



## BEN CARRÉ

**Programma a cura di / Programme curated by Thomas A. Walsh, con / with Catherine A. Surowiec**

Ben Carré ricevette un'autentica ovazione al festival di Telluride del 1977 in seguito alla proiezione di *The Blue Bird*, un film di Maurice Tourneur del 1918 per cui aveva realizzato le scenografie quasi sessant'anni prima. Ma chi era Ben Carré? A dire il vero la sua carriera e la sua traiettoria creativa sono antecedenti al cinema, oltre a coprire il periodo muto e quello sonoro, dalla parigina Gaumont fino a Fort Lee in New Jersey e infine a Hollywood. Carré faceva parte della prima generazione di cineasti pionieri del muto, gente piena di immaginazione, che aveva ben compreso che il cinema è principalmente una forma di espressione visiva capace di offrire un nuovo linguaggio cosmopolita, legato non al testo scritto ma alle idee, alle emozioni, alle azioni e alle reazioni. Questo nuovo strumento si affidava alle più antiche tradizioni del racconto per immagini. Come disse una volta Alfred Hitchcock, un tempo anch'egli scenografo, "un regista non deve avere cose da dire. Deve avere cose da mostrare".

Parigino purosangue, Benjamin Jules Carré (1883-1978) era un aspirante artista che iniziò il proprio apprendistato nel 1900, all'età di 17 anni, come pittore di fondali dell'Atelier Amable, leader in questo settore nella capitale francese. Dopo sei anni all'Amable i suoi grandi amici Henri Ménessier e Robert-Jules Garnier, entrambi dello stesso mestiere, lo convinsero a recarsi a un colloquio presso i nuovi studi Gaumont. Fu immediatamente assunto da Alice Guy-Blaché. I tre amici divennero così "artistes-peintres décorateurs" (artisti-pittori decoratori) nel primo dipartimento di questo tipo alla Gaumont (il termine "scenografo" non esisteva ancora). Nel corso dei successivi sei anni Ben, Henri e Robert furono impegnati in centinaia di cortometraggi, e poi di lungometraggi, agli studi della Cité Gaumont nel quartiere Buttes-Chaumont/Belleville. I nuovi "scenografi" dovevano

*Ben Carré received a standing ovation at the 1977 Telluride film festival, at a screening of *The Blue Bird*, a Maurice Tourneur film he designed in 1918, almost 60 years earlier. Who was Ben Carré? In fact, his career and its journey predate cinema, and spans both the silent and sound eras, from Gaumont in Paris to Fort Lee, New Jersey, and then to Hollywood. Carré was part of the first generation of pioneer silent filmmakers, people of imagination who understood that the cinema was primarily a visual medium offering a new international language, one not rooted in text but in ideas, human emotions, actions, and reactions. This new medium relied on the oldest traditions of visual storytelling. As Alfred Hitchcock (himself a former art director) once said, "A filmmaker isn't supposed to say things. He's supposed to show them."*

*Benjamin Jules Carré (1883-1978) was a proud Parisian and aspiring artist who began his apprenticeship at the age of 17 in 1900 as a scenic artist at the Atelier Amable, the leading scenic studio in Paris. After six years at Amable, his close friends, pioneer French art directors Henri Ménessier and Robert-Jules Garnier, urged him to go for an interview at the new Gaumont studios. Ben was hired on the spot by Alice Guy-Blaché. The three friends became the "artistes-peintres décorateurs" (artist-painter decorators) of Gaumont's first art department (the term "art director" did not yet exist). Over the next six years Ben, Henri, and Robert worked on hundreds of shorts, and eventually longer films, at the Cité Gaumont studios in the Buttes-Chaumont/Belleville neighborhood. The new art directors would design and build their sets very quickly, as the films were largely based on ideas and outlines, news articles, short stories, plays, historical*



Georges Benoît, Ben Carré, Lucien Andriot. Eclair Studio, 1913. (Marc Wanamaker, Bison Archives)

progettare e costruire le scene molto rapidamente, poiché i film erano generalmente basati su idee e brevi riassunti, articoli di giornale, racconti, testi teatrali, eventi storici, e naturalmente la Bibbia. In quell'eroico periodo dovevano escogitare soluzioni vive o scegliere gli esterni in assenza di una vera e propria sceneggiatura o di istruzioni registiche; i moderni protocolli di sceneggiatura e di ripresa erano ancora in fase di sviluppo.

Uno dei direttori del personale di casa Gaumont, Étienne Arnaud, era passato alla Éclair per avviare la sua nuova filiale americana: fu lui a invitare Ben a seguirlo nel 1912. Parigi era a quell'epoca il cuore dell'industria cinematografica mondiale, ma fu poi eclissata da Fort Lee nel New Jersey. Questo sonnolento villaggio, utilizzato per le riprese in esterni dei film realizzati dalle prime società di produzione a Manhattan, divenne rapidamente un punto nevralgico di quell'industria. Ben diventò dunque un esponente di punta del pionieristico "clan francese" di artigiani e tecnici del cinema immigrati a Fort Lee. Fu proprio alla Éclair, e poco dopo agli studi Peerless-World e Paragon, che Ben iniziò la sua straordinaria collaborazione con il regista francese Maurice Tourneur.

Gli anni trascorsi al fianco di Tourneur, uno dei grandi registi-pittori nella storia del cinema, costituirono un momento di profonda trasformazione per Ben Carré. Nel quinquennio successivo, dal 1914 al 1919, Ben partecipò alla realizzazione di ben 34 film di Tourneur, compresi i suoi primi capolavori: *The Wishing Ring* (1914), *Trilby* (1915), *A Girl's Folly* (1916), *The Pride of the Clan* (1917), *The Poor Little Rich Girl* (1917), *The Blue Bird* (1918) e *Prunella* (1918). Il loro rapporto creativo fu una vera e propria fusione di talenti, con Tourneur che si concentrava sulla storia, gli interpreti e la composizione delle inquadrature, e Ben che realizzava le scenografie e si occupava di tutti i dettagli materiali. Nel catalogo della memorabile mostra "The Art of Hollywood" allestita nel 1979 dal Victoria & Albert Museum di Londra, Ben fu definito "il primo vero artista visuale del cinema americano". Le sue tecniche scenografiche avrebbero influenzato in maniera determinante il look dei film muti e del cinema statunitense in generale.

Giunto a Hollywood con Tourneur nel 1919, all'età di 36 anni, Ben ne aveva già trascorsi tredici nel cinema, ed era considerato uno dei più esperti scenografi del tempo. Negli anni Venti dello scorso secolo collaborò a una serie di importanti film muti per una quantità di registi, società di produzione e teatri di posa, trovando a volte posto sui titoli di testa insieme ad altri. Eccone alcuni: *Dinty* (1920), *For the Soul of Rafael* (1920), *Stronger than Death* (1920), *La Bohème* (King Vidor, 1926) e *The Red Dance* (Raoul Walsh, 1928), tutti presentati in questo programma; e poi *The Red Lily* (Fred Niblo, 1924), *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925, interpretato da Lon Chaney nelle famose scenografie delle catacombe sotto-stanti l'Opéra di Parigi), *Lights of Old Broadway* (Monta Bell, 1925), *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), *Mare Nostrum* (Rex Ingram, 1926), *The King of Kings* (Cecil B. DeMille, 1927), *When a Man Loves* e *Old San Francisco* (entrambi di Alan Crosland, 1927) e *The Iron Mask* (Allan Dwan, 1929), nonché un faticoso film considerato mediocre e

events, and the Bible. In these pioneer days they often had to devise visuals or select suitable locations without formal scenarios or directorial input; screenwriting and filmmaking protocols were still being developed.

One of Gaumont's staff directors, Étienne Arnaud, was hired away by Éclair to run its new operation in America, and he invited Ben to join him there in 1912. At this time Paris was the world's epicenter for motion picture production, until it was eclipsed by Fort Lee, New Jersey. This sleepy village was being used as a backlot by Manhattan's first motion picture companies, and was rapidly becoming a center for film production. Ben became part of the vanguard of the pioneer "French clan" of film artisans and technicians arriving at Fort Lee. It was at Éclair and soon after the Peerless-World and Paragon Studios that Ben began his impressive collaboration with French director Maurice Tourneur. The years with Tourneur, one of cinema's great pictorialists, were a transformative period for Ben Carré. Over the next five years, 1914-1919, Ben collaborated with Tourneur on 34 feature films, including such striking early classics as *The Wishing Ring* (1914), *Trilby* (1915), *A Girl's Folly* (1916), *The Pride of the Clan* (1917), *The Poor Little Rich Girl* (1917), *The Blue Bird* (1918), and *Prunella* (1918). Their creative relationship was a synthesis of talents, with Tourneur focusing on the story, actors, and visuals, the cameraman managing the photography and lighting, and Ben realizing the sets and all the physical details. In the catalogue for the Victoria & Albert Museum's groundbreaking 1979 exhibition "The Art of Hollywood" in London, Ben was called "the first true visual artist of American film." His art direction techniques would influence the visual course of silent films and the cinema in America. Arriving with Tourneur in Hollywood in 1919, at the age of 36, Ben had already been working in motion pictures for 13 years, and was regarded as one of the most experienced art directors of that time. In the 1920s he went on to collaborate on a string of notable silents, for different directors, companies, and studios, and sometimes sharing a team design credit. Here are just a few of the films [an \*asterisk signals those being shown]: \**Dinty* (1920), \**For the Soul of Rafael* (1920), \**Stronger than Death* (1920), *The Red Lily* (1924, Fred Niblo), *The Phantom of the Opera* (1925, Rupert Julian, starring Lon Chaney, with its famous underground Paris Opera catacombs sets), *Lights of Old Broadway* (1925, Monta Bell), *Don Juan* (1926, Alan Crosland), \**La Bohème* (1926, King Vidor), *Mare Nostrum* (1926, Rex Ingram), *The King of Kings* (1927, Cecil B. DeMille), *When a Man Loves* (1927, Alan Crosland), *Old San Francisco* (1927, Alan Crosland), \**The Red Dance* (1928, Raoul Walsh), *The Iron Mask* (1929, Allan Dwan), and a fateful film that Ben thought was mediocre and of little consequence at the time, *The Jazz Singer* (1927, Alan Crosland). He continued designing into the 1930s (*City Girl*, 1930, F. W. Murnau; *Dante's Inferno*, 1935, Harry Lachman; *A Night at the Opera*, 1935, Sam Wood).

senza importanza dallo stesso Carré, *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927), proseguendo negli anni Trenta con *City Girl* (F. W. Murnau, 1930), *Dante's Inferno* (Harry Lachman, 1935) e *A Night at the Opera* (Sam Wood, 1935).

Nel 1937, ormai cinquantatreenne e con 31 anni di cinema alle spalle, Carré ebbe sempre più difficoltà a trovare un lavoro stabile per film di un livello tale da stimolare la sua creatività. Come spesso accade fra i liberi professionisti della scenografia, la sua salvezza arrivò con un'inattesa telefonata da Cedric Gibbons, supervisore alle scenografie della MGM, che lo invitò a fare ritorno ai teatri di posa nel nuovissimo dipartimento scenografico della società. Nel suo anelito di ritrovare il suo antico amore per la pittura di fondali, Carré realizzò nei 31 anni successivi centinaia di capolavori pittorici per molti fra i migliori e più duraturi film della MGM, fra i quali *The Wizard of Oz* (1939), *An American in Paris* (1951) e *North by Northwest* (1959).

Nel 1965, all'età di 82 anni, Ben Carré si congedò dalla MGM. Dopo aver iniziato la sua carriera nel 1900 come pittore di fondali a Parigi, aveva lavorato per 65 anni come scenografo di prima generazione e mentore per altre generazioni di artisti del cinema. Nel 1960 iniziò un breve periodo di riconoscimenti alla sua carriera. Storici del cinema quali William K. Everson e il regista di documentari Kevin Brownlow, oltre a studenti e cronisti del cinema muto, si rivolsero a lui. Il festival di Telluride gli conferì nel 1977 il prestigioso Silver Medallion. La proiezione di *The Blue Bird* fu accolta da un lungo e calorosissimo applauso allo scenografo che lo aveva creato nel lontano 1918. Come disse Carré nel suo commosso e volutamente esagerato accento francese, "non so se merito tutti questi elogi, ma credetemi, è molto meglio essere onorati e lodati piuttosto che ignorati e dimenticati".

Grazie al cielo, Ben Carré ha lasciato anche un'altra eredità che consiste nelle sue voluminose e tuttora inedite memorie, scritte nel suo inconfondibile e tenero miscuglio di inglese e francese. Abbiamo qui citato ampiamente Ben nelle note sulla sua carriera e i suoi film, così da lasciargli la parola sul lavoro compiuto.

