoming e nel deserto di Mojave. Grazie alle sue bellezze naturali

After the resounding success of John Ford's *The Iron Horse* (1924), the Fox Film Corporation entrusted the director with another epic Western, based on the novel *Over the Border* by Herman Whitaker (1867-1919), a British writer who emigrated to Canada and then California. *3 Bad Men* was one of the few Fox projects that allowed Ford freedom of action, including command of the screenplay, shared with John Stone, in which the setting and historical background are completely changed. While the novel is set in northern Mexico during the Revolution of the 1910s, the film's narrative takes place in South Dakota in 1877, where a vast area – abandoned by the Sioux after their defeat by the U.S. Army and confinement to reservations – was assigned to thousands of settlers from the East Coast and Europe (as well as adventurers and outlaws) who were attracted by the recently discovered gold mines.

The film was originally planned as a vehicle for three Fox stars – Tom Mix, Buck Jones, and George O'Brien – but as the first two were unavailable, the production company had the young O'Brien play opposite three older actors cast as the "Bad Men": Tom Santschi, J. Farrell MacDonald, and Frank Campeau, outlaws who take advantage of the confusion created by the mass arrivals of land-seekers, but reveal themselves as men with hearts of gold, helping an orphaned girl and protecting her with an almost chivalrous sense of honour in that violent frontier world, ultimately sacrificing their lives to save her and her fiancé (George O'Brien) from a sheriff who is actually the leader of a dangerous gang. The trio are the outsiders frequently found in the films of John Ford, treated with sympathy and a sense of comedy, here entrusted especially to Santschi and Campeau.

During the making of *3 Bad Men* the director was relatively free to choose locations, especially in Wyoming and the Mojave Desert. The natural beauty of Wyoming had attracted Hollywood production companies since the 1910s: Fox filmed Oscar Apfel's *The Man from Bitter Roots* (1916, starring William Farnum)



3 Bad Men, 1926. J. Farrell MacDonald, Tom Santschi, Frank Campeau. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

il Wyoming fin dagli anni '10 aveva attirato l'attenzione delle case di produzione hollywoodiane, tra cui la Fox che nell'area di Cody aveva girato *The Man from Bitter Roots* (1916) di Oscar Apfel, con William Farnum; la Famous Players-Lasky Co. con due western epici, *The Pony Express* (*Pony-Express*) e *The Thundering Herd* (*La valanga selvaggia*), entrambi del 1925; la Metro Goldwyn Mayer con *War Paint* (*Terra nostra*; 1926) di W. S. Van Dyke. Per *3 Bad Men* viene scelta Jackson Hole, la magnifica vallata del Wyoming dominata dalla maestosa catena del Gran Teton e attraversata dal fiume Snake, che proprio in quegli anni

in the Cody area; Famous Players-Lasky used the region for two epic Westerns, The Pony Express and The Thundering Herd (both 1925); and Metro-Goldwyn-Mayer set W. S. Van Dyke's War Paint (1926) there. 3 Bad Men was shot in Jackson Hole, the magnificent valley dominated by the majestic Grand Teton chain and crossed by the Snake River, which in those years was beginning to emerge as a tourist resort, and which had already been used by Fox in Emmett J. Flynn's The Yankee Señor (1925, with Tom Mix and Olive Borden). A novel location here was



3 *Bad Men*, 1926. Alec B. Francis, Jay Hunt, Olive Borden. (Museum of Modern Art, NY)

cominciava a decollare come località turistica e che era già stata utilizzata dalla Fox in *The Yankee Señor* (*Soldato di ventura*; 1925) di Emmett J. Flynn, con Tom Mix e Olive Borden. Una location fino ad allora inedita era invece Lucerne Dry Lake, un lago asciutto del deserto di Mojave all'interno della California meridionale scelto per girare la sequenza della corsa per l'assegnazione delle terre, una vasta distesa piatta in cui poter muovere in maniera frenetica centinaia di comparse, cavalli e carri. Questa sequenza, nella quale il giovane regista, con la valida collaborazione di George Schneiderman, dimostra di saper competere

Lucerne Dry Lake in Southern California's Mojave Desert, seen as the race for land allocation unfolds over a vast flat expanse that enabled the hectic movement of hundreds of extras, horses, and carts. This spectacular sequence proved that the young John Ford (in solid partnership with cameraman George Schneiderman) could compete with the celebrated race for the free lands of Oklahoma in Tumbleweeds (1925, the last film by William S. Hart), and it bolstered his reputation for location filmmaking.

quanto a spettacolarità con quella famosa della corsa alla terre libere dell'Oklahoma di *Tumbleweeds* (*La lotta per la terra*; 1925), l'ultimo film di William S. Hart, consolida la reputazione di John Ford per la cinematografia in esterni. All'anteprima per il pubblico *3 Bad Men* non ebbe successo; la Fox impose quindi molti tagli prima di distribuirlo il 28 agosto 1926, ma anche in questa nuova forma il film fu accolto tiepidamente. Più in generale, si trattava di una risposta negativa del pubblico nei confronti del filone del western epico, che quindi le grandi case di produzione abbandonano nel giro di pochissimi anni. Anche John Ford viene coinvolto in tali cambiamenti, tanto che per tredici anni non gira altri western fino a *Stagecoach* (*Ombre rosse*; 1939), il suo capolavoro, la cui celeberrima sequenza dell'inseguimento della diligenza da parte degli Apache di Geronimo è girata a Lucerne Dry Lake, location che diventa un significativo elemento di collegamento tra il western muto di Ford e quello sonoro.

CARLO GABERSCEK

[Nota: Il titolo dell'edizione italiana d'epoca di *3 Bad Men* è, come qui sopra indicato, *I tre birbanti* e non *I tre fufanti*. Quest'ultimo è infatti il titolo italiano di un film di Lloyd Bacon del 1942, *Larceny Inc.*, uscito in Italia nel 1950.]

La partitura Da giovane mi sono formato, sia come direttore d'orchestra che come compositore, in due universi americani piuttosto vecchia scuola. Quando, a 26 anni, ebbi il mio primo incarico come direttore principale, il mio repertorio era in gran parte costituito dalla prima generazione moderna di sinfonisti americani, molti dei quali erano ancora vivi – alcuni li conoscevo personalmente.

Prima di iniziare a forgiare quel nuovo filone musicale noto come "Sinfonia americana", compositori come Aaron Copland, David Diamond, Roy Harris, Virgil Thomson e Walter Piston erano stati allievi di Nadia Boulanger a Parigi. Le colonne sonore che oggi tutti associamo ai film western sono in realtà nate e si sono sviluppate nelle sale da concerto e sono state efficacemente adattate da compositori cinematografici per lo più europei. Purtroppo, le partiture originali per i western muti sono quasi inesistenti e gli accompagnamenti musicali venivano in genere affidati a direttori musicali locali o alle case di distribuzione. La prima partitura appositamente commissionata per un western fu scritta nel 1924 per *The Iron Horse* di John Ford dal grande compositore e direttore d'orchestra d'origine ungherese Ernő Rapée. Ma in realtà il linguaggio musicale che comunemente associamo ai western non è stato sviluppato se non nei tardi anni Trenta, una decina d'anni dopo l'avvento del sonoro.

Il mio obiettivo è stato quindi quello di attingere ai colori caratteristici degli anni Trenta e far sì che il film beneficiasse di ciò che sarebbe arrivato nel giro di qualche anno: una matura impronta sinfonica. Poiché *3 Bad Men* era (ed è) la mia unica partitura per un western, ho pensato di rivisitare le mie esperienze personali in questo repertorio e di applicare i metodi che avevo appreso nella struttura melodica e ritmica, e soprattutto nell'armonia quartale. La mia speranza è di valorizzare il paesaggio di Ford, senza intralciare la storia. – TIMOTHY BROCK

The advance preview of 3 Bad Men was not successful. Fox then imposed numerous cuts before officially releasing it on 28 August 1926, but even in its revised form the film had only a lukewarm reception. Considered more broadly, this reflected the public's response to epic Westerns, and very soon thereafter the genre was abandoned by the great production companies. Ford himself was also involved in these changes, and for 13 years he did not shoot other Westerns until his masterpiece Stagecoach (1939), whose celebrated sequence of the stagecoach chased by Geronimo's Apaches was filmed in Lucerne Dry Lake, a location that would become a significant connecting element between Ford's silent Westerns and his talkies. – CARLO GABERSCEK

The Score *As a young man I was brought up in two rather old-school American universes, as a conductor and as a composer. By the time I was 26 when I got my first principal conducting position, a large portion of my repertoire was the first modern generation of American symphonists, many of whom were still alive, and a handful I knew personally. Composers like Aaron Copland, David Diamond, Roy Harris, Virgil Thomson, and Walter Piston were all students of Nadia Boulanger in Paris before they began forging that new musical branch of the "American Symphony".*

Today the film scores we all associate with Westerns were in fact born and developed in the concert halls, and adapted by mostly European film composers to great effect. Unfortunately there are nearly no original scores for silent-era Westerns, and most musical settings were either left to local musical directors or by the studio's distributors. The first specially commissioned new score for a Western was written by the great Hungarian-born composer and conductor Ernő Rapée for John Ford's The Iron Horse in 1924. But in reality the musical language we commonly associate with Westerns was not developed until well into the 1930s, some 10 years after the advent of sound.

Therefore my aim was to tap into those signature colors of the 1930s, and try to give the film the benefit of what was to come just a few years later: a maturely developed and symphonic impression. As 3 Bad Men was (and still is) my only score for a Western, I thought to revisit my own personal experiences in this repertoire and apply the methods I'd learned in melodic and rhythmic structure, and especially in quartal harmony. My hope is to support Ford's landscape, without getting in the way of the story. – TIMOTHY BROCK

A colpi di note / *Striking a New Note* – 17

Progetto a cura di/A *project* by Mediateca di Cinemazero, ideato da/*conceived by* Maria Luisa Sogaro, coordinato da/*coordinated by* Paolo Antonio D'Andrea; in collaborazione con/*with the cooperation of* Teatro Verdi Pordenone.

Scuole partecipanti/*Participating schools*: Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini – Scuola secondaria di I° grado “Pier Paolo Pasolini” & Istituto Comprensivo Pordenone Centro – Scuola secondaria di I° grado “Centro Storico”; direzione/*conductor*: Maria Luisa Sogaro, con la collaborazione di/*with the collaboration of* Patrizia Avon, Laura Martin, Silvia Lucà, Andrea Alzetta.

THE TRAMP (Il vagabondo) (US 1915)

REGIA/DIR, SOGG./STORY: Charles Chaplin. CAST: Charlie Chaplin (*il vagabondo/The Tramp*), Edna Purviance (*la figlia del fattore/The Farmer's Daughter*), Ernest Van Pelt (*il fattore/The Farmer*), Lloyd Bacon (*vagabondo/Hobo; il fidanzato di Edna/Edna's fiancé*), Paddy McGuire (*bracciante/Farmhand*), Billy Armstrong (*poeta/Poet*), Leo White (*vagabondo/Hobo*), Bud Jamison (*vagabondo/Hobo*).
PROD: Essanay. RIPRESE/FILMED: 04.1915 (Essanay Studio, Niles, California + località di campagna/countryside locations). USCITA/REL: 11.04.1915. COPIA/COPY: DCP, 26' (da/from 35mm nitr. dup. neg. + dup. pos.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Restauro/Restored 2015, Cineteca di Bologna & Lobster Films, Paris; in collaborazione con/in collaboration with Film Preservation Associates.