È opportuno rivisitare qui l'indimenticabile passaggio del libro di Kevin Brownlow *The Parade's Gone By...*: "quale che sia il futuro del cinema, esso sarà saldamente ancorato al suo passato. Il tempo è un concetto umano, così come il cinema. C'è, ma dobbiamo viverlo. E non puoi apprezzare l'ultima bobina se non sai ciò che è accaduto nella prima". Siamo enormemente grati alla comunità delle Giornate del Cinema Muto, ai suoi soci fondatori, e al suo direttore Jay Weissberg per questa magnifica opportunità di condividere una selezione dei film che rappresentano Ben Carré, nome tutelare degli scenografi del periodo muto. Nel corso di una settimana, e per la prima volta dopo quasi un secolo di oblio e in alcuni casi di film considerati perduti, una significativa selezione della sua eredità cinematografica fa finalmente ritorno nel luogo che gli spetta, il grande schermo, un'occasione da festeggiare per tutti coloro che amano davvero il cinema dei primi anni e che dedicano la loro vita alla sua conservazione al suo restauro, con l'accompagnamento dei migliori talenti musicali a livello mondiale.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*In 1937, at the age of 54 and after 31 years and hundreds of motion pictures to his credit, Ben found it increasingly difficult to find steady employment on films that would challenge him. As is often the freelance designer's salvation, his came by way of an unexpected phone call, from M-G-M's Supervising Art Director Cedric Gibbons, inviting Ben back to the studio to join their new state-of-the-art scenic department. Nostalgic to recapture his love for scenic painting, for the next 31 years Ben created hundreds of painted masterpieces for many of M-G-M's finest and most enduring films, including *The Wizard of Oz* (1939), *An American in Paris* (1951), and *North by Northwest* (1959). In 1965, at the age of 82, Ben Carré retired from M-G-M. Having begun his career in 1900 as a scenic artist in Paris, he had worked for 65 years as a first-generation art director, scenic artist, and mentor to generations of film artisans working in motion pictures. In the 1960s a brief period of recognition and appreciation of Ben Carré's career and contributions finally began. Film historians like William K. Everson and documentary filmmaker Kevin Brownlow, along with students and chroniclers of silent motion pictures, all sought Ben out. At the 1977 Telluride Film Festival Ben was awarded its silver medallion. The tribute screening of *The Blue Bird* was followed by a long and exuberant standing ovation for the Art Director who had created it back in 1918. As Ben said in his most emotional and thick Central-Casting French accent, "I don't know if I deserve all that marvelous praise, but believe me, it is much nicer to be honored and praised than to be overlooked and forgotten."*

*Thankfully Ben Carré also left another legacy, his voluminous unpublished memoirs, written in his own idiosyncratic and charming blend of French and English. We have quoted Ben himself extensively in the notes about his career and his films, so he narrates his own version of his story and describes his work.*

*It is most fitting that we revisit Kevin Brownlow's timeless passage from *The Parade's Gone By...*: "Whatever future the cinema may have will be based solidly on its past. Time is a human conception – very much like a motion picture. It is all there, but we have to live it. And you cannot enjoy the last reel unless you know what happened in the first."*

*It is with great appreciation that we thank the silent film community of the Giornate del Cinema Muto, its Board of Directors, and its Director Jay Weissberg for this magnificent opportunity to share a curated collection of films representing one of silent cinema's pre-eminent founding Art Directors, Ben Carré. Over the next week, and for the first time, after almost 100 years of being forgotten, and in some cases thought lost, a significant sampling of Ben's motion picture legacy is returned to where it rightfully belongs, on the big screen, to be celebrated by those who truly love early cinema and are dedicated to its restoration and preservation, accompanied by the finest musical talents in the world.*

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

La scenografia del cinema stava rapidamente evolvendo. L'artista, scrittore, produttore, attore e prestidigitatore Georges Méliès fu il primo vero "autore" della nuova arte. Le sue tecniche, invenzioni meccaniche e concezioni della narrazione influenzarono l'opera di tutti i suoi concorrenti a Parigi. I primi scenografi cinematografici, molto probabilmente denominati "artisti-pittori decoratori", erano pittori di fondali e artisti di scena provenienti dal teatro. Il loro compito era quello di concepire, progettare, dipingere, decorare, arredare e creare gli effetti speciali per tutti i film dei rispettivi studi, girati in esterni o all'interno di semplici teatri di posa. Molti film dipendevano dalla presenza di luce naturale. Per forza di cose, i teatri di posa somigliavano a grandi serre con vetro smerigliato. Erano attrezzati con le stesse piattaforme in legno, attrezzature meccaniche, corde e pulegge che si trovavano dietro le quinte a teatro.

Nel 1905 due amici intimi di Ben, Henri Ménessier e Robert-Jules Garnier, entrambi apprendisti all'Atelier Amable, divennero i primi "artisti-pittori decoratori" della Gaumont. Lo studio Amable e la Cité Gaumont si trovavano nello stesso distretto nordorientale di Parigi, vicino alle Buttes Chaumont, così Ben, Henri e Robert pranzavano spesso insieme. Ben espresse a un certo punto la propria insoddisfazione al suo capo, il signor Amable, lamentandosi per il troppo modesto stipendio. Per tutta risposta, Henri lo presentò alla signorina Alice Guy, direttrice di produzione degli studi Gaumont. Qualcuno deve averla avvertita del suo arrivo, perché lei gli disse subito: "comincerà qui dopodomani, e il suo stipendio sarà di 65 soldi la settimana". Era il doppio di quanto guadagnava da Amable! Ben ricordò il proprio stato d'animo nell'ultimo giorno di lavoro da Amable: "Al pensiero che non avrei mai più rivisto questo luogo in cui avevo scoperto la mia vocazione e coltivato le mie ambizioni, fui colto da una grande tristezza. Guardai tutti gli artisti che erano stati miei amici, e ai quali dovevo così tanto ... Nessuno sognava la Gaumont, tantomeno il cinema". Ben esitava a parlarne alla madre; quando le disse che avrebbe lasciato la Amable, lei andò su tutte le furie e si preoccupò del suo futuro, dicendogli che "il cinema è solo una fantasticheria che sarà morta e sepolta nel giro di un paio d'anni. Il teatro, invece, esisterà per sempre".

Agli inizi Ben trovò il nuovo mondo del cinema una cosa strana, semplicistica e caotica: "non si capisce mai cosa vogliono da te!". Non avevano sceneggiature, e si inventavano tutto di sana pianta. Ben osservò che "alla Gaumont ci dicevano di costruire una scena. Noi la costruivamo, e il regista si metteva subito al lavoro senza sapere un bel niente di com'era fatta la scenografia". Ben progettava e dipingeva tutti i propri fondali. Era anche responsabile di tutti gli effetti speciali teatrali necessari di volta in volta. Doveva padroneggiare tutte le tecniche dei macchinari di scena come contrappesi, botole, strutture rotanti, così come tutte le altre soluzioni tecniche o meccaniche indispensabili alla vicenda in questione.

*Art direction for motion pictures was evolving rapidly. Artist, writer, producer, thespian, and magician, Georges Méliès was the cinema's first true auteur. His techniques, mechanics, and story concepts influenced the work of all his competitors in Paris. The first Art Directors for motion pictures, most likely called "artistes-peintres décorateurs," were scenic artists and designers hired from the theatre. They were expected to design, engineer, paint, decorate, prop, and create the special effects for all their studio's pictures, whether filmed on locations or within the simple sets built on their new stages. Many motion pictures depended on natural daylight. Out of necessity these buildings were similar to greenhouses, covered with frosted glass. They were outfitted with wooden platforms, and mechanical equipment and rigging that were common in theatrical stages. In 1905 Ben's closest friends, Henri Ménessier and Robert-Jules Garnier, both fellow apprentices at the Atelier Amable, became Gaumont's first experienced artistes-peintres décorateurs. The Amable scenic studio and the Cité Gaumont were in the same district in northeastern Paris near the Buttes Chaumont, so Ben, Henri, and Robert would often share a proper lunch together. One day Ben expressed his frustrations with his boss Monsieur Amable and his small salary. Henri's answer was to introduce Ben to Mlle. Alice Guy, the head of production at the Gaumont studios. She had surely been alerted to his coming, because after he was presented to her she immediately told him when he could begin: "You will start here the day after tomorrow, and your salary will be 65 sous a week." Twice as much as he had been making at Amable! Ben recalled his feelings on his last day at Amable, "Thinking that I would never again see this place where I had discovered my career and pondered on my ambitions, I was overcome with sadness. I looked at all the artists who were my friends and to whom I owed so much. ... No one dreamed of Gaumont or the cinema." Ben was embarrassed to tell his mother; when he told her that he was quitting Amable she was upset and anxious about his future, telling him: "The cinema is only a fantasy that will be dead in two years. But the theatre will always be in existence."*

*At first Ben found his new motion picture work strange, simplistic, and chaotic: "You never knew what they would ask you to do!" They had no scripts to work from; they were making things up on the fly. Ben observed, "At Gaumont, we'd be given an assignment to build a set. The set would be built, and the director would come in to direct without knowing anything beforehand about the set." Ben designed and painted all his sets. He was also responsible for any special effects that were required. He had to master the intricacies of theatre mechanics, such as counterbalances, trapdoors, revolves, and all the necessary mechanical or technical solutions that a story might require.*



Studio Gaumont, scenic shop, Paris 1906. A destra/*On the right*, Ben Carré. (Cinémathèque française, courtesy of Gaumont-Pathé Archives)



Studio Gaumont, construction shop, Paris 1911. (Cinémathèque française, Paris, courtesy of Gaumont-Pathé Archives)

Agli inizi era del tutto normale fare un film al giorno. Nei successivi sei anni alla Gaumont, Ben prestò la sua collaborazione e realizzò le scenografie per centinaia di film. Le idee venivano da una vasta gamma di fonti: racconti, testi teatrali, eventi storici, o la Bibbia. Le prime scenografie erano molto teatrali: consistevano essenzialmente in spazi a tre pareti, costruiti con le normali impalcature utilizzate a teatro e con fondali dipinti. Quando Ménessier, Garnier e Carré cominciarono a lavorare alla Gaumont le scenografie erano dipinte in bianco e nero perché gli operatori e i laboratori di stampa non erano sicuri della resa dei colori e

*In the early years it was common to make one short movie every day. Over his next 6 years at Gaumont Ben designed and collaborated on hundreds of pictures. Ideas came from a range of sources, including short stories, plays, historical events, or the Bible. The first film sets were very theatrical. They consisted of three-wall spaces assembled from conventional theatre flats with canvas backdrops. When Ménessier, Garnier, and Carré started at Gaumont, the sets were painted in black & white because camera operators and the laboratory were not certain how the colors would photograph or of their relative tonal value. Pure white*

dei loro valori tonali. Non si poteva usare il bianco puro, mentre il nero era adottato in tutta la sua forza: “a quell’epoca avevamo stabilito di utilizzare dieci variazioni di grigio. L’utilizzo del bianco e del nero ci sembrava insensato, anche se la più lieve infrazione era soggetta a severi rimproveri. Era ancora troppo presto, e il cinema era ancora troppo giovane per introdurre le necessarie riforme contro la volontà di chi comandava”. Intorno al 1910 Ben iniziò a sperimentare scenografie dipinte con colori equivalenti alla scala dei grigi. Dopo diversi provini, fu concepita una tavolozza modificata, compatibile con le nuove pellicole in bianco e nero prodotte in quel periodo.

Fra il 1906 e il 1912 Ben collaborò e realizzò le scenografie di molti cortometraggi e poi lungometraggi per i registi Louis Feuillade ed Étienne Arnaud; quelli mostrati alle Giornate di quest’anno sono *La Course aux Potirons* (Roméo Bosetti, 1908), *Le Huguenot* (1909), *La Mort de Mozart* (1909), *Le Festin de Balthazar* (1910), *Aux Lions les Chrétiens* (1911) e *La Tare* (1911). – THOMAS A. WALSH

*was banned from all palettes, but black was retained in all its vigor: “At this time, we had instituted a range of ten tones. The use of only black and white was despised by us even though the slightest infraction would bring reproach. The time was not yet ready, motion pictures were too young, to bring about reforms and to go against those who were in control.” It was around 1910 that Ben began to experiment with sets painted in colors that were equivalent in hue to the standard grayscale. After many camera tests, a modified color palette was conceived that was compatible with the evolving black & white film stocks of the period.*

*Between 1906 and 1912, Ben designed or collaborated on many short and eventually longer films for directors Louis Feuillade and Étienne Arnaud, including these that are being shown at this year’s Giornate: La Course aux Potirons (Roméo Bosetti, 1908), Le Huguenot (1909), La Mort de Mozart (1909), Le Festin de Balthazar (1910), Aux Lions les Chrétiens (1911), and La Tare (1911). – THOMAS A. WALSH*

## Ben Carré at Gaumont

### LA COURSE AUX POTIRONS (The Pumpkin Race) (FR 1908)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti, [Émile Cohl?, Étienne Arnaud?], [supv. Louis Feuillade?]. SCEN: ?. PHOTOG: ?. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: ?. PROD: Gaumont. RIPRESE/FILMED: 1907. PREMIÈRE: 03.02.1908. COPIA/COPY: DCP, 6'57" (da/from 35mm); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: FPA Classics/The Lobster Film Collection, Paris/Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Restauro 2024 a cura di FPA Classics (Film Preservation Associates, Parigi) e Blackhawk Films (Burbank). Ricostruzione a cura della Blackhawk Films a partire da un negativo originale incompleto dalla Gaumont e da un positivo sonoro 35mm dell’UCLA Film & Television Archive di origine ignota, stampato intorno al 1940. Scansione digitale 2024 a cura della Gaumont e di Blackhawk Films. / Restoration 2024, carried out by FPA Classics (Film Preservation Associates), Paris, and Blackhawk Films, Burbank. Film reconstructed by Blackhawk Films from the incomplete camera negative held by Gaumont, and a 35mm safety sound print in the UCLA Film & Television Archive of unknown origin struck in the 1940s. Digital scan 2024 by Gaumont and Blackhawk Films.

Riflettendo sulle comiche delle origini, Ben Carré ricordò decenni più tardi che “nel 1906 il cinema francese aveva lo slapstick, ma non c’erano torte in faccia per la semplice ragione che non c’erano torte. Avevamo le crostate, ma per usarle in una comica bisognava che la storia avesse un’ambientazione borghese”.

Uno fra i primi compiti di Ben in quanto scenografo non riguardò le torte o le crostate, bensì le zucche. Fu nel 1907 che Ben realizzò le scenografie di *La Course aux potirons*, che lui attribuì al regista e pioniere dell’animazione Émile Cohl e al co-regista Étienne Arnaud, ma che è oggi accreditato a Roméo Bosetti (per anni si pensò che il film fosse stato diretto da Louis Feuillade, ma lo storico Francis Lacassin affermò nel suo libro del 1995 su Feuillade che la pellicola era di Bosetti).

A quell’epoca era consuetudine portare la macchina da presa in esterni per descrivere il mondo reale e giustapporlo a scene girate nei teatri di posa, con scenografie conservate dopo l’uso e più volte riutilizzate. Per Ben, il dover lavorare in fretta e furia a così tanti film diretti da registi diversi fu una vera e propria sfida: egli doveva così sviluppare quelle doti decisionali indispensabili nell’industria del

*Reflecting on early comedy in film, Ben Carré recalled decades later: “In 1906 motion pictures in France had slapstick, but the throwing of pies in the face was not used for the main reason that there were no pies. We had tarts but for the use of them in comedy you had to have a story taking place in a bourgeois surrounding.”*

*One of Ben’s earliest design assignments did not involve pies or tarts but pumpkins. It was in 1907 that Ben art-directed La Course aux potirons (The Pumpkin Race), which he attributes to director and pioneer animator Émile Cohl and co-director Étienne Arnaud, but which today is credited to Roméo Bosetti. (The film was also long attributed to Louis Feuillade, but in his 1995 book on Feuillade Francis Lacassin stated that the director credit belonged to Bosetti.) At this time it was common practice to take their cameras outdoors to capture the real world and to combine these sequences with stage sets, which were saved and re-purposed continuously for multiple productions. For Ben the challenge of working so quickly on multiple films with different directors was a real exercise. He had to develop the problem-solving skills essential for the making*



cinema. Il suo talento nel reinventarsi e nell'adattarsi a ogni situazione è una caratteristica che gli valse grande ammirazione durante la sua lunga carriera.

Nelle parole dello stesso Ben, “quando girammo *La Course aux potirons* non vedevo alcunché di speciale in quel film, ma l'interesse mostrato più tardi da studenti e storici del cinema mi ha fatto capire quanto fosse inventivo e divertente. Ho completamente dimenticato le sue scene, né rammento come cominciasse o finisse l'inseguimento. Quel che ricordo sono i problemi che abbiamo avuto nel realizzare quelle zucche. Ci avevano avvertito che avrebbero dovuto essere sottoposte a ogni sorta di strapazzi giù per le scale, su strade ripide e precarie, in improvvise collisioni con muri, spiazzi e getti d'aria. Le prime zucche erano come palloni per bambini, ma molto più leggeri, in cartapesta, e non erano granché robuste. Bisognava fabbricarne di nuove tutti i giorni, così ci è venuto in mente di affidarci ai fabbricanti di cestini e farci fare zucche in forma di ceste rivestite. Una volta dipinte e ritocate quotidianamente, hanno funzionato a meraviglia”.

Nell'osservare la frenetica caccia a queste pimpanti zucche da parte di un sempre più nutrito gruppo di inseguitori (compresi i membri di una troupe di acrobati vestiti da operai, alcune comparse travestite da donna, e perfino un asinello), oltre a queste robuste zucche che sembrano vivere di vita propria va ricordata anche la facciata dell'edificio percorsa su e giù dai personaggi; il fondale dipinto con i tetti di Parigi (compresa Notre Dame); l'interno della sala da pranzo; e l'impiego creativo delle ripidissime strade in ciottolato del quartiere Belleville/Buttes-Chaumont (in particolare le scale vicine ai teatri di posa) e la scena della fogna, filmata probabilmente in studio o nella grotta con cascata del parco Buttes-Chaumont, qui adattata all'uopo. Per saperne di più sulle strade e le scale utilizzate per le riprese rimandiamo con gratitudine alle incredibili ricerche del compianto Roland-François Lack (1960-2021) e alla sua eredità, il sito web Cine-Tourist, che vale ampiamente la pena di visitare. – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*of motion pictures. His talent for adaptation and reinvention was a trait for which he would be admired over his long career.*

*In Ben's own words: “When we shot *The Pumpkin Race* I saw nothing special about this film. But the interest shown by film historians and students in later years made me realize what an amusing and inventive film it was. I had completely forgotten its scenes, and how the chase began and how it ended. What I did remember was the problems that we had to make those pumpkins. We were warned that they had to be able to withstand the roughest kind of treatment on stone stairways, hilly and badly paved streets, unexpected collisions with walls, vacant lots, and gas jets. The first pumpkins were like children's balls, but much lighter, in papier-maché, and they were not very strong. New balls had to be ready each day, so the idea came to us to call on the basket weavers and have the pumpkins made like enclosed baskets. Painted and then retouched daily, our idea was a big success.”*

*As we watch the frantic chase of the energetic pumpkins by an ever-increasing number of pursuers (including the members of an acrobatic troupe in everyday workers garb, some en travesti, and a spartan donkey), besides the sturdy pumpkins themselves, which seem to have a life of their own, it's also worth noting the building façade the characters scale up and down, the painted backdrop with the rooftops of Paris (including Notre-Dame), the domestic dining-room interior, and the inventive use of the steep cobblestone streets in the Belleville/Buttes-Chaumont neighborhood (notably the staircases right near the studio), and the sewer set, possibly filmed either at the studio or in the Parc des Buttes-Chaumont's waterfall grotto adapted with a sewer framework. For more about the street and staircase locations, we acknowledge and wish to pay tribute to the incredible research of the late Roland-François Lack (1960-2021) and his legacy, the Cine-Tourist website, well worth a visit. – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC*

## LA MORT DE MOZART (Le Dernier Requiem de Mozart) (The Death of Mozart; Mozart's Last Requiem)

(FR 1909)

REGIA/DIR: Étienne Arnaud. SCEN: Louis Feuillade?. PHOTOG: ?. SCG/DES: Henri Ménessier; Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: Maurice Vinot (*Mozart*), Christiane Mandelys, Alice Tissot, Renée Carl. RIPRESE/FILMED: 05.1909. PROD: Gaumont (Série d'Art). DIST: Gaumont (Comptoir Ciné-Location, FR, 07.1909; Kleine Optical Co., US, 11.09.1909). PREMIÈRE: 09.08.1909 (Paris). COPIA/COPY: DCP, 12' (da/from 35mm pos., orig. l. 264 m., 18 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Restauro 2024, scansionato in 2K da un internegativo con didascalie in tedesco dalla collezione Gaumont. Didascalie francesi ricreate nello stile del periodo, utilizzando il testo delle didascalie tedesche e della sceneggiatura originale in francese. Titolo tedesco: *Der Tod Mozarts / Restored 2024, scanned in 2K from an internegative with German titles in the Gaumont collection. French intertitles recreated in the style of the period, worded using the German titles in the source material and the original French scenario. German title: Der Tod Mozarts.*

Quando Ben Carré mise piede per la prima volta nel 1906 negli studi Gaumont, qualcosa lo incuriosì: “avevo notato che camminavano tutti con grande precauzione, o in punta di piedi, ogni volta che passavano accanto a un piedistallo in ghisa collocato sul set a sostegno di un

*When Ben Carré walked onto Gaumont's shooting stage in 1906 for the first time he was struck by a curious feature: “I had noticed that everyone walked very carefully, or on tiptoe, when they passed near a cast-iron pedestal on the stage which supported something*

oggetto coperto da un telo. Faceva pensare a un idolo piazzato su un altare. Era la macchina da presa, accuratamente ricoperta per proteggerla dalla polvere fra una scena e l'altra. Il piedistallo era fissato al centro del pavimento del teatro di posa in vetro. Questo perché tutti i cosiddetti 'effetti speciali', le sovrimpressioni, le dissolvenze, i fermo macchina e sostituzione e le inquadrature da interrompere per abbinarle alle immagini delle esplosioni, tutto ciò doveva essere girato con questa cinepresa per allineare con la massima cura il fotogramma e mantenere a registro l'inizio e la fine della scena, poiché trucchi del genere si facevano dentro l'apparecchiatura e non in laboratorio". *La Mort de Mozart* è un esempio di cortometraggio storico che si svolge tutto in un solo interno, girato con una macchina da presa in posizione fissa. Il motivo è che in questo modo si poteva comporre all'interno dell'inquadratura un inserto in cui si mostravano rievocazioni di momenti musicali da diverse opere di Mozart. Gaumont era a quell'epoca all'avanguardia nello sviluppo e nella promozione del suo brevetto Chronophone per cinema sonoro sincronizzato, utilizzato per commedie e cortometraggi musicali. Strano a dirsi, questo film dedicato a uno dei più grandi artisti di tutti i tempi non si avvale dell'opportunità di coniugare la musica classica e i suoi cantanti all'immagine cinematografica, ma pochissimi locali del periodo erano attrezzati per la proiezione del cinema sonoro. *La Mort de Mozart* fu dunque mostrato originariamente con accompagnamento musicale dal vivo.

Sono state formulate varie congetture sulle circostanze degli ultimi giorni di Mozart, soprattutto sulla drammatica vicenda della composizione del suo *Requiem*. Mozart aveva solo 35 anni ma era già gravemente malato nelle ultime due settimane della sua breve esistenza. Nonostante tutto, lavorò febbrilmente per completare il lavoro richiesto da un misterioso visitatore, e lui lo trattò come se fosse il proprio *Requiem*. Il film consiste essenzialmente in una serie di *tableaux*, in una semplice scena d'interni, e segue fedelmente quanto si sa degli eventi che precedettero la morte del compositore il 5 dicembre 1791. La pellicola si apre su una lieta scena familiare con Mozart al lavoro accanto al fedele alunno e assistente Franz Xaver Süssmayr. Tutto va bene fino a quando il fatidico messaggero arriva con la nuova commissione: Mozart è improvvisamente colto dal terrore, e vede il proprio funerale (il primo inserto in sovrimpressioni). Il dottore gli ordina di riposarsi e di lasciar perdere la musica, cosa evidentemente impossibile per lui. Mozart chiede al fido collaboratore di suonare il violino; le sue melodie evocano visioni dei trascorsi trionfi di Mozart, tutte mostrate in sovrimpressioni a sinistra dell'inquadratura mentre il musicista le guarda rapito: l'aria di Cherubino "Voi che sapete" da *Le nozze di Figaro* (1786), la serenata dal *Don Giovanni* (1787), e una fugace visione della "Regina della Notte" dal *Flauto magico* (1791). All'arrivo di un gruppo di amici musicisti, Mozart li accoglie, mostra loro alcune pagine del *Requiem* che sta scrivendo, e accenna a dirigerle prima di accasciarsi senza vita, circondato dalla famiglia affranta.

Le opere d'arte servono a volte come documentazione o ispirazione per gli scenografi, e ve ne sono ovviamente molte su Mozart. Fra le varie ricostruzioni visive della sua morte ci sono due dipinti di gruppo,

*hidden and enshrouded under a cover. It made you think of an idol enthroned on an altar. This was the camera for taking the pictures, covered carefully to protect it against dust between each scene. The base of this camera was attached in the middle of the floor of the glass theatre. The reason for securing the camera was that all the 'special effects', the double exposures, fades, jumps, time-lapse shots for insertions, apparitions on exploding cotton, all had to be taken by this one camera in order to properly align the film frame and keep the starting and stopping points in register, since this work was all done in the camera and not by a lab."*

*La Mort de Mozart is an example of a short historical film which was fully contained within an interior set filmed by a single camera in a fixed position. The reason for this was so that they could composite within the camera's frame an insert window which depicted re-enactments of musical moments from several of Mozart's works. At this time Gaumont was a leader in the development and promotion of its patented Chronophone synchronized sound system, used for comedies and musical shorts. It is ironic that a film about one of classical music's finest composers did not take advantage of this unique opportunity to marry classical music and vocal performances with cinematic images. But only a very few places were equipped to show sound films. When The Death of Mozart was originally shown it was performed with live accompaniment.*

*Speculation is still rife about the last days of Mozart, centering on the dramatic story of the composition of his Requiem. He was only 35 years old, and was deathly ill the final two weeks of his life. Despite everything he feverishly worked to complete this commission from a mysterious visitor, regarding it with foreboding as his own Requiem. The film primarily consists of a series of tableaux, in one simple domestic interior, and follows the accepted accounts leading to his dramatic final day, 5 December 1791. It opens on a happy family scene with Mozart composing, joined by his faithful pupil and assistant, Franz Xaver Süssmayr. All is well until the fateful messenger arrives with the new commission, and Mozart is suddenly gripped by terror, seeing his own funeral (the first matte shot). The doctor orders rest, and no music, which proves to be impossible. Mozart has his faithful assistant play his violin; the melodies evoke visions of Mozart's past triumphs, all presented as filmed matte inserts on the left of the screen as the composer watches rapturously: Cherubino's aria "Voi che sapete" from The Marriage of Figaro (1786), the Serenade from Don Giovanni (1787), and a glimpse of the "Queen of the Night" from The Magic Flute (1791). When a delegation of musician friends arrive, he welcomes them and hands out parts of the requiem-in-progress. Mozart conducts them until he collapses and dies, surrounded by his grief-stricken family.*

*Artworks often serve as reference and inspiration for designers, and there were certainly visual references about Mozart. There are various artist depictions of Mozart's death scene, notably*

uno del 1882 di Thomas W. Shields, artista di Brooklyn, assai noto in forma di stampa popolare, l'altro dell'ungherese Mihály Munkácsy, datato 1885, noto attraverso un'illustrazione del francese Armand Mathey-Doret e menzionato dalla sceneggiatura depositata presso la Bibliothèque nationale de France.