The Tramp fu realizzato da Chaplin in soli dieci giorni, ma rimane un piccolo capolavoro che segna la prima apparizione nelle sue comiche di una storia d'amore – inevitabilmente destinata a finir male per il nostro povero vagabondo. La sua lettera d'addio, pur così illetterata, strappa una lacrima. – DAVID ROBINSON

Abbiamo iniziato “A colpi di note” nel 2007. Dopo aver esplorato in questi 17 anni molti registri del linguaggio comico delle origini, abbiamo deciso di tornare ai capisaldi che affasciano anche i giovanissimi. L'entusiasmo con cui il gruppo ha accolto il film di Chaplin fin dalla prima visione è stato straordinario e vogliamo dedicare il nostro lavoro a una persona molto importante a cui dobbiamo infinita gratitudine, David Robinson. Per accompagnare questo capolavoro così straordinariamente attuale, l'avventura di un emarginato che reagisce, come può e come sa, di fronte a ciò che la vita gli pone davanti, mi è tornato in mente un tema che Remo Anzovino, che conosco da quando era mio alunno alla scuola media, ha composto per un film con una storia improbabile, *Il ladro di cardellini* (2020). Ho scomposto il materiale musicale in tre segmenti per realizzare una sorta di Rondò che si adatta all'incalzare dell'azione comica: una brevissima introduzione tonica/dominante che serve anche come collegamento interno, un'idea A che segue il procedere di Charlie e un'idea B per i momenti più fisici delle gag. Ne risulta una specie di tormentone fino all'arrivo del nostro eroe alla fattoria. La serie di gag nella fattoria è invece sottolineata da un Minuetto di W.A. Mozart tratto dal Divertimento per trio di corni di bassetto KV 439 b/1 che vuole evocare la geometrica eleganza dei movimenti di Chaplin. Ma riecco i tre malviventi e ritorna il brano iniziale con una diversa articolazione che utilizza maggiormente la cellula intro per definire i momenti di sospensione fino alla fuga degli intrusi. L'azione si interrompe bruscamente con la caduta di Charlie e richiede altri suoni. Il pianoforte, con l'intervento finale del flauto, esegue un altro brano di Remo, “L'immagine ritrovata”, che dà voce al sentimento del protagonista

Chaplin's The Tramp was made in a mere 10 days, but remains an early small masterpiece, marking the first appearance in his comedy of romance – invariably doomed for the wretched little tramp. His farewell letter, for all its illiteracy, stirs a tear!

DAVID ROBINSON

*We began the initiative “Striking a New Note” in 2007. In these 17 years of exploring the multiple registers of comic language in early cinema, we have decided to return to the key titles that charm even the youngest audiences. The enthusiastic response to Chaplin's film from the first time we screened it has been extraordinary, and we want to dedicate our work to a truly important individual, David Robinson, to whom we are infinitely grateful. To accompany this great and now highly topical masterpiece – the adventure of an outcast who responds to his circumstances as best he can – I was reminded of a theme composed by Remo Anzovino, whom I have known since he was my student in middle school, for a film with an unlikely story, *Il ladro di cardellini* (The Finch Thief, 2020). I deconstructed the musical material into three segments to create a sort of Rondo that adapts to the pace of the comic action: a brief tonic/dominant introduction that also serves as an internal link, an idea (A) that follows Charlie's progress, and an idea (B) for the more physical moments of the gags. The result is a sort of running leitmotif until our hero arrives at the farm. The series of farmyard gags is then underscored by a Minuet by Mozart drawn from his Divertimento for 3 basset horns, K. 439b/1, which aims to evoke the geometric elegance of Chaplin's movements. But the three delinquents reappear, and the initial piece returns with a different articulation, making greater use of the introductory passage to define the moments of drama until the intruders escape. The action ends abruptly with Charlie's fall, requiring other sounds. The piano, joined in conclusion by the flute, performs another piece by Remo, “L'immagine ritrovata” (the rediscovered image), lending a voice to the feelings of the*



The Tramp, 1915. Charlie Chaplin, Ernest Van Pelt, Edna Purviance. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

che si riprende, si illude, si disillude e affronta, ancora una volta, la strada verso l'ignoto. L'organico strumentale prevede flauto traverso, clarinetto e glockenspiel che si alternano nel ruolo melodico, violoncello, xilofono soprano, contralto, basso e metallofono soprano che accompagnano con il sostegno del pianoforte e il decisivo apporto della batteria e dei rumoristi. Come sempre ringrazio chi ha reso possibile la realizzazione del progetto: le prof. Patrizia Avon e Laura Martin per il lavoro sul campo, la prof. Silvia Lucà e il prof. Andrea Alzetta per il coordinamento con le istituzioni scolastiche e Paolo Antonio D'Andrea per l'organizzazione tecnica e scientifica. Un pensiero speciale ai ragazzi che ci seguono e a coloro che hanno partecipato alle passate edizioni perché crediamo che la passione per Chaplin (e non solo) sia contagiosa. – MARIA LUISA SOGARO

protagonist as he recovers, deludes and disillusion himself, and once again faces the road to the unknown.

The instrumental ensemble involves flute, clarinet and glockenspiel, alternating in the melodic role, accompanied by cello, soprano xylophone, alto, bass and soprano metallophone, and supported by piano and the decisive input of percussion and noisemakers. As always, I thank those who made this project possible: Profs. Patrizia Avon and Laura Martin for their work on the ground, Profs. Silvia Lucà and Andrea Alzetta for coordination with schools, and Paolo Antonio D'Andrea for technical organization and research. A special thought goes to the young people who follow us, and to those who took part in past editions, because we believe that the passion for Chaplin (and others) is contagious. – MARIA LUISA SOGARO

LA SULTANE DE L'AMOUR (La sultana dell'amore; The Sultanness of Love) (FR 1919)

REGIA/DIR: Charles Burguet, René Le Somptier. SCEN: Louis Nalpas, dal racconto di/from the story by Franz Toussaint. PHOTOG: Georges Raulet, Albert Duverger. SCG/DES: Marco de Gastyne; Gaston Albert Lavrillier [maquettes]. COST: Edouard Souplet. CAST: France Dhélia (*Sultana Daoulah*), Marcel Lévesque (*Nazir*), Sylvio de Pedrelli (*principe/Prince Mourad*), Paul Vermoyal (*sultano/Sultan Malik*), Yvonne Sergyl (*principessa/Princess Zilah*), Gaston Modot (*Kadjar*), Armand Dutertre (*sultano/Sultan Bahram Yezid*), Albert Bras (*sultano/Sultan Mahmoud-El-Hassam*), Pillot (*Vizier Moslih*), Dourga [*Marcelle Frahier*] (*danzatrice/the dancer Djahilà*), [Frankeur (*Frakach*)], Maryse Querlin (*vestale/a vestal*)]. PROD: Louis Nalpas, Les Films Louis Nalpas. DIST: Union-Éclair. PREMIÈRE: 10.10.1919 (Cirque d'Hiver, Paris). USCITA/REL: 05.12.1919 (Pt. I), 12.12.1919 (Pt. II). COPIA/COPY: DCP (4K), 93', col. (da/from 35mm pos. nitr., orig. l: 2400 m., imbibizione e pochoir/tinging & stencil-colouring); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Solo una meravigliosa sultana può restituire al sultano Malik il gusto della vita. Impaziente e sanguinario, il tiranno affida a tre emissari la missione di recargli la perla rara che potrebbe rallegrarlo; uno di loro, Kadjar, scopre la principessa Daoulah, la sultana dell'amore. La fanciulla respinge però le avances del sovrano, poiché anela disperatamente a rivedere l'uomo che in passato l'ha salvata dall'annegamento, ma che conosce solo sotto falso nome. Il suo salvatore altri non è che il principe Mourad, il quale a sua volta è partito alla ricerca di lei...

La Sultane de l'amour, la cui riprese iniziarono nell'estate del 1918 nella Francia meridionale, uscì sugli schermi nel dicembre 1919, dopo la prima che aveva avuto luogo al Cirque d'Hiver di Parigi in ottobre riscuotendo grande successo. Il produttore, Louis Nalpas, desideroso di mettersi in proprio dopo aver diretto durante la prima guerra mondiale la casa Film d'Art su richiesta di Charles Delac, mobilitato, approfittò del ritorno di quest'ultimo dal fronte per lasciare la società e trasferirsi a Nizza, perché la luce e i paesaggi del sud della Francia gli ricordavano la natia Turchia. Fondò la Compagnie des Films Louis Nalpas, e nel corso dei sopralluoghi effettuati per il film scoprì a Cimiez, sulle alture nei dintorni di Nizza, Villa Liserb, di proprietà di un sudamericano ("Liserb", ovvero Brésil – Brasile in francese – all'incontrario). Soggiogato dal fascino di questa dimora dal parco immenso, la prese in affitto e la trasformò in uno studio cinematografico. La villa diventò così l'ambiente ideale per ricreare l'atmosfera orientalista delle Mille e una notte.

Il produttore elaborò un racconto ancora inedito dell'orientalista Franz Toussaint, che nel 1912 aveva tradotto liberamente una parte del poema *Golestan* del grande autore persiano Sa'di, coniando l'espressione "la Sultane de l'amour" (*La Vie Parisienne*, 28.09.1912). Per realizzare il film Nalpas si circondò dei suoi due accoliti, Charles Burguet e René Le Somptier, affidò la scenografia al pittore Marco de Gastyne e ingaggiò alcuni dei divi più celebri dell'epoca. Alla lavorazione fu dedicato un ampio reportage, corredato di 13 foto e uscito su *L'Illustration* (15.03.1919) subito dopo la fine delle riprese.

Il film ebbe un'accoglienza assai lusinghiera, come testimonia la recensione apparsa su *La Cinématographie française* (18.10.1919): "Gli sforzi profusi nella realizzazione di questo film superano di gran lunga qualsiasi cosa sia stata tentata finora in Francia. Nessun bluff,

Only a wonderful Sultana can restore Sultan Malik's lust for life. Impatient and bloodthirsty, the tyrant entrusts three emissaries to bring him the rare pearl that might gladden him; one of them, Kadjar, discovers Princess Daoulah, the "Sultanness of Love". However, the maiden rejects the sovereign's advances, yearning to see the man who once saved her from drowning but whom she only knows under a false identity. It turns out that her saviour was none other than Prince Mourad, who had also gone in search of her...

Filmed starting in the summer of 1918 in the south of France, La Sultane de l'amour was released in December 1919 after a widely acclaimed premiere at the Cirque d'Hiver in Paris in October. Its producer, Louis Nalpas, who wanted to work independently after having run Film d'Art during the First World War at the request of Charles Delac, took advantage of Delac's return from the front to leave the company and move to Nice, where the light and landscape reminded him of his native Turkey. He founded the Compagnie des Films Louis Nalpas, and while scouting for this production discovered the Villa Liserb, a property on the Cimiez hill overlooking Nice owned by a South American ("Liserb" is "Brazil" spelled backwards, in French). Spellbound by the house and its extensive grounds, he rented it and transformed the site into a film studio; it proved the ideal location for recreating the orientalist atmosphere of the Arabian Nights.

The producer worked with an as yet unpublished story by the orientalist Franz Toussaint, who in 1912 had freely translated a portion of the great Persian author Saadi's poem Golestan (Gulistān), coining the phrase "la Sultane de l'amour" (La Vie Parisienne, 28.09.1912). Nalpas worked with two partners, Charles Burguet and René Le Somptier, entrusting the sets to the painter Marco de Gastyne and hiring some of the great stars of the time. The production also prompted extensive coverage, with 13 photos in L'Illustration (15.03.1919), just after shooting was completed.

The film was very well received, as reflected in La Cinématographie française (18.10.1919): "The effort put into making this film far



La Sultane de l'amour, 1919. Gaston Modot, Paul Vermoyal. (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy)

nessun imbonimento pomposo, nessuna prefazione incomprensibile. Nessuna teoria politica o sociale, né didascalie barbose e confuse... Bellezza, verità, arte: ecco il segreto del successo di *La Sultane de l'amour*". O quella di André de Reusse in *Hebdo-Film* (18.10.1919): "Perché è Nalpas a firmare *La Sultane de l'amour*? La risposta è semplice: l'Opéra è stata costruita da abili muratori, da scultori geniali, da artigiani perfetti. Ma è stato Garnier l'ispiratore e l'architetto ... E allora? È soprattutto a Nalpas che *La Sultane de l'amour* deve l'ottimo voto che gli ho dato per aver così splendidamente contribuito alla gloria del cinema francese".