Mozart è interpretato da Maurice Vinot (1888-1916), un protégé di Feuillade, morto durante un'esercitazione aerea nel corso del primo conflitto mondiale. – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

two group paintings, one by the Brooklyn-based artist Thomas W. Shields, dated 1882, which was well known as a print, and another, mentioned in the script deposited at the Bibliothèque nationale de France, by the Hungarian Mihály Munkácsy, dated 1885, known via a print by the French artist Armand Mathey-Doret. Mozart is played by Maurice Vinot (1888-1916), a protégé of Feuillade who died in an aviation training crash during the First World War. – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

## LE HUGUENOT (In Kampf um den Glauben [Szenen aus der Hugenottenzeit]) (Ugonotto; The Huguenot) (FR 1909)

REGIA/DIR: Étienne Arnaud. SCENI: Louis Feuillade. SOGG./STORY: dal libretto di/based on the libretto by Eugène Scribe, per l'opera di/for the Giacomo Meyerbeer opera "Les Huguenots" (1836). PHOTOG: ?. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: [Georges Wague, Maurice Vinot, Renée Carl, Christiane Mandelys]. PROD: Gaumont. DIST: Comptoir Ciné-Location. USCITA/REL: 20.09.1909. COPIA/COPY: 35mm, 970 ft./295.65 m. (orig. l. 310 m.), 16' (16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Nei primi anni di attività della Gaumont la sfida principale era quella di trovare idee e storie per i film da produrre a scadenza quotidiana. Come ricordò Ben, "per le sceneggiature, le prime società di produzione avevano un problema: non c'erano sceneggiatori. Qualcuno in ufficio doveva farsi venire un'idea, e poi trovare qualcuno che la dirigesse; tutti sapevano dove trovare gli attori in attesa di un ingaggio. Si ritrovavano in un caffè alla Porte St. Denis, sui *grands boulevards*, dove si mandava un impiegato che andava a cercarli per affidarli a un regista disposto a farli lavorare. Il pubblico chiedeva pellicole più interessanti. È vero che i film d'inseguimento avevano ancora successo, ma un programma variegato imponeva qualcosa di più serio per finire lo spettacolo. Cosa c'era di meglio per un attore-regista che un bel drammone? Parigi era piena di teatri dove si rappresentavano i drammi, così le compagnie cominciarono a fare film da quei testi teatrali, e poi scandagliarono la storia della Francia così come aveva fatto Shakespeare con l'Inghilterra, ma poiché la faccenda stava diventando troppo complicata chiesero aiuto a scrittori disponibili a farlo per loro. L'esigenza di trovare una storia ogni giorno era diventata un vero grattacapo per l'amministrazione, i direttori di scena e il personale. Così si procedette a una riorganizzazione, e con l'aiuto della pubblicità cominciarono a piovere i soggetti. Anche se il 90% di questi era da buttare, gli altri potevano fornire lo schema per un film ritoccandoli un po', oppure combinandone due o tre. Alla Gaumont, la signorina Alice [Guy] era incaricata di approvare le sceneggiature o le fonti letterarie. Chiunque vendesse un soggetto alla Gaumont era obbligato a non parlarne con nessuno, soprattutto quando si trattava di un attore a disposizione dello studio; per non correre rischi, gli davano qualche lavoro da fare proprio mentre si girava. Il giorno dopo le riprese, la pellicola era proiettata nei più importanti cinema di Parigi. Era come un segreto militare, una misura di protezione nei riguardi delle altre compagnie che avrebbero potuto batterli sul tempo con la stessa trama". Poiché il plagio e il riciclo di materiale di un concorrente erano fatti piuttosto comuni, si iniziò a collocare in bella vista un logo all'interno

*In the earliest days at Gaumont the biggest challenge was finding ideas and stories to keep up with the necessary supply of pictures required on a daily basis. As Ben remembered, "To get scenarios, the very first companies of moving pictures had a problem: there were no writers. Somebody in the office had to look for an idea and when he got it, find who would direct it; they knew where the actors used to hang out to get an engagement. It is in the café of the 'Porte St. Denis', on the grands boulevards that they sent a scout to get a willing director for them. The public was asking for more interesting pictures. If the chases were still a success, the composed program now wanted a film more serious to finish the show. What could be more likely for an actor-director to think of than a good drama? Paris was full of small theatres that gave plays, so the companies started to produce from those plays and then dug into the History of France as Shakespeare did in the History of England, and as this became too complicated they felt the need of the help of writers at large. The need of a story a day became a hardship on the office, the stage direction, the personnel. A reorganization was done, and with the aid of advertising the stories started to flow in. Even if 90% of them had to be rejected, in the rest with remodeling or putting two or three together, the writer could furnish a scheme for a film. At Gaumont Mlle. Alice was the one to accept the scripts from the writers or the source. Whoever sold a script to Gaumont was cautioned not to speak of [it] to anyone, especially if he was an actor on call; they made sure that he stayed in the studio by giving him a job the day they shot it. A film shot during the day was shown the following day in one of the Cinemas, the most important in Paris. It was like a military secret and a protection against the other companies producing the same story and beating you on the market."* And because the misappropriation and reuse of a competitor's footage was common, the placing of a not-too-discreet logo within the picture, like "ELGÉ" – standing for Léon Gaumont's initials – within a daisy for Gaumont, became a common practice. The daisy

delle inquadrature, in questo caso “ELGÉ” – tratto dalle iniziali di Léon Gaumont – con la margherita, marchio di fabbrica della società. Il fiore era stato scelto in omaggio alla mamma di Gaumont, Marguerite (secondo Francis Lacassin il simbolo fu disegnato da Robert-Jules Garnier, uno degli amici e colleghi di Ben).

*Le Huguenot*, che culmina con il massacro del giorno di San Bartolomeo il 24 agosto 1572, è un esempio dei tanti film in costume tratti da soggetti storici o testi teatrali ricavati da eventi particolari, in questo caso le guerre di religione in Francia. Questa doveva essere ben nota agli spettatori del primo Novecento; *Les Huguenots* di Giacomo Meyerbeer era una fra le opere liriche più popolari del secolo precedente. Il cast della pellicola era composto da interpreti che lavoravano di solito con Feuillade. Le scenografie includono un caffè, un castello con ponte levatoio, l'interno e l'esterno di una chiesa, e soprattutto una scena di battaglia creata da Carré utilizzando copie in miniatura di Notre Dame e dei tetti di Parigi, punteggiati da colonne di fumo. Per molto tempo attribuito a Feuillade, il film è stato accreditato da Francis Lacassin a Étienne Arnaud nel suo libro su Feuillade del 1995.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWICZ

(French “marguerite”) was chosen in homage to Gaumont’s mother, whose first name was Marguerite. (According to Francis Lacassin, the famous “marguerite” symbol was designed by Robert-Jules Garnier, one of Ben’s friends and colleagues.)

*Le Huguenot*, culminating with the St. Bartholomew’s Day Massacre on 24 August 1572, is an example of the many short historical films that were taken from history subjects or stage plays that sensationalized moments from famous events, here the French wars of religion. Early 20th-century audiences would have been very familiar with the story; Giacomo Meyerbeer’s *Les Huguenots* was one of the most popular and widely performed operas of the 19th century. The film’s cast was made up of Feuillade regulars. The story’s settings include a café, a castle with a drawbridge, a church interior and exterior, and notably, a view of a battle created by Carré using miniatures of Paris rooftops and Notre-Dame punctuated by rising smoke.

This film was long attributed to Louis Feuillade, but in his 1995 book on Feuillade Francis Lacassin transferred the director credit to Etienne Arnaud. – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWICZ

## LE FESTIN DE BALTHAZAR (Das Festmahl des Belsazar) (GB: Belshazzar’s Feast; US: The Fall of Babylon)

(FR 1910)

Titolo di lavorazione/*Working title*: Les Derniers jours de Babylone.

REGIA/DIR: Louis Feuillade. SCEN: Léonce Perret. PHOTOG: Albert Sörgius. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: Léonce Perret (*Baldassarre/Belshazzar*), Georges Vague (*profeta Daniele/the Prophet Daniel*), [Stacia] Napierkowska (*Danzatrice/Dancer*), Renée Carl, Alice Tissot. PROD: Gaumont (Film d’Art). PREMIÈRE: 20.02.1910. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 896 ft./273 m. (orig. l. 290 m., US rel. 1020 ft.), 15' (16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Nel corso degli anni trascorsi alla Gaumont Ben Carré nutrì spesso rimorso per l'assenza di sfide creative nel nuovo mondo del cinema. “Entrai alla Gaumont sei anni dopo i miei esordi alla Amable. Il decoro imperante alla Cité Gaumont era in aperto contrasto con il mondo del teatro. Già dai primi giorni del mio impiego mi chiesi se lo stipendio che ricevevo nel mio nuovo impiego poteva compensare il lavoro che avevo abbandonato. Il luogo destinato alla pittura dei fondali alla Gaumont era un edificio a due piani. Il nostro laboratorio era al secondo piano, sopra l’officina. Era una stanza molto stretta, con un soffitto così basso che non potevamo sollevare i fondali in verticale. Dovevamo perciò portarli sul set per applicarli alle impalcature. Il nostro ingresso era un’umile porta di cucina con pannelli in vetro, che dava su un ponte pedonale esterno collegato al teatro di posa e al laboratorio. Visto che eravamo solo in tre, quattro se si include il trovarobe, dovevo aiutare gli altri nel trasporto delle scenografie affrontando il vento e la pioggia su quel ponticello. Fra tutti i teatri di posa costruiti dalla Gaumont nell’estate del 1905, il nostro era all’epoca il più grande in Europa. Ne furono aggiunti altri tre nel 1908, e con quelli la Cité Gaumont divenne il più grande teatro di posa del mondo fino al 1914.”

In un memorandum indirizzato a Léon Gaumont nel 1910, Louis Feuillade affermò che “è con i film storici di grande respiro, ambientati

*Throughout his years working at Gaumont Ben Carré harbored a remorse for the lack of creative challenges in this new world of the cinema. “I entered Gaumont six years after I had started at Amable. The decorum of the Cité Gaumont was in sharp contrast to the world of the theatre. From the very first days of my new job, I kept on asking myself if the salary that I was receiving in my new employment could compensate me for the work that I had left. The place assigned to paint the sets at Gaumont was in a two-story building. Our shop was on the second floor above our machine shop. The room was quite narrow and the ceiling was so low that we could not raise our sets to place them upright. It was necessary to bring them to the stage in order to frame them. Our entrance was a simple kitchen door with glass panes opening onto an exterior elevated footbridge which connected the stage and the shop. As we were only three, four with the shop boy, I had to help the others carry the completed scenery and fight the wind and rain on the open-air footbridge. Of the stages which Gaumont constructed in the summer of 1905, ours was the largest in Europe at that time. Three new stages were added in 1908, making Cité Gaumont the largest studio in the world up to 1914.”*

in tutti i tempi e in tutte le nazioni, che potremo competere con gli americani sul loro territorio". *Le Festin de Balthazar* rientrava nella consuetudine della Gaumont di realizzare storie bibliche quali *La Vie du Christ*, diretto da Alice Guy nel 1906, della durata di 33 minuti. Questa fortunata produzione delle origini, adattata dalla popolarissima Bibbia illustrata da James Tissot, si rivelò una minaccia alla posizione di Guy e al suo impiego alla Gaumont quando il direttore dello stabilimento, che non era in buoni rapporti con lei, bruciò le sue scenografie – senza chiederle il permesso né informarla – per riscaldare gli studi prima che il suo film fosse terminato. Poiché lei era direttrice di produzione, la responsabilità dei costi

di sostituzione delle scene ricadde su di lei, richiedendo l'intervento di uno degli investitori della Gaumont, il famoso ingegnere Gustav Eiffel, che intervenne a sua difesa. Si può onestamente dire che la signorina Alice aveva amici molto altolocati.

Per ciò che riguarda *Le Festin de Balthazar*, il futuro regista della Gaumont Léonce Perret, già attore all'Odéon e in altri teatri, fu elogiato dalla stampa specializzata nel suo ruolo di Balthazar, che applaudì anche la qualità tecnica della produzione. *Le Festin de Balthazar* e il contributo specifico di Carré, raramente riconosciuto o attribuito correttamente, ottennero il più grande plauso dalla critica. Un articolo su *The Film Index* (3 marzo 1910, intitolato "Another great biblical picture"), parlò del film con il suo titolo di distribuzione statunitense a cura di George Kleine, *The Fall of Babylon*, esaltandone "la realizzazione assolutamente perfetta" e aggiungendo che "le statue, i bassorilievi, i tendaggi, gli enormi vasi, le armi e le armature, le tende, i tappeti e gli altri arredamenti sono stati scelti con una tale cura per l'autenticità storica che ci sembra di essere tornati indietro nei secoli fino a 538 anni prima della nascita di Cristo", descrivendo altresì "la magnifica scena del festino, l'incendio di Babilonia e il trionfo di Ciro" come "uno fra i più magnifici effetti spettacolari mai realizzati".

Le scenografie del film sono indubbiamente impressionanti per quell'epoca grazie ai fondali molto efficaci, il magazzino del Palazzo della Tesoreria, e naturalmente la scena del banchetto, con tanto di fregi dipinti e le famose parole infuocate che appaiono sul muro, scritte da una mano su fondale nero. La caduta di Babilonia e la marcia trionfale di Ciro sono evocate con grande senso dell'economia espressiva mediante miniature, fumo, una luna minacciosa, e prigionieri che marcano verso la macchina da presa, con merlature che si



*Le Festin de Balthazar*, 1910. (Cinémathèque française, Paris, courtesy of Gaumont-Pathé Archives)

the studio prior to the completion of her film. As she was the head of production, the liability for the costs for the scenery's replacement became an issue of accountability which ultimately required the intervention of one of Gaumont's investors, the celebrated engineer Gustav Eiffel, who intervened in her defense in the matter. It can honestly be said that Mlle. Alice had friends in high places.

For *Le Festin de Balthazar*, future Gaumont director Léonce Perret, recently an actor at the Odéon and other theatres, was well reviewed in his role of Balthazar by the trade publications, as were the film's production values. *Le Festin de Balthazar*, and Ben Carré's contributions, which were seldom attributed or recognized correctly, proved to be a great success with the critics. An item in *The Film Index* (03.03.1910, headed "Another great biblical picture"), referring to the film under its George Kleine U.S. distribution title *The Fall of Babylon*, raved that it was "an absolutely perfect production," extolling that "The statuary, bas-reliefs, draperies, huge vases, arms and armor, canopies, rugs and other properties are so perfectly chosen with studied attention to historical truth that we virtually went back through the centuries to 538 years before the birth of Christ," and describing the "gorgeous feast scene, the burning of Babylon and the Triumph of Cyrus" as "among the greatest spectacular effects ever staged."

The art direction is indeed impressively inventive, with its convincing backdrops, Palace Treasury vault, and banquet scene, complete with painted frieze and the famous flaming words on the wall, revealed on a black panel by a painted hand. The fall of Babylon and the triumph of Cyrus are evoked economically, with

intravedono a distanza in prospettiva accentuata. Chissà se Griffith abbia visto questo film.