La Sultane de l'amour, che segna il rinnovamento del cinema francese dopo la Grande Guerra, fu concepito come opera spettacolare, con l'esplicito obiettivo di contrastare la cinematografia americana che dilagava sugli schermi di tutto il mondo. Nalpas portò personalmente il film negli Stati Uniti nel 1921 e vendette i diritti di distribuzione alla First National, ma nel gennaio 1922, per motivi imprecisati, fu annunciato che la società non avrebbe fatto uscire il film (*Film Daily*, 22.01.1922). Dato il suo successo, esso fu ridistribuito in Francia nel 1923 in una versione più breve (1800 metri rispetto ai 2400 della versione originale, che è quella depositata al CNC), ma interamente colorata au pochoir, per renderlo più attraente dal punto di vista commerciale. *La Sultane de l'amour* divenne così il primo film a colori del cinema francese, grazie a un'impresa titanica che vide 50 artisti colorare au pochoir 100.000 immagini, lavorando direttamente sulla pellicola per quattro anni.

Gli elogi per la colorazione – prevista sin dall'uscita del film nel 1919 – non furono però unanimi. La succitata recensione di André de Reusse per *Hebdo-Film* continua così: "Ho tributato a questa bella opera le lodi che le sue singolari qualità meritano. Per essere imparziale devo però criticarne i difetti, che sono di una gravità imperdonabile e probabilmente fatali. Abbiamo appreso che il film è ora sospeso tra la vita e la morte e presto riposerà nella fossa comune delle peggiori boiate. Pare certo, purtroppo, che nonostante le mie disperate invocazioni, che speravo avessero convinto i responsabili, l'ammirevole fotografia del film sarà ... disonorata da colori tali da trasformare questo delizioso racconto in una volgare stampa di Epinal".

Curiosamente, sembra che questa versione a colori, o forse un tentativo precedente, sia uscita per la prima volta in Italia nel gennaio 1922, dove ebbe successo di pubblico, nonostante le riserve di alcuni critici, secondo i quali i colori erano eccessivamente vivaci e pertanto innaturali: "Infatti uomini cogli zigomi perfettamente e violentemente rossi, non credo che nemmeno nella tanto decantata India ne esistano, a meno che non siano sempre sottoposti ad un regime di quaranta gradi di febbre per lo meno" (M. Balustra, *La rivista cinematografica*, 25.07.1922).

Ma lasciamo l'ultima parola a Jean de Mirbel su *Cinémagazine* (28.09.1923): "Una versione rimontata di *La Sultane de l'amour* ha appena fatto ritorno sui nostri schermi. L'opera di Louis Nalpas e René Le Somptier ha mantenuto tutto il suo fascino e la colorazione è di un gusto splendido. Questo film francese, uno dei migliori

exceeds anything attempted thus far in France. No bluffing, no pompous blarney, or gibberish preface. No political or social theory, no boring or muddled intertitles... Beauty, truth, art – there's the secret of the success of La Sultane de l'amour." Writing in *Hebdo-Film* (18.10.1919), André de Reusse asked, "Why does Nalpas' name appear on *La Sultane de l'amour*? The simple answer is this: skilled masons, sculptors of genius and impeccable craftsmen built the Opéra. Yet it's still Garnier who inspired and designed it [...] So? It is above all to Nalpas that *La Sultane de l'amour* owes the high grade I award it for having so beautifully served the glory of French film."

La Sultane de l'amour, marking the revival of French cinema after the Great War, was planned as a spectacular work that would deliberately counter globally-screened American productions. Nalpas brought it to the U.S. himself in 1921 and sold distribution rights to First National, but in January 1922, for unspecified reasons, it was announced that the company would not be releasing the film (*Film Daily*, 22.01.1922). Given its success, the film was re-released in France in 1923 in a shorter version (1800 metres, compared to the original 2400-metre. copy now in the CNC), but tinted and stencil-coloured to enhance its commercial appeal. This made it the first colour film in French cinema, a titanic undertaking with 100,000 images stencil-coloured by 50 artists working on the footage over a period of four years.

Yet praise for the colouring, first planned when the film was released in 1919, was not unanimous. André de Reusse's *Hebdo-Film* review, cited above, continues: "I've given this fine work the praise its uncommon qualities deserve. Being impartial, I must criticize its faults, which are nonetheless unforgivably serious and probably fatal. Indeed, we have learned that the film now hangs between life and death and will soon slumber in a common pauper's grave. Alas, it seems certain that despite my desperate pleas, which I thought had convinced those responsible, the film's admirable photography is going to be [...] dishonoured by colouring that will turn this charming tale into a vulgar Epinal print."

Curiously, it appears this colour version, or perhaps an earlier attempt, was first released in Italy in January 1922, where it was a public success, despite some critics complaining that the tones were too vivid and therefore unnatural: "I don't believe men with perfectly, violently red cheekbones exist, even in the much vaunted land of India, unless subjected to a regimen of very high fever." (M. Balustra, *La Rivista Cinematografica*, 25.07.1922)

But let us leave the last word to Jean de Mirbel in *Cinémagazine* (28.09.1923): "A re-edited *La Sultane de l'amour* has just returned to our screens. The work of Louis Nalpas and René Le Somptier has retained all its appeal, and its colouring is a marvel of taste. This French film, one of the best of the post-war



La Sultane de l'amour, 1919. France Dhélia. (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy)

del dopoguerra, merita di essere conosciuto da tutti coloro che non hanno avuto l'occasione di vederlo”.

Il film è stato restaurato nel 1992 dal CNC utilizzando un positivo nitrato a colori a 35mm della Cinémathèque de Toulouse, ed è stato oggetto di un restauro digitale nel 2021. La digitalizzazione, la ricostruzione e il restauro in 4K sono stati effettuati dal laboratorio del CNC a partire da tre copie nitrato imbibite e colorate au pochoir della Cinémathèque française. – DOMINIQUE MOUSTACCHI

period, deserves to be known to all those who have not had occasion to see it.”

The film was restored in 1992 by the CNC using a 35mm colour nitrate positive from the Cinémathèque de Toulouse, and was digitally restored in 2021. Digitization, reconstruction, and 4K restoration were carried out by the CNC laboratory using three tinted and stencil-coloured nitrate copies from the Cinémathèque française. – DOMINIQUE MOUSTACCHI

Serata finale / Closing Night

THE WINNING OF BARBARA WORTH (Sabbie ardenti) (US 1926)

REGIA/DIR, PROD: Henry King. ADAPT: Frances Marion, dal romanzo di/from the novel by Harold Bell Wright (1911). TITLES: Rupert Hughes. PHOTOG: George S. Barnes, Thomas E. Branigan, [asst: Gregg Toland, Billy Reinhold, Ted Reese]. SCG/DES: Carl Oscar Borg. TECH DIR: John K. Holden. MONT/ED: Viola Lawrence, Duncan Mansfield. SPEC. EFF: Ned Herbert Mann. CAST: Ronald Colman (Willard Holmes), Vilma Banky (Barbara Worth), Gary Cooper (Abe Lee), Charles Lane (Jefferson Worth), Paul McAllister (chiaroveggente/Henry Lee, The Seer), E. J. Ratcliffe (James Greenfield), Clyde Cook (Texas Joe), Erwin Connelly (Pat Mooney), Edwin J. Brady (McDonald), Sam Blum (Horace Blanton), Fred Esmelton (George Cartwright), William Patton (Little Rosebud), [Jack Montgomery (controfigura di Ronald Colman/Ronald Colman's double), Winnie Brown (controfigura di Vilma Banky/Vilma Banky's double)]. PREMIÈRE: 02.12.1926 (Los Angeles). PROD: Henry King, Samuel Goldwyn, PRES: Samuel Goldwyn. DIST: United Artists. COPIA/COPY: 35mm, 8550 ft., 95' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles (The Samuel Goldwyn Library Trust Collection).

Partitura di/score by Neil Brand; arrangiamento di/arranged by George Morton; esecuzione dal vivo di/performed live by the Orchestra da Camera di Pordenone; direttore/conductor: Ben Palmer.

Photoplay (dicembre 1926) proclamò: “Ecco un dramma della natura di potenza tale da oscurare ogni essere vivente”. *The Winning of Barbara Worth* è un adattamento del best seller di Harold Bell Wright (1911) che descrive il tentativo di imbrigliare l'imprevedibile fiume Colorado e irrigare l'Imperial Valley, un progetto che era considerato impossibile. Sam Goldwyn giustificò il prezzo da lui pagato per il romanzo – 125.000 dollari – con il presupposto che, se il libro aveva venduto un milione di copie, egli si apprestava ad acquisire un pubblico di dieci milioni di persone.

Nel 1976 ero al Western Film Festival di Sun Valley, nell'Idaho. Qualcuno segnalò che tra gli ospiti – King Vidor, Tim McCoy – ci sarebbe stato Henry King. Appresi sbalordito che egli era appena arrivato, pilotando, all'età di 88 anni, il suo aeroplano personale: un esempio della sobria eccentricità che lo caratterizzava. Ex attore, Henry King aveva intrapreso la carriera registica nel 1915, cogliendo il suo primo grande successo nel 1919 con *23 and a Half Hours Leave*, interpretato da Richard Barthelmess. Tra gli altri suoi classici dell'epoca del muto ricordiamo *Tol'able David* (1921) e *Stella Dallas* (Stella; 1925). Attendevo con ansia di parlare con lui di *The Winning of Barbara Worth*, che volevamo presentare nella nostra serie televisiva *Hollywood*. Avevo visto il film in una copia 16mm e lo ammiravo molto.

La ricostruzione documentaristica è di qualità così elevata da porre il film allo stesso livello delle altre grandi epopee western, *The Covered*

Photoplay (December 1926) declared: “Here is a natural drama so powerful, it completely overshadows every living thing.” *The Winning of Barbara Worth* was adapted from Harold Bell Wright's 1911 best-selling novel about the attempt to harness the unpredictable Colorado River and reclaim the Imperial Valley, an irrigation project considered impossible. Sam Goldwyn rationalized the price he paid for the novel – \$125,000 – with the assumption that if a million copies of the book had been sold, he was buying an audience of 10 million people.

*In 1976, I was at a Western Film Festival in Sun Valley, Idaho. Someone mentioned that among the guests – King Vidor, Tim McCoy – would be Henry King. Amazingly, I heard he had just flown in, piloting his own plane – at the age of 88. That was the sort of understated flamboyance that characterized the man. A former actor, Henry King had been directing since 1915, making his first big hit in 1919 with *23 and a Half Hours Leave*, starring Richard Barthelmess. Among his other silent classics are *Tol'able David* (1921) and *Stella Dallas* (1925). I was anxious to talk to him about *The Winning of Barbara Worth* because we wanted to feature it in our Hollywood TV series. I had seen the film on 16mm and greatly admired it.*

The documentary reconstruction is of such a high standard that it places the film on a level with the other great western epics,



The Winning of Barbara Worth, 1926. Vilma Banky, Gary Cooper



The Winning of Barbara Worth, 1926. Vilma Banky, Gary Cooper, Ronald Colman. Foto di/Photo by Neilson Smith. (Museum of Modern Art, NY)

Wagon (I pionieri; 1923) e *The Iron Horse* (Il cavallo d'acciaio; 1924). Ma quei film erano ambientati nel diciannovesimo secolo, mentre questa è un'epopea dei pionieri del Novecento. Quale meraviglia vedere i carri dei pionieri attraversare veloci il deserto, lasciandosi dietro una Ford modello T immobilizzata!

Il film descrive con franchezza miracoli moderni come l'irrigazione della Imperial Valley; ai finanzieri si facevano balenare rendimenti così spropositati sugli investimenti, che venivano ingaggiati gangster per tenere sotto controllo la manodopera. Il film culmina in una catastrofe – il Colorado che rompe gli argini, inonda la valle e forma il lago Salton – realmente avvenuta nel 1905. Gli effetti speciali di Ned Mann sono eccezionali e il realismo della sequenza è terrificante.