Il film era originariamente colorato per imbibizione e viraggio; questa copia in bianco e nero, incompleta, con didascalie in tedesco e il finale mancante, è quel che ne rimane, ma lo spettacolo c'è proprio tutto.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*miniatures, smoke, an ominous moon, and captives marching towards the camera, with forced perspective battles in the distance. One wonders, did Griffith see this film?*

*The original French release was tinted and toned. This b&w print with German titles is incomplete, ending abruptly, but the spectacle is all there. – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC*

### LA TARE [The Defect] (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Louis Feuillade. PHOTOG: ?. SCG/DES: Robert-Jules Garnier, Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: Renée Carl (Anna Moulin, detta/ called "Nana"), Jean Ayme (Alphonse Marnier), Henry Collen (Dr. Paul Perrin), Marie Dorly (signora patronessa/charity patroness), Pauline Roy [Royer] (Paulette, una giovane fioraia/a young flower seller; la paziente/patient), Alice Tissot, Edmond Bréon, Max Dhartigny. PROD: Gaumont (series "La Vie telle qu'elle est"). DIST: Comptoir Ciné-Location. PREMIÈRE: 01.10.1911 (Gaumont-Palace, Paris). COPIA/COPY: DCP (2K), 41' (da/from 35mm dup. neg., orig. l. 913 m., 18 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Scansione effettuata nel 2021 a partire da un duplicato negativo delle collezioni Gaumont. Didascalie ricreate nello stile dell'epoca sulla base di un copione originale. / Scanned in 2021 from a duplicate negative from the Gaumont collections. Intertitles recreated in the style of the period, using an original scenario.

Nel giugno 1910 il primo capo "artista-pittore-decoratore" della Gaumont, Henri Ménessier, accettò un impiego nello studio new-yorkese dello scenografo teatrale francese Ernest Gros, impegnato al fianco di David Belasco e Charles Frohman nella creazione delle scenografie per i loro spettacoli di Broadway. Ménessier avrebbe da lì a poco iniziato a lavorare per Alice Guy Blaché all'apertura dei suoi studi Solax, dapprima a New York e poi a Fort Lee. Robert Garnier, grande amico di Ben alla Gaumont, assunse quindi il ruolo di capo scenografo della società parigina. Ben realizzò le scenografie di *La Tare* sotto la sua supervisione e con la sua collaborazione.

*La Tare* faceva parte della serie di Louis Feuillade "La Vie telle qu'elle est" (La vita così com'è), racconti realistici di vita quotidiana, ma con drammatiche svolte che si richiamavano ai romanzi naturalisti del diciannovesimo secolo. Nel caso specifico, una storia di redenzione e ottimismo termina con un crudele e brusco ritorno alla realtà. Anna (Renée Carl, una fra le attrici preferite di Feuillade) è cameriera in una *brasserie* del Quartiere Latino. Un dottore dall'animo gentile vi entra per prendere un bicchiere, e nota che lei è molto infelice. La mette in salvo portandola nella sua clinica di campagna, dove si trasforma in un'assistente seria

*In June 1910 Gaumont's first chief artiste-peintre décorateur, Henri Ménessier, accepted a position in the New York studio of the French stage designer Ernest Gros, who was working for David Belasco and Charles Frohman creating stage sets for their Broadway shows. Soon afterwards Ménessier would also begin working for Alice Guy Blaché when she opened her Solax Studios, first in New York and then in Fort Lee. Ben's close friend at Gaumont, Robert Garnier, then assumed the position of chief designer at Gaumont. It was under his supervision and with his collaboration that Ben would have designed and realized *La Tare*.*

*La Tare* was part of Louis Feuillade's series "La Vie telle qu'elle est" (Life as It Is), realistic tales of everyday life and characters, but with a twist, harking back to 19th-century naturalism. In this instance, a story of redemption and optimism ends with a cruel crash back to earth. Anna (Renée Carl, one of the girls at a brasserie in the Latin Quarter. A kind doctor drops in for a drink and senses her unhappiness. He rescues her by taking her to his clinic in the country, where she is transformed, proving herself a serious and capable assistant, to the point that when the doctor dies she becomes director of the



*La Tare*, 1911. Renée Carl. (Cinémathèque de Toulouse)

e competente, al punto tale da diventare la rispettata e ammirata direttrice dell'istituto alla morte del medico. Tutto va per il verso giusto finché l'ex amante di lei scopre dove si trova e che cosa fa. Di fronte al rifiuto delle sue nuove profferte, lui rivela tutto al comitato di beneficenza, che la licenzia in tronco. Senza alcuna lettera di raccomandazione, le è impossibile trovare un altro lavoro. Scoraggiata e sola in una squallida stanzetta, contempla il suicidio. Il titolo del film parla chiaro: a quanto pare nessuno può sfuggire al proprio passato. La produzione di Feuillade e Carré combina scene in studio e in esterni, ma riesce sempre a essere realistica, mai artificiosa né teatrale, fedele all'intento di Feuillade di "respingere ogni fantasia e di rappresentare le persone e le cose così come sono davvero e non come vorremmo che fossero".

Anche la lunghezza del film rappresenta un fatto nuovo per la Gaumont. Il suo comunicato stampa del settembre 1911, scritto dallo stesso Feuillade, dichiara che "in questa marcia verso il progresso *La Tare* segnerà una data gloriosa per la noi e per il cinema". *La Tare* fu selezionato per il prestigioso programma inaugurale del gigantesco cinema di lusso parigino della Gaumont, il Gaumont-Palace, nell'ottobre 1911. — THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*clinic, and is recognized and respected. All is fine until her ex-lover finds out her present whereabouts and position. When she rejects his advances he reveals all to the charitable committee, who cruelly discharge her. With no references, she is unable to get a job. Dejected and alone in a dingy room, she contemplates suicide. The film's title means "The Defect"; seemingly one cannot escape one's past. Feuillade and Carré's production combines studio sets and locations, but at all times strives to be realistic, not artificial or theatrical, remaining true to Feuillade's self-professed aim with this series, to "reject all fantasy and represent people and things as they are, and not as they ought to be."*

*The film's length was also a departure for Gaumont. The company's September 1911 press release (written by Feuillade himself) declared that "In this march towards progress, *La Tare* will mark a glorious date for us and for the cinema." ("Dans cette marche vers le progrès, *La Tare* marquera une date glorieuse pour nous et pour le cinéma.") *La Tare* was chosen to be part of the prestigious October 1911 opening programme at Gaumont's Paris showcase super-cinema, the Gaumont-Palace.*

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

### AUX LIONS LES CHRÉTIENS (GB: **Thrown to the Lions**; US: **The Christian Martyrs**) (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Louis Feuillade. PHOTOG: ?. SCG/DES: Robert-Jules Garnier, Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: René Navarre, Jean Ayme, Paul Sablon, Renée Carl, Alice Tissot. PROD: Gaumont (Cat. no. 3625). DIST: Comptoir Ciné-Location. PREMIÈRE: 25.11.1911. USCITA/REL: 08.12.1911; *reissue* 21.04.1916. COPIA/COPY: 35mm, 216 m./711 ft., 11'51" (16 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., pochoir/stencil-colour); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: NFSA - National Film and Sound Archive of Australia, Canberra (Corrick Collection).

Ben Carré ricordava bene gli animali selvaggi utilizzati nei film Gaumont: "Il cinema stava prosperando. I locali facevano buoni affari, i produttori si erano fatti furbi e i registi esigevano sceneggiature migliori. Divenne normale chiedere, molto apertamente, che cosa costituissero un buon soggetto. Il regista dev'essere stato Feuillade. Non posso immaginare nessun altro con il coraggio di mettere su uno spettacolo con animali selvaggi. Quando ci fu l'annuncio Robert Garnier, capo scenografo e buon amico di Feuillade, gli chiese quale fosse la trama del film. Gli fu detto che non ce n'era ancora una e che stava pensando ai martiri in un'arena dell'antica Roma. Qualcuno rammentò a Feuillade certi imperatori romani con la smania dei leoni, ed è da qui che fu scritta la sceneggiatura di *Aux lions les chrétiens*".

Le memorie di Ben fanno menzione di una scena di banchetto che non fu utilizzata nella versione finale del film a seguito di un'inattesa complicazione, la fuga dei leoni: "c'era un festino con tanti ospiti in una stanza del palazzo... Il set era circondato da barriere in ferro installate dal signor Schneider, il domatore, e dai suoi collaboratori che facevano anch'essi parte del cast [Nota: il capitano Alfred Schneider (1876-1941) era un domatore di bestie feroci e proprietario di un circo.] Mentre l'operatore girava la manovella e gli interpreti mangiavano e bevevano fu dato segnale di far entrare i leoni... Alla loro

*Ben Carré naturally remembered the wild animals that appeared in Gaumont films: "The cinema was prospering. The motion picture houses were making good receipts, the producers got wise and the directors themselves asked for better scenarios. It became common to ask, very openly to anyone, what they thought would make a good story. Louis Feuillade must have been the director. I cannot imagine anybody else, who was going to have the responsibility of tackling a show with wild animals. When the announcement came Robert Garnier, who was the designer in charge and was a good friend of Feuillade, did ask him what was going to be the story. He was told that there was no story yet and he was thinking of martyrs in a Roman circus. Somebody reminded Feuillade of the fancy certain Roman emperors had for lions from which the scenario for *Aux lions les chrétiens* was written."*

*Ben's memoirs tell about a banquet scene that did not make the film's final cut due to some unexpected complications, when the lions escaped: "A feast given for numerous guests in a room of a palace took form. ... The set was surrounded by iron partitions installed by Mr. Schneider the lion tamer and his staff who were mixed in with the actors. [Note: Captain Alfred Schneider (1876-1941) was a German lion tamer and circus owner.] When the camera was turning and the actors were eating and drinking, the*



# AUX LIONS, — — LES CHRÉTIENS

Aux lions les chrétiens, 1912. Poster di/by E. Villefroy. (Cinémathèque française, Paris)





Aux lions les chrétiens, 1912. Alice Tissot, René Navarre, Renée Carl. (National Film and Sound Archive of Australia, Canberra)

vista molti di noi ebbero un soprassalto. Gli animali sembravano più interessati a cosa c'era sulla tavola... Un assistente respinse [una] bestia, e quella si fece strada in una fessura dell'inferriata andando-sene a zonzo per il teatro di posa... Proprio quel momento il signor Gaumont lo stava facendo vedere ad alcuni dignitari... Alla vista del leone che saltava e correva verso di loro scapparono tutti in cima a una scala... [e] osservarono il domatore nell'atto di riprendersi il cucciolotto e riportarlo in gabbia”.

Scene del mondo antico e storie della vita di Cristo e della Bibbia erano assai comuni nel cinema del periodo. *Aux lions les Chrétiens* della Gaumont si rivelò un soggetto sensazionale, e la campagna pubblicitaria diede risalto alla persecuzione dei cristiani nell'antica Roma, con le scene dei martiri ammassati alla mercè di ben quaranta leoni nel Colosseo di Nerone. In realtà ne vediamo solo qualcuno, e nonostante la presenza dei gruppi di cristiani intenti a pregare, la trama si concentra su uno solo di questi fedeli, Marcellus, che ammansisce i felini offrendo loro ciotole di latte; da gattoni quali sono, quelli non si fanno pregare, e lui riesce perfino ad accarezzarne uno (possiamo immaginarlo mentre faceva le fusa).

La vicenda ha inizio nella campagna libica, con i cristiani circondati dai soldati romani. Finiscono tutti al Colosseo, pregando nell'attesa del loro destino. La folla li osserva mentre gli addetti ai leoni preparano lo spettacolo, e all'improvviso è il turno di Marcello, che fa ingresso tutto solo nell'arena. Sta pregando e guardando al cielo. E poi avviene il miracolo: entra in campo un leone, e si dirige verso di lui: è una bestia amica, anch'essa proveniente dalla Libia. La folla va in visibilo nel vedere che il leone lo lecca mentre lui lo accarezza. Il verdetto: pollice alzato da tutti gli spettatori, Nerone compreso. Gli



signal came to let the 22 lions into the set. ... Lots of us watching the scene jumped backward. The beasts did seem to be more interested in what was on the tables ... An assistant chased [one] beast away and it slipped through an opening in the iron fence and was loose in the studio. ... Mr. Gaumont had thought to treat some important people to see the taking of pictures. ... when they saw the lion rushing and jumping through the opening in the fence and heading their way, they all ran to the top of a staircase ... [and] watched the lion tamer catch his gentle pet and take it to its cage.” Scenes of the ancient world and stories from the life of Christ and the Bible were an extremely popular mainstay of cinema in this period. Gaumont's *Aux Lions les Chrétiens* proved a sensational entry, and the advertising campaign headlined the persecution of the Christians in Ancient Rome, and scenes of massed martyrs at the mercy of as many as 40 roaring lions in Nero's Colosseum. We see only a handful of lions, and despite the presence of groups of praying Christians, the story focuses on just one of the faithful, Marcellus, who befriends some lions by offering them bowls of milk; being big cats, they lap it up, and he is able to pet and stroke one in particular (one can imagine the lion purring).

The narrative begins in the Libyan countryside; the Christians are rounded up by Roman soldiers. They end up at the Colosseum, praying and awaiting their fate. The crowds watch as gladiatorial lion handlers (belluaries) put on a show, and then suddenly it's the turn of Marcellus to enter the arena, alone. He prays and looks to heaven. Then, a miracle: one lone lion is released and heads towards him; it turns out to be his friend from Libya. The crowd goes wild when the lion licks him as he pets it. The verdict:

altri cristiani nell'arena non si vedono mai. Abbiamo invece un lieto fine, con Marcellus che passeggia con il suo leone e saluta il pubblico. L'ambientazione all'inizio del film è molto semplice, una foresta con la capanna della famiglia di Marcellus e poi il loro cammino con gli altri cristiani attraverso una foresta costellata di rocce, sospinti dai soldati romani. Le più memorabili creazioni di Ben arrivano con le catacombe e con le scene nel Colosseo: il vestibolo sotterraneo dove i cristiani stanno pregando nell'attesa di entrare nell'arena, con un'inferriata attraverso la quale si intravedono alcuni leoni, e un sapiente utilizzo della prospettiva per suggerire le dimensioni dell'arena (mostrata mediante un fondale dipinto in campo lungo, visto attraverso una maestosa arcata); e poi l'arena stessa, messa in scena economicamente con poche gradinate gremite di folla, e con la loggia di Nerone indicata da un drappeggio.