The Covered Wagon (1923) and *The Iron Horse* (1924). But whereas those films were set in the 19th century, this is an epic of 20th-century pioneering. How startling to see buckboards and prairie schooners sweeping through the desert, leaving in their wake an immobilized Model T Ford!

The film is frank about such modern miracles as the irrigation of the Imperial Valley; financiers were promised such a staggering return on their investment that gangsters were hired to keep the workforce under control. The picture climaxes with a catastrophe – when the Colorado River burst its banks, flooded the valley, and created the Salton Sea – which actually happened, in 1905. Ned Mann's special effects are exceptional, and the sequence has a terrifying reality.



The Winning of Barbara Worth, 1926. Ronald Colman, Vilma Banky. (Museum of Modern Art, NY)

Dopo lunghe ricerche nei deserti della California, dell'Arizona e del New Mexico, King e il suo location manager Ray Moore trovarono finalmente ciò di cui avevano bisogno – un deserto nelle esatte condizioni della Imperial Valley vent'anni prima, quando i grandi lavori di bonifica non erano ancora iniziati – nel Nevada nordoccidentale: il deserto di Black Rock. Quella sera King telegrafò a Goldwyn: "L'abbiamo trovato. L'unico deserto al mondo adatto a *The Winning of Barbara Worth*". Paesaggio semiarido di colate laviche e piatte distese alcaline, Black Rock – che in anni recenti è diventato il sito del festival controculture "Burning Man" – era un sostituto naturale della Imperial Valley. Sulla sua superficie non ci sono uccelli, api, formiche, mosche. Non vi sono animali, perché anche la lepre americana ha bisogno d'acqua, e l'acqua manca.

Né Ronald Colman né Vilma Banky erano entusiasti del sito. Colman aveva sopportato il deserto di Yuma per girare *Beau Geste* e Vilma Banky vi aveva pensato facendo con Valentino *The Son of the Sheik* (Il figlio dello sceicco).

Lo scenografo Carl Oscar Borg disegnò i progetti delle tre città che occorreva costruire nel deserto. La Western Pacific Railroad costruì un raccordo ferroviario per la nuova città di Barbara Worth ("Barba" nel film), in Nevada, con partenza da El Centro (California). Una vasta tendopoli ospitava le comparse; furono allestiti una mensa, un panificio e un centro ricreativo. Si scavò anche un pozzo, a più di 50 metri di profondità sotto la superficie del deserto, da cui scaturì acqua calda destinata ad alimentare docce e bagni. A giudizio di King, la troupe sopportava disagi peggiori di quelli subiti dai coloni che si erano insediati nella Imperial Valley. Ai forti sbalzi di temperatura – da quasi 50 gradi di giorno al gelo notturno – si aggiungevano piccoli tornado, uno dei quali distrusse gran parte della città cinematografica di Kingston, provocando danni per 10.000 dollari.

Un regista che dirige un grande film ha un ruolo simile a quello di un generale. Il giorno del trasloco a "Barbara Worth" fu uno dei tanti; Henry King spostò di 70 miglia l'intera cittadina di 2000 abitanti in meno di 24 ore, attraverso un territorio disabitato privo di strade, pozzi e allacciamenti elettrici. Per l'ultima tappa fu costruita, su instabili dune sabbiose, una strada lunga parecchie miglia, in grado di sostenere il peso di autocarri da dieci tonnellate che trasportavano pesanti serbatoi pieni d'acqua.

In film come questo gli attori non devono recitare; possono limitarsi a proiettare la propria personalità. King voleva che il film fosse autentico e utilizzò il maggior numero possibile di abitanti del luogo, giacché preferiva "avere una ruga naturale sul volto di un uomo, anziché due tracciate col cerone".

I compensi che Goldwyn era disposto a pagare andavano dai 1750 dollari settimanali di Ronald Colman ai 1000 di Banky ai 50 di Gary Cooper (che doveva ancora diventare un divo). Il favore del pubblico per Gary Cooper fu immediato, e Goldwyn gli offrì un contratto che partiva da 60 dollari settimanali; ma dopo sette anni Cooper voleva portare il suo compenso a 1000 dollari alla settimana, mentre Goldwyn era disposto a concederne solo 750. "Non credo che un

King and his location manager Ray Moore searched the deserts of California, Arizona, and New Mexico before they finally found what was needed – a desert in precisely the condition of the Imperial Valley 20 years earlier, before the great work of reclamation had started – in northwest Nevada, the Black Rock Desert. That night King wired Goldwyn: "We found it. The one desert in all the world for The Winning of Barbara Worth." A semi-arid landscape of lava beds and alkali flats, Black Rock – which in recent years has become the site of the annual counterculture "Burning Man" festival – was a natural stand-in for the Imperial Valley. On its surface there are no birds, bees, ants, or flies. No animals are found, as even the jack-rabbit requires water, and there is no water.

Neither Ronald Colman nor Vilma Banky were keen on the location. Colman had endured the Yuma desert for Beau Geste, and Vilma Banky had suffered through it with Valentino on The Son of the Sheik.

Art director Carl Oscar Borg drew up plans for the three towns that had to be built in the desert. The Western Pacific Railroad laid a spur line to the new city of Barbara Worth, Nevada ("Barba" in the film), based on El Centro, California. A vast tent city housed the extras, and a mess hall, bakery, and recreation center were constructed. Once the well had been drilled, hot water rose from 185 feet beneath the desert and fed the shower-bath system. King felt that the company underwent greater hardship than the people who had settled the Imperial Valley. The fierce temperature changes – from 120 degrees during the day to freezing at night – were accompanied by baby tornadoes. One of these destroyed much of the motion picture town of Kingston, doing \$10,000 worth of damage.

A director in charge of a major film is the equivalent of a general. Moving day at "Barbara Worth" was one of many; Henry King moved the entire city of 2,000 inhabitants over a distance of 70 miles in less than 24 hours, through a territory without roads, inhabitants, wells, or power connections. For the last stage a road several miles long was constructed over shifting sand dunes, a road capable of supporting the weight of ten-ton trucks carrying heavy water tanks.

Actors in films like this didn't have to act; projecting their own personality was enough. King wanted the film to be absolutely authentic, and used as many local people as he could, preferring "to have one line of nature on a man's face to two drawn by grease paint."

The salaries Goldwyn was willing to pay ranged from Ronald Colman's \$1750 a week through Banky's \$1,000, to Gary Cooper – yet to become a star – at \$50 a week. The audience response to Gary Cooper was immediate. Goldwyn offered him a contract starting at \$60 a week, but at the end of seven years Cooper wanted \$1,000 a week, not the \$750 Goldwyn was willing to pay. "I don't think any kid is worth a thousand a week,"

ragazzo possa valere 1000 dollari alla settimana”, dichiarò Goldwyn. Cooper finì il film senza contratto. Alla prima era presente un dirigente della Paramount e alle dieci del mattino seguente Cooper aveva già firmato un contratto con quella casa.

Il film fu girato interamente sulla nuova pellicola pancromatica da George Barnes e dal suo assistente Gregg Toland. Quindici anni dopo Toland sarebbe stato il direttore della fotografia di *Citizen Kane* (*Quarto potere*). – KEVIN BROWNLAW

[Nota: Il titolo dell’edizione italiana d’epoca di *The Winning of Barbara Worth* è, come qui sopra riportato, *Sabbie ardenti* e non, come indicato in fonti recenti, *Il fiore del deserto*. Quest’ultimo è infatti il titolo italiano del film con Colleen Moore del 1925, *The Desert Flower*.]

La partitura Per anni ho desiderato comporre musica per un film western, anche se non sapevo perché – ora lo so! Negli anni della mia formazione, i western erano diretti da John Ford, Howard Hawks e Anthony Mann e musicati da artisti del calibro di Dimitri Tiomkin e Elmer Bernstein. Il loro era ancora un mondo di valori morali assoluti, di vero amore e orgoglio pionieristico e quasi sempre la loro musica sgorgava da un’unica fonte: Aaron Copland, un newyorkese diventato poeta dell’Ovest americano.

È a lui che dobbiamo le malinconiche melodie che avrebbero ispirato i temi d’amore hollywoodiani, i ritmi taglienti di *Rodeo* che sarebbero diventati inseguimenti a cavallo e scontri a fuoco e, soprattutto, i temi per i grandi spazi aperti del Colorado e della California che facevano da cornice a star come John Wayne, James Stewart e Barbara Stanwyck.

Ho sempre amato utilizzare melodie, tonalità maggiori e armonie aperte e il western è il genere perfetto per tutte e tre. Così come la musica celebrativa dei nuovi coloni, la Barbara di Vilma Banky rappresenta lo spirito positivo dei primi pionieri e il suo tema pervade l’intera partitura, sviluppandosi man mano che si sviluppa il suo amore. Anche Gary Cooper ha un suo tema personale alla Copland con tanto di chitarra spagnola, mentre il tema dell’uomo di città un po’ spaesato è riservato a Ronald Colman, che nella vicenda compie il viaggio più lungo.

L’idea di dover comporre la musica per l’inondazione finale mi spaventava, avendo dimenticato che i dieci minuti iniziali sono drammaticamente terrificanti quanto quelli finali. Mi ci è voluto un mese per ciascuno di questi due pezzi di bravura cinematografica. Spero di aver reso loro giustizia. E sono grato a George Morton, che ha fatto un meraviglioso lavoro di arrangiamento, amplificazione e rifinitura della mia partitura, molto più di quanto potessi mai aspettarmi.

Ma soprattutto, è stata una vera gioia entrare in un mondo più semplice, più “vecchia scuola” e dargli un po’ di forza e, spero, un po’ di deferenza verso i grandi autori delle colonne sonore western. *The Winning of Barbara Worth* è davvero un grande western e musicarlo è stato per me un privilegio. – NEIL BRAND

said Goldwyn. Cooper finished the film without a contract. A Paramount agent was at the premiere, and by 10 o’clock the next morning Cooper had signed with them.

The film was shot entirely on the new panchromatic stock by George Barnes and his assistant, Gregg Toland. Fifteen years later Toland would photograph Citizen Kane. – KEVIN BROWNLAW

Scoring Barbara Worth *I have wanted to score a Western for years, although I was never quite sure why – now I know why!*

Westerns in my formative years were directed by John Ford, Howard Hawks, and Anthony Mann, and scored by the likes of Dimitri Tiomkin and Elmer Bernstein. They still inhabited a world of moral absolutes, true love and pioneer pride, and in almost all cases their music sprang from one fountainhead – Aaron Copland, New Yorker turned poet of the American West. He supplied the wistful song-melodies that would inspire Hollywood love themes, the sharp, cutting rhythms of Rodeo that would become horse chases and gun battles, and, most of all, the big, open themes that spoke to the huge panoramas of Colorado and California, framing stars from John Wayne to James Stewart to Barbara Stanwyck.

I have always loved using melodies, major keys, and open harmonies, and the Western invites all three. As well as the celebrational music of the new homesteaders, Vilma Banky’s Barbara represents the good spirit of the early pioneers, and her theme pervades the whole score, developing as her love develops. I gave Gary Cooper his own Copland-esque theme too, complete with Spanish guitar, plus a slightly fish-out-of-water City Dude theme for Ronald Colman, who has the biggest journey in the story. I was terrified of scoring the final inundation, having forgotten that the opening ten minutes is as dramatically horrifying as the closing, and I took a month each over just those two set pieces. I hope I have done them justice. I am indebted to George Morton, who has done a wonderful job of arranging, amplifying, and burnishing my score, way beyond anything I could expect.

But above all, it has been a joy to enter a simpler, more old-school world and lend it some muscle and, I hope, a little deference to the masters of the Western score. The Winning of Barbara Worth is a truly great Western, and it has been a privilege to ride on its coat-tails. – NEIL BRAND