La vicenda del film risale alla fiaba di Esopo sullo schiavo Androclo e il leone; la sceneggiatura di Feuillade la mescola alla cristianità e a parabole come quelle della fede di Daniele nella fossa dei leoni e di San Gerolamo con il suo leone ammaestrato. Ben altro era il tenore di *Androcles*, testo teatrale di George Bernard Shaw, inaugurato a Londra nel settembre 1913 ma già allestito l'anno precedente a Berlino in una versione tedesca.

La copia esistente è evidentemente incompleta con i suoi 216 metri: erano 276 nel programma Gaumont, e una pubblicità sul *Ciné-journal* del novembre 1911 parla di 290 metri. La sceneggiatura – una sola pagina – è datata settembre 1911. Il film uscì in Francia a novembre, e fu distribuito negli Stati Uniti nel gennaio 1912 con il titolo *The Christian Martyrs*, accolto da notevole successo di critica e pubblico; la copia australiana della collezione Corrick reca il titolo della versione britannica, *Thrown to the Lions*. La colorazione della pellicola era un altro punto di forza, sottolineato in tutti gli annunci pubblicitari.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*Thumbs up from all the spectators, including Nero. We never see the rest of the Christians in the arena. Instead, a happy ending, with Marcellus strolling with his lion and waving at the crowd.*

*The early settings are simple, a forest location with the hut of Marcellus's family and then their trek with their fellow Christians through a forest strewn with boulders as they are herded by Roman soldiers. Ben's most memorable creations come with the Catacombs and the Colosseum scenes: the subterranean vestibule area where the Christians pray and await their entrance to the arena, with a caged opening through which we glimpse a few lions, and a fine use of perspective to suggest the arena (evoked by a backdrop in the rear distance, seen through a dramatic archway), and then the arena itself, economically done with a few tiers populated by crowds and Nero's loge, denoted with a draped banner/pug.*

*The film's story can be traced to an Aesop's Fable about the slave Androcles and a lion; Feuillade's script brings Christianity into the blend, and tales such as the faith of Daniel in the lions' den and St. Jerome and his tame lion companion. A completely different tone was taken by George Bernard Shaw's play *Androcles and the Lion*, which premiered in London in September 1913 (it was first performed in German in Berlin in 1912).*

*The film was obviously cut; the existing version is 216 metres, while the original Gaumont press book lists its length as 276 metres (a *Ciné-journal* ad in November 1911 says 290 metres). The one-page scenario is dated September 1911. Released in France in late November 1911, by late January 1912 the film was released in America, winning praise (and audiences) as *The Christian Martyrs*; the print from Australia's Corrick Collection bears the British release title *Thrown to the Lions*. The film's coloring was another selling point, mentioned in all the ads.*

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

## **L'America e Fort Lee, 1912-1919 / America and Fort Lee, 1912-1919**

Parigi era il centro della produzione cinematografica nel 1910, ma la sua supremazia sarebbe stata presto minacciata da Fort Lee nel New Jersey. La sonnolenta località e comunità vacanziera sulle sponde del fiume Hudson era ora utilizzata per le riprese delle compagnie di produzione di Manhattan. Al fine di consolidare le loro attività, produttori intraprendenti quali Jules Brulatour iniziarono a finanziare e costruire teatri di posa a Fort Lee in rapida successione. Uno fra i primi fu quello della francese Éclair. Insieme alla Éclair arrivarono professionisti immigrati dalla Francia, portando con sé la loro esperienza tecnica e creativa.

Ben aveva 29 anni nel 1912 quando il regista Étienne Arnaud, nuovo direttore di produzione della filiale americana della Éclair, lo invitò a seguirlo negli Stati Uniti per lavorare a Fort Lee. Ben pensava che la nuova avventura sarebbe durata solo pochi mesi e che sarebbe

*Paris was the center of motion picture production in 1910, but its dominance was soon to be challenged in a place called Fort Lee, New Jersey. A sleepy village and vacation community across the Hudson, it was now being used as a backlot by Manhattan's start-up picture companies. To centralize their productions, enterprising investors such as Jules Brulatour began financing and building motion picture studios in Fort Lee in rapid succession. Among the very first studios were those of Éclair Films from France. With the arrival of Éclair came a number of French émigré workers, bringing with them significant creative and technical expertise.*

*Ben was 29 in 1912 when director Étienne Arnaud, the new head of Éclair's American unit, invited him to come to America to work at Fort Lee. Ben thought that this new adventure might only last a few months and then he would return to France a much wealthier man. This appears*

tornato in Francia molto più ricco di prima. Pare che sia questo il motivo per cui Ben non provò mai a padroneggiare la lingua inglese, preferendo mischiare inglese e francese nel suo distintivo “franglese” (conservò infatti il suo forte accento fino alla fine dei suoi giorni).

Ben lasciò la Francia ai primi di ottobre del 1912 sulla nave a vapore La Lorraine, approdando a New York una settimana dopo. Vi ritrovò i suoi cari amici parigini, gli operatori Lucien Andriot e Georges Benoit, e lo scenografo Henri Ménessier. I tre divennero presto compagni inseparabili, definendosi il “clan degli scapoli” nella fiorente comunità francofona di Fort Lee.

Per pubblicizzare l'arrivo di Ben negli Stati Uniti la Éclair pubblicò un comunicato stampa riprodotto sul *Moving Picture World* (30 novembre 1912, p. 883): “La società Éclair ha avuto la fortuna di reclutare il rinomato artista francese Benjamin Carré, allievo del famoso pittore Adélur [Jules Adler, 1865-1952]. Il signor Carré proviene dallo Studio Amable, responsabile delle principali scenografie dell'Opéra e della Comédie française di Parigi, nonché di quelle del Century Theater di New York. È stato altresì impegnato nelle attività di tutti i grandi studi cinematografici di Parigi, lavorando a film quali *Robert le Diable*, *Christian Martyrs*, *The Huguenots*, *Death of Mozart*, *Chopin*, *Thais* e *Belshazzar's Feast*. Il suo arrivo costituisce dunque un prezioso acquisto che si aggiunge al già numeroso personale della Éclair, e consentirà alla compagnia di realizzare opere ancora più importanti e di alto livello rispetto a quelle finora prodotte. Il signor Carré è arrivato lo scorso sabato 9, accompagnato da Étienne Arnaud, primo regista della Éclair, reduce da una breve visita a Parigi”.

Nei sette anni successivi Ben Carré avrebbe realizzato a Fort Lee un grande numero di film (alcuni dei quali sono purtroppo andati perduti). È lì che l'apprendistato parigino di Ben gli diede un considerevole vantaggio. Doveva spesso lavorare contemporaneamente con diversi registi nel progettare, dipingere, decorare e supervisionare una quantità di pellicole ogni mese. Per far fronte a un simile carico di lavoro, Ben sviluppò un'efficace e personale metodologia di progettazione delle scenografie cinematografiche. Ben non fu mai un provetto disegnatore al tratto, ma era un pittore di talento e un maestro in fatto di matematica e prospettiva. Le sue illustrazioni erano molto precise e facili da tradurre in progetti di costruzione scenografica. Altamente consapevole dell'importanza della composizione e dell'illuminazione delle inquadrature, Ben fu sempre molto rispettoso nei riguardi degli operatori con i quali collaborava. Fu proprio in questo periodo che Ben introdusse nel cinema americano le sue tecniche di colorazione delle scenografie.

Ben trovò anche il tempo di innamorarsi di un'artista e disegnatrice di costumi appena arrivata dalla Francia, Jeanne Cottrel. I due si incontrarono a una scuola di disegni dal vero a New York. I dipinti decorativi di Cottrel furono utilizzati per le scene nella camera da letto di Mary Pickford in *The Poor Little Rich Girl*. Ben e Jeanne si sposarono nel 1914; la loro figlia Evelyn nacque quattro anni dopo.

Iniziava così un nuovo e importante capitolo nella carriera scenografica di Ben. Entra infatti in scena Maurice Tourneur... – THOMAS A. WALSH

*to have been Ben's excuse for why he never learned English properly. Instead, Ben merged French and English into his own unique “Franglais” dialect (he had a strong French accent to the end of his life).*

*Ben departed France in early October 1912 on the steamship La Lorraine, arriving in New York City a week later. He was soon reunited with his close friends from Paris, camera pioneers Lucien Andriot and Georges Benoit, and designer Henri Ménessier. They became inseparable companions, referred to as the “bachelor clan” in the rapidly growing French community at Fort Lee.*

*To promote Ben's arrival in America the Éclair Company issued a press release. Published in Moving Picture World (30.11.1912, p. 883), it announced: “The Éclair Company has been most fortunate in securing the services of the well-known French artist, Benjamin Carré, a student of the celebrated painter, Adélur [Jules Adler, 1865-1952]. M. Carré hails from the Studio Amable, where the principal scenes for the Grand Opera and Comédie Française of Paris, and the Century Theater, of New York, were devised and executed. He has also been the designer and artist in all the large cinematograph studios of Paris, arranging such productions as Robert le Diable, Christian Martyrs, The Huguenots, Death of Mozart, Chopin, Thais, and Belshazzar's Feast, and his advent, therefore, means a valuable acquisition to the already extensive production department of the Éclair, and thus will enable the company to present even greater and more finished productions than have heretofore been put out. M. Carré arrived on Saturday, the 9th inst., accompanied by Étienne Arnaud, the Éclair head director, who has just returned from a brief visit to Paris.”*

*Ben Carré would make many motion pictures (some now lost) over the next seven years in Fort Lee. It was here that Ben's training and experiences in Paris gave him a significant advantage. He often had to work with multiple directors simultaneously designing, painting, decorating, and supervising a full slate of pictures each month. To manage such a workload Ben evolved an effective and personal approach to art direction for motion pictures. Ben was never an accomplished draftsman, but he was a gifted painter and illustrator and a master of mathematics and perspective. His illustrations were very precise and easily translatable by his construction departments into the necessary working drawings. Understanding the importance of composition and lighting, Ben respected and always collaborated closely with his cameramen. It was during this early period that Ben introduced his techniques for painting sets in color to American filmmakers.*

*He also somehow found the time to fall in love with a recent French émigré artist and costume illustrator, Jeanne Cottrel. They met at some life-drawing classes in New York City. Her decorative painting was featured in Mary Pickford's bedroom set for The Poor Little Rich Girl. The pair married in 1914, and their daughter, Evelyn, was born in 1918.*

*A momentous new chapter of Ben's film designing career also began. Enter Maurice Tourneur... – THOMAS A. WALSH*



*Trilby*, 1915. Wilton Lackaye (ritratto/*portrait*), Clara Kimball Young, Chester Barnett.  
Questa scena, con un finale tragico alternativo, è andata perduta / *This scene from the original tragic ending is lost.*  
(New York Public Library for the Performing Arts)

## TRILBY (US 1915)

REGIA/DIR: Maurice Tourneur. SCEN: E. Magnus Ingleton, dal romanzo *di/based on the novel by George du Maurier* (publ. 08.09.1894, Harper & Brothers, NY; serialized 01-08.1894, *Harper's Magazine*), & dalla pièce *di/the play by Paul M. Potter* (03.12.1894, Park Theater, Boston; 15.04.1895, Garden Theatre, NY). PHOTOG: John van den Broek. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: Clarence Brown. CAST: Wilton Lackaye (*Svengali*), Clara Kimball Young (*Trilby O'Ferrall*), Paul McAllister (*Gecko*), Chester Barnett (*Little Billee*), ? (*Taffy*), ? (*The Laird*). PROD: Equitable Motion Pictures Corporation. DIST: World Film Company (1915); Republic Pictures/Republic Distributing Corporation (1920). PREMIÈRE: 06.09.1915 (44th Street Theatre, NY). USCITA/REL: 20.09.1915. COPIA/COPY: 35mm, 4591 ft., 76'31" (16 fps), col. (dal/from 28mm, imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Nel 1914 Ben Carré cominciava a sentirsi scoraggiato, e provava nostalgia per Parigi. Nel mese di marzo c'era stato un grande incendio alla Éclair. Il cambiamento era nell'aria. Come ricordò Ben, "un giorno c'era un tale che se ne andava in giro per il set. Étienne Arnaud andò a parlargli, e tutti e due vennero da me senza presentarsi. Appresi più tardi che l'uomo era un regista francese, e seppi che il suo nome era Maurice Tourneur. Pensai che fosse strano che Arnaud non avesse voluto parlarmi del nuovo arrivato prima di incontrarlo. La mattina dopo, tornato agli studi, vidi Tourneur seduto a un tavolo di legno, intento a leggere un testo teatrale. Lo salutai, poi andai a cercare Arnaud ma venni a sapere che se n'era andato in Francia. Molto scosso, tornai sul set e chiesi a Tourneur chi fosse ora il capo. 'Sono io', disse lui".

Fu questa l'introduzione di Ben al regista con il quale egli avrebbe lavorato a ben 34 film nei cinque anni successivi, film che avrebbero influenzato il futuro del cinema muto e definito le carriere di entrambi per il resto della loro esistenza. Il loro fu, per così dire, un matrimonio ideale. Tourneur era stato pittore, aveva conosciuto Rodin e Puvis de Chavannes, e aveva lavorato in teatro con André Antoine. Aveva un intuito pittorico per la composizione e per le luci. Lui e Ben si capirono subito. Nel 1915 arrivò finalmente un ottimo progetto, che andava a pennello per Carré. *Trilby* fu il primo film importante per il quale avrebbe realizzato le scenografie dopo il suo arrivo negli Stati Uniti. La fonte letteraria, un romanzo scritto e illustrato dall'artista George du Maurier (1834-1896) – un celebre caricaturista della rivista *Punch*, padre dell'attore Gerald du Maurier e nonno della scrittrice Daphne du Maurier, quella di *Rebecca* – era stato pubblicata nel 1894, un fenomenale bestseller presto divenuto oggetto di culto e prontamente adattato con enorme successo per il teatro. Fu inaugurato in un mare di applausi nel dicembre del 1895 a Boston, e portato a Broadway ad aprile dell'anno seguente, con Wilton Lackaye nel ruolo del predatore Svengali. Lo scrittore britannico Max Beerbohm lo vide, e disse al fratello Herbert Beerbohm Tree che questa storia di tre pittori, della bella ma stonata modella Trilby e di Svengali, il perfido ipnotizzatore che finisce fra le sue grinfie e la trasforma in una grande cantante, era "una cosa senza senso". Nonostante ciò, Tree, da consumato attore e impresario quale era, subodorò immediatamente un ruolo importante e una gallina dalle uova d'oro, e portò il testo a Londra; i proventi furono così ingenti da finanziare la costruzione di His Majesty's Theatre nella capitale britannica. La "Trilbymania" assunse proporzioni febbrili. *Trilby* diede al mondo un nuovo vocabolo, Svengali, per indicare un bieco manipolatore capace di sottomettere la mente altrui,

*By 1914 Ben Carré was becoming despondent, and homesick for Paris. There had been a huge fire at Éclair in March. Change was in the air. Ben recalled: "One day a man was roaming around on the stage. Étienne Arnaud came up to talk to him and they passed by me without an introduction. Later I learned that the man was a French director, and I heard that his name was Maurice Tourneur. I thought it bizarre that Arnaud did not want to speak to me of the newcomer before I met him. The next morning back at the studio I saw Tourneur sitting at a wood table on the stage reading a play. I said hello to him and went to find Arnaud only to learn that he had left for France. Shocked, I returned to the stage and went back to Tourneur to ask who was in charge now? He said 'I am.'"*

*Such was Ben's introduction to the director with whom he would make 34 films over the next 5 years, motion pictures which influenced the future of silent films and defined both of their careers for the remainder of their lives. It was an artistic marriage made in heaven. Tourneur had been an artist, knew Rodin and Puvis de Chavannes, and had worked in the theatre with André Antoine. He had a painter's eye for composition and light. He and Ben understood each other.*

*In 1915 finally came an exciting project that Carré could throw himself into. Trilby was the first important picture that he was to design since coming to America. The novel, written and illustrated by the artist George du Maurier (1834-1896) – a celebrated *Punch* caricaturist, father of actor Gerald du Maurier, and grandfather of novelist Daphne du Maurier, of Rebecca fame – was published in 1894, was a phenomenal best-seller that assumed cult status, and was quickly transformed into a hit play. It premiered to a rapturous reception in Boston in December 1895 and transferred to Broadway the following April, with Wilton Lackaye as the predatory Svengali. The English writer Max Beerbohm saw it, and told his brother Herbert Beerbohm Tree that this story of a trio of painters, the beautiful but tone-deaf artist's model Trilby, and Svengali, the evil mesmerist who gets her in his clutches and turns her into a great singer, was "utter nonsense." But Tree the actor-manager recognized a commercial goldmine and a meaty role, and took it to London; the proceeds funded the building of His Majesty's Theatre. "Trilbymania" reached fever proportions. Trilby gave the world a new term, Svengali, for a person manipulating*

oltre al nome di un cappello e all'espressione inglese "the altogether" (il tutto) per indicare la nudità.

Strano a dirsi, nulla di questo era stato notato da Ben, che però fece presto a recuperare il tempo perduto: "non sapevo nulla del libro e non avevo visto la pièce teatrale, ma lo avevo finalmente letto tutto d'un fiato e mi piacque tantissimo. I personaggi mi erano familiari, era gente che conoscevo; la storia mi aveva riportato a Parigi, in un'epoca non ben definita, ma era come [se] fosse successo ieri. Appena terminato di leggere avevo già deciso la mia prima scenografia. Ne parlai a Tourneur, e lui mi disse di procedere. Avevo ammirato con grande invidia quegli atelier parigini della *rive gauche*, e pensai che fossero più adatti ai nostri artisti inglesi del Quartiere Latino di quanto non lo fosse Montmartre. Così feci costruire uno studio di pittore con una finestra larga cinque metri sulla parete di fondo per far vedere la zona e Notre Dame".

Gli apprendisti pittori che partecipavano come comparse nella scena della classe di disegno erano stati reclutati dalla Art Students League di New York. Uno studente con l'aspetto da idolo dissoluto del cinema da quattro soldi proveniva da Brooklyn e si guadagnava da vivere arredando le vetrine dei negozi; il suo nome era Cedric Gibbons, destinato a diventare primo scenografo della MGM e più tardi il capo dello stesso Ben. *Trilby* fu riproposto allo Shubert Theatre di New York nella primavera del 1915, con Wilton Lackaye nel suo antico ruolo. La coincidenza spiega probabilmente la prestazione che il film ha tramandato alla posterità. Lo stile recitativo di Lackaye è decisamente teatrale, molto sopra le righe in termini cinematografici. Lo stesso vale per il suo pesante trucco (guardate quegli occhi!) e per il modo in cui si accarezza la barba. La caratterizzazione ebraica è oltremodo inquietante, e fa il paio con il Fagin di Charles Dickens. Lackaye aveva ormai superato la cinquantina, e aveva interpretato questo ruolo per più di vent'anni. All'altro estremo c'è Clara Kimball Young, una delle più grandi stelle della Vitagraph, nel ruolo di Trilby O'Ferrall, giovane modella allegra, sbarazzina e disinibita, che vediamo agitare i piedini e perfino fumare una sigaretta prima di trasformarsi in una passiva vittima – quasi uno zombie – del fascino sinistro di Svengali.

La protagonista era ancora sposata all'attore e regista James Young. Sembra che i produttori si siano messi d'accordo con Young per fargli dirigere le riprese della seconda unità per *Trilby*, situazione certamente non facile. Clara stava evidentemente dalla parte di Tourneur. Per risolvere il problema, Carré fece costruire paraventi in garza per tenere separati i due registi e i loro set.

Le memorie di Ben rivelano altre innovazioni apportate dal regista: "Maurice Tourneur ha fatto qualcosa in *Trilby* di cui gli storici del cinema non attribuiscono il merito a lui né ad altri. Si tratta del succedersi degli ambienti creati per il set. Per quel film abbiamo utilizzato diversi fondali per illustrare gli spostamenti o le variazioni di atmosfera nel corso del tempo. Alcuni di questi set mi hanno dato un gran daffare, ma ciascuno di questi ha aggiunto un elemento di ulteriore qualità all'opera".

La compagnia Equitable era una nuova arrivata fra le indipendenti, e *Trilby* fu la sua prima grande produzione. Il *Motion Picture News* del 4

*and controlling someone under his spell; the expression "the altogether," to denote nudity; and inspired the Trilby hat.*

*Surprisingly, all of this had passed Ben by, but he soon made up for it: "I had not known of the book or seen the stage play, but I finally read it without stopping and it appealed to me immensely. The people were very familiar, they were people that I knew, the story brought me back to Paris, with no time period established, it was [as] though it was yesterday. As soon as I had finished the book, I decided on my first set. I spoke to Tourneur of my intentions, and he told me to go ahead. Very enviously, in Paris I had admired those ateliers on the Left Bank and this I thought would be more appropriate for our English artists in the Latin Quarter than the Montmartre. So I put up an artist's studio with a 16-foot wide window on the back wall to permit me to see the locale and Notre Dame."*

*The art students who participated as extras in the classroom scenes were all recruited from New York's Art Students League. One student with the look of a rakish matinee idol was a native of Brooklyn and a department store window dresser by day; his name was Cedric Gibbons, and he would eventually become M-G-M's Supervising Art Director, and later Ben's boss.*

*Trilby was revived at the Shubert Theatre in New York in the spring of 1915, with Wilton Lackaye in his old role. The timing probably explains how he came to appear in the film, thus preserving his performance for posterity. Lackaye's emoting is definitely stagebound, completely over-the-top in terms of cinema. So is his heavy makeup (those eyes!), and the beard-stroking. The Jewish characterization is genuinely disturbing, on a par with Dickens' Fagin. By this time Lackaye was in his 50s; he had played the role for over 20 years. At the other end of the scale is Clara Kimball Young, one of Vitagraph's biggest stars, as Trilby O'Ferrall, lively as the carefree, uninhibited young model, swinging her dainty feet, and even smoking a cigarette, and ultimately passive, almost zombie-like under Svengali's spell.*

*The leading lady was also still married to actor-director James Young. Apparently the producers made some accommodation with Young that allowed him to direct the "B-camera" for Trilby, not an easy situation. Clara evidently was on Tourneur's side. Carré's solution was to have the carpenters build some muslin-covered folding screens to separate the two sets and directors. Ben's memoirs also tell us more about Tourneur's innovations: "Maurice Tourneur did something in Trilby that the historians of motion pictures do not mention coming from him or any other. That is the succession of locations created on the stage. For that picture, we used backings, and many different backgrounds, to illustrate traveling or the mood going through a lapse of time. A few of these sets gave me lots of work but every one of them was a notable addition to the quality of the work."*

*Equitable was a new independent, and Trilby was its first big production. Motion Picture News (04.09.1915) observed,*

settembre 1915 osservò che “a giudizio di coloro che lo hanno visto, la Equitable non ha lesinato sforzi e risorse per realizzare un film di classe superiore”. Sulle pagine di *Motography* (25 agosto 1915) Charles R. Condon dichiarò che “sul piano tecnico la produzione è perfetta”. La Parigi ricostruita da Ben fu anch'essa oggetto di elogi: “le scene parigine allestite in questo paese sono esempi eccellenti di ingegnosità al cinema” (William Bessman Andrews, *Motion Picture News*, 18 settembre 1915). Il film uscì nel 1915 ed ebbe ben due riedizioni, entrambe con alterazioni rispetto all'originale. Stando alle descrizioni d'epoca, la versione del 1915 conteneva la scena della morte di Trilby, ben nota in palcoscenico (apparentemente libera, la donna guarda un ritratto di Svengali e si accascia senza vita). Il finale fu modificato nella riedizione del 1917, forse con nuove riprese: lei non vede il fatale ritratto e si riunisce invece agli amici pittori, destinata a un felice futuro con il suo innamorato Little Billee (la didascalia finale parla di “una promessa di ritorno ai bei vecchi tempi”). Ciò che possiamo vedere è invece la riedizione del 1920 con un altro lieto fine, conservato grazie a una copia positiva in formato 28mm, colorata per imbibizione. Altri emendamenti potrebbero essere dovuti alla censura; una foto pubblicitaria ritrae Clara Kimball Young in una posa artistica degna di una scuola di disegno con modelle dal vero.

I due attori che interpretano i ruoli degli altri pittori amici di Little Billee, Taffy e il Lord, non sono accreditati (omissione già notata su *Variety* del 10 settembre 1915).

Nel corso degli anni ci sono state altre versioni di *Trilby*. Quella di Tourneur, la prima negli Stati Uniti, era stata preceduta in Gran Bretagna nel 1914 per la regia di Harold Shaw, con Herbert Beerbohm Tree nel ruolo di Svengali. James Young diresse una propria versione nel 1923. Svengali sarà più tardi interpretato da Arthur Edmund Carewe, John Barrymore e Donald Wolfitt. — THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

“from what those who have seen it say, Equitable has spared no pains or expense to turn out a feature of the supreme class.” *Motography's* Charles R. Condon (25.08.1915) declared, “Technically, the production is perfect.” Ben's version of Paris also came in for praise: “The Paris scenes made in this country, are excellent examples of motion picture ingenuity.” (William Bessman Andrews, *Motion Picture News*, 18.09.1915)

The film was released in 1915, and then reissued twice, with changes. From descriptions, the original 1915 version had Trilby's death scene, well-known from the play (seemingly free at last, she sees a portrait of Svengali, and falls dead). By the time the film was re-released in 1917, the ending was altered, perhaps with newly filmed footage: she doesn't see the fateful portrait, and is reunited with her artist friends, destined for happiness with her sweetheart Little Billee (the final intertitle reads “A promise of good old times again.”). What we are seeing is the 1920 reissue with the “happy ending,” all that exists, preserved via a tinted 28mm print. Other changes may have been due to censorship; one publicity photo features Clara Kimball Young in an artistic pose worthy of a life modeling class.

The two actors who played the prominent roles of Little Billee's artist cohorts, Taffy and The Laird, remain uncredited (an omission first pointed out in *Variety's* review, 10.09.1915).

There were various Trilby films over the years. Tourneur's, the first in America, was preceded by Harold Shaw's British production of 1914, with Herbert Beerbohm Tree as Svengali. James Young directed his own version in 1923. Future screen Svengalis would include Arthur Edmund Carewe, John Barrymore, and Donald Wolfitt. — THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

## THE PRIDE OF THE CLAN (US 1917)

Titoli di lavorazione/*Working titles*: The Lass of Killean; The Reeds of the Clan.

REGIA/DIR: Maurice Tourneur. SCEN, ADAPT: Elaine Stern[e] [Carrington], Charles E. Whittaker. PHOTOG: John van den Broek, Lucien Andriot; [asst. Charles Van Enger]. SCG/DES: Ben Carré (scenery). MONT/ED: Clarence Brown. CAST: Mary Pickford (*Marget MacTavish*), Matt Moore (*Jamie Campbell*), Warren Cook (*Robert, Earl of Dunstable*), Kathryn Browne Decker (*Countess of Dunstable*), Ed Roseman (*David Pitcairn*), Joel Day (*The Dominie*), [Leatrice Joy (extra)]. PROD: Mary Pickford Film Corporation. DIST: Artcraft Pictures Corporation. PREMIÈRE: 01.07.1917 (Strand Theatre, NY). USCITA/REL: 08.01.1917. COPIA/COPY: DCP (2K), 87' (da/from 35mm pos. acet., 4100 ft., + 16mm pos., 2800 ft. [7 rls.], 19 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Mary Pickford Foundation, Los Angeles.

Film preservato per la prima volta nel 1956 dalla Library of Congress come master positivo 16mm ricavato dal negativo camera nitrato della Pickford; nuovo master positivo di sicurezza 35mm creato dalla Mary Pickford Company negli anni '60; edizione 16mm creata nel 1970 da David Shepard utilizzando entrambe le fonti. Assemblaggio narrativo preparato nel 2024 da David Pierce per la Mary Pickford Foundation utilizzando scansioni fornite dal Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center.

*First preserved 1956 by the Library of Congress as a 16mm master positive from Pickford's nitrate camera negative; new 35mm safety master positive created by the Mary Pickford Company in the 1960s; 16mm edition created 1970 by David Shepard using both sources. Restoration in progress; narrative assembly prepared 2024 by David Pierce for the Mary Pickford Foundation using scans provided by the Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center.*

Kevin Brownlow, in *Mary Pickford Rediscovered* (1999), delinea la scena: “Intitolato originariamente *The Lass of Killean*, fu il primo di due film di Mary Pickford che Maurice Tourneur dovette impegnarsi a realizzare quando firmò il contratto con Artcraft. ... Girato in esterni a Marblehead, aveva un deciso sapore di autenticità. ... [Tourneur] infondeva nei suoi film un senso della composizione e dell’illuminazione così straordinario che è possibile riconoscere un suo film da un unico fotogramma. Questa storia di pescatori scozzesi gli offriva i suoi elementi prediletti – mare, tempeste, uccelli, imbarcazioni – ed egli ne trasse una produzione ricca di atmosfera. ... Tourneur non cerca in alcun modo di rendere più attraenti gli interpreti con il trucco o l’illuminazione. La piccola comunità, con le basse casette dai tetti di paglia, i maiali e le oche che vagano per le strade, ha una realtà da documentario. ... Lo scenografo era Ben Carré, ... che affrontava il suo mestiere con spirito rivoluzionario. ... *The Pride of the Clan* sembra così autentico che potrebbe essere stato girato in Scozia”.

Nel 1916 non era consueto che una produzione di Fort Lee organizzasse una vera e propria spedizione in un luogo lontano per girare riprese prolungate, ma questo avvenne per la realizzazione di *The Pride of the Clan*. Fu noleggiata un’automobile da turismo scoperta; l’operatore John van den Broek prese posto davanti accanto al guidatore, mentre Maurice Tourneur e il direttore di produzione Sam Mayer occuparono il sedile posteriore e in mezzo ai due si sistemò Ben Carré. Partirono per perlustrare la costa oceanica del New England dal Connecticut fino al Maine; lì giunti, presero il treno notturno a Portland per tornare a Fort Lee.

Lungo la strada fecero tappa a Salem, nel Massachusetts, ove noleggiarono un’altra automobile che li portò nel piccolo villaggio costiero di Marblehead: lì trovarono quello che sarebbe divenuto Killean, il paesino di pescatori scozzesi della loro storia. A Marblehead Neck, una penisola rocciosa ai margini orientali del villaggio, furono costruiti tutti i set in esterni, impresa che richiese il lavoro di una folta troupe di esperti e un notevole impegno logistico. “Dovetti ingaggiare tutti: macchinisti, falegnami, addetti ai materiali di scena, pittori ed elettricisti”, ricordò Ben. “Le possibilità mi entusiasmavano; potevo costruire la strada del villaggio fino al promontorio roccioso a picco sull’oceano. Sotto il promontorio c’era un’insenatura dove si sarebbe arenata l’imbarcazione da 12 metri di Mary Pickford”. Secondo le cronache la troupe del film rimase sul posto per cinque o sei settimane.



*The Pride of the Clan*, 1917. Mary Pickford. (Mary Pickford Foundation and Marc Wanamaker/Bison Archives)

Kevin Brownlow, in *Mary Pickford Rediscovered* (1999), sets the scene: “Originally entitled *The Lass of Killean*, it was the first of two productions for Mary Pickford that Maurice Tourneur was obliged to make when he signed with Artcraft. ... Shot on location in Marblehead, this film had a remarkable authentic look. ... [Tourneur] brought to his pictures a sense of composition and lighting so striking that you can recognize a Tourneur film by a single frame. The story of Scottish fisherfolk provided him with his favorite elements – sea, storms, birds, boats – and he made a richly atmospheric production. ... Tourneur makes no attempt to glamorize the characters with makeup or lighting. The little community, with its low thatched cabins, the pigs and geese wandering in the street, has a documentary reality. ... The art director was Ben Carré, ... whose attitude towards his craft was revolutionary. ... *The Pride of the Clan* looks so authentic it might have been made in Scotland.”

*In 1916 it was not common for a Fort Lee production to mount a full expedition to a distant location for extended shooting, but such was the case for the making of The Pride of the Clan. An open touring car was hired, with cameraman John van den Broek in the front seat next to the driver, and Maurice Tourneur and production manager Sam Mayer in the back seat with Ben Carré sandwiched between them. Off they went to scout the ocean coastline of New England from Connecticut to Maine, at which point they boarded a night train in Portland to return to Fort Lee.*

*En route they stopped in Salem, Massachusetts. There they hired another car to take them to the small coastal village of Marblehead, and it was here that they found what would become the location for Killean, their story’s Scottish fishing village. It was on a rocky peninsula, Marblehead Neck, just east of the central village, that all the exterior sets were built, requiring a large amount of experienced crew and logistical support. “I had to requisition everyone, stagehands, carpenters, propmen, painters, and electricians,” Ben recalled. “I was very enthusiastic about the possibilities; I could build a village street leading to the rocky promontory dominating the view of the ocean. There below was a cove where Mary Pickford’s 40-foot boat would be beached.”*



Non tutti gli episodi drammatici erano previsti dalla sceneggiatura. Domenica 12 novembre 1916 si sfiorò la tragedia. Il vecchio peschereccio a vela che era stato trainato in alto mare per filmare alcune delle scene più importanti, con a bordo Pickford, Tourneur, vari membri del cast e gli operatori, cominciò a imbarcare acqua. Due cineprese andarono perdute nell'affondamento del peschereccio. Quasi tutti si tuffarono e si salvarono a nuoto, ma Pickford e Tourneur erano rimasti a bordo; egli la salvò quando ella fu investita da un'ondata e i due furono fortunati a cavarsela. Folle di spettatori assistevano ogni giorno alla lavorazione; dalla riva furono testimoni del dramma, che fu riferito anche da *Moving Picture World* (02.12.1916). La troupe dovette ritornare per ripetere le riprese. Gli ammiratori di Pickford affluirono in massa a vedere il film, che esordì a New York nel gennaio 1917, ansiosi di vedere la loro beniamina nei panni di un'energica ed esuberante ragazza scozzese che diventa capo di un clan. *Variety* (05.01.1917) elencò gli aspetti migliori di *The Pride of the Clan*: "Contiene numerosi dettagli casuali, forse non essenziali per la vicenda in sé, ma utili per arricchire il quadro e costruire un'atmosfera. Non è un'opera sensazionale, ma possiede la forza della semplicità nella narrazione e nella descrizione dei pittoreschi personaggi e ambienti locali. ... la chiesa del villaggio diventa il centro di un'interessante serie di scene caratteristiche, la vita religiosa della comunità offre materiale per validi studi di genere [e] le usanze locali sono descritte con grazia nelle scene del fidanzamento e del corteggiamento..." Il colore locale è accentuato anche dall'abbondante ricorso al dialetto scozzese nelle artistiche didascalie. Nella sua autobiografia (*Sunshine and Shadow*, 1956) Pickford liquidò il film definendolo "un disastroso fallimento", e narrò anche l'episodio in cui aveva rischiato la vita. Brownlow rileva che "Mary aveva dimenticato una recensione [su *Exhibitors Trade Review*, 13.01.1917] in cui si affermava: 'molto probabilmente la versatilità che ella dimostra in tutta la pellicola indurrà i critici a giudicare questo film la prova migliore di tutta la sua straordinaria carriera di star del cinema drammatico muto'". Dopo una proiezione nel 1969 Richard Koszarski scrisse su *Film Quarterly* (Inverno 1969-1970, "Lost Films from the National Film Collection"): "L'intuito di Tourneur per la composizione è impeccabile, uguaglia o supera le opere di Griffith dello stesso periodo e le interpretazioni sono più sobrie di quanto avvenga in gran parte di *Intolerance*. Questo film era evidentemente avanti di dieci anni rispetto al suo tempo". – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC



*The Pride of the Clan*, 1917. Maurice Tourneur, Mary Pickford.  
(Mary Pickford Foundation and Marc Wanamaker/Bison Archives)

*World* (02.12.1916). The company had to return for retakes. Pickford's fans flocked to see the film when it opened in New York in January 1917, eager to see their favorite as a feisty Scottish lass who becomes chieftain of a clan. *Variety* (05.01.1917) enumerated the film's strengths: "[It] is marked by many incidental details, which perhaps are not essential to the tale itself, but enrich the picture and go to the building of atmosphere. There is nothing sensational about the offering, but it has the strength of simplicity in the telling and picturesqueness of locals and character types. ... The kirk of the village is made the centre of an interesting series of character scenes, the religious life of the community supplies good genre studies, [and] the local customs are worked nicely into the betrothal and courting scenes..." Local color is also added by lavish helpings of Scots dialect in the artwork intertitles. In her autobiography (*Sunshine and Shadow*, 1956) Pickford dismissed the film as a "disastrous failure," recounting her close call. Brownlow notes that "Mary had forgotten one review [from *Exhibitors Trade Review*, 13.01.1917], which stated, 'There is every possibility that the versatility she exhibits throughout the production will cause it to be listed by critics as the best film in which she appeared during her extraordinarily successful career as a star of silent drama.'" Following a screening in 1969, Richard Koszarski wrote in *Film Quarterly* (Winter 1969-1970, "Lost Films from the National Film Collection"): "Tourneur's eye for composition is flawless, equaling or surpassing Griffith's work of the same period, and the performances are more restrained than in much of *Intolerance*. Clearly this film was ten years ahead of its time." – THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

According to reports, the film crew was there for 5-6 weeks. Drama wasn't always scripted. On Sunday 12 November 1916, there was a near-tragedy. The old fishing schooner that had been towed out to sea to film some key scenes, containing Pickford, Tourneur, several cast members, and the cameramen, sprang a leak. Two cameras were lost as the schooner went down. Almost everyone jumped and swam for their lives. But Pickford and Tourneur were still on board; he saved her after a wave knocked her down, and they were lucky to escape with their lives. Crowds of spectators watched the filming daily; they witnessed the drama from the shore, and it was reported in *Moving Picture*



*The Blue Bird*, 1918. Gertrude McCoy, Sam Blum, Lillian Cook, Mary Kennedy, Eleanor Masters, S. E. Potapovitch. Dietro/behind: Charles Craig.  
(Wisconsin Center for Film and Theater Research)

## THE BLUE BIRD (L'uccello azzurro) (US 1918)

REGIA/DIR: Maurice Tourneur. SCEN: Charles Maigne, dalla pièce di/based on the play by Maurice Maeterlinck (L'Oiseau bleu, 1906; *The Blue Bird*, Eng. transl. 1909). PHOTOG: John van den Broek. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: Clarence Brown. CAST: Tula Belle (Mytyl), Robin Macdougall (Tytyl), Edwin E. Reed (Papà/Daddy Tyl), Emma Lowry (Mamma/Mummy Tyl), William J. Gross (Nonna/Grandpa Gaffer Tyl), Florence Anderson (Nonna/Granny Tyl), Edward Elkas (Vicina di casa/Neighbor Berlingot), Katherine Bianchi (la figlia di Berlingot/Berlingot's daughter), Lillian Cook (Fata/Fairy Berylune), Gertude McCoy (Light), Lyn Donelson (Notte/Night), Charles Ascot (Cane/Dog [Tylo]), Tom Corless (Gatta/Cat [Tylette]), Mary Kennedy (Acqua/Water), Eleanor Masters (Latte/Milk), Charles Craig (Zuccheri/Sugar), Sammy [Sam] Blum (Pane/Bread), S. E. Potapovitch (Fire), Rose [Rosa] Rolanda (danzatrice/dancer). PROD: Famous Players-Lasky Corp. DIST: Famous Players-Lasky Corp./Artcraft. PREMIÈRE: 31.03.1918 (Rivoli, NY). COPIA/COPY: DCP, 80'23", col. (dal/from 35mm dup. neg., 5805 ft., 18 fps, imbibito/tinted, Desmetcolor process); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Lo scrittore belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), autore di *Pelléas et Mélisande*, acquisì notorietà internazionale per il suo testo teatrale *L'uccello azzurro*, fiaba poetica e simbolista su due bambini alla ricerca – con l'aiuto di una fata – dell'uccello azzurro della felicità. Scritto quasi tutto nel 1906, fu inaugurato due anni dopo al Teatro Artistico di Mosca, dove ottenne grande successo, e portato a Broadway nel 1910. Idee e oggetti di uso quotidiano vi prendono vita come personaggi in carne e ossa; il viaggio dei protagonisti trascende il tempo, lo spazio e l'esistenza terrena, compresi coloro che non ci sono più e quelli che devono ancora nascere. La parabola metafisica fece colpo sugli spettatori di tutte le età, impressionandoli profondamente. Maurice Tourneur fu il primo a portare la vicenda sullo schermo; il suo sontuoso adattamento del 1918 fu universalmente riconosciuto come un momento di svolta creativa nell'arte cinematografica grazie alle sue audaci soluzioni visive e narrative. Fu un progetto ideale per lo scenografo Ben Carré. Mettere in scena i complicati effetti evocati dal testo di Maeterlinck era estremamente complesso sul palcoscenico, ma la tecnica cinematografica offriva nuove possibilità creative non solo in materia di scenografia ma anche fotografia, illuminazione e montaggio.

Ben ricordò le sue prime conversazioni con il regista: "Maurice Tourneur mi chiese un giorno, 'che ne diresti di lavorare all'*Uccello Azzurro* di Maeterlinck?' Gli dissi che è una storia bellissima. Quando seppe che lo conoscevo, lui mi disse, 'voglio farlo.'" Quella stessa sera Ben consultò i libri della sua biblioteca per rinfrescarsi la memoria e prepararsi al colloquio della mattina dopo. "Quando Tourneur chiese la mia opinione, gli dissi che ci sarebbe stato molto lavoro da fare, al che lui rispose, 'noi possiamo farcela'. Quel 'noi' significò per me cominciare a pensare a come avrei potuto contribuire al progetto".

"Il problema maggiore era come trasformare la vita naturale in un elemento fantastico, la trasformazione degli elementi in personaggi: il latte, il pane, l'acqua, il fuoco, e come umanizzare le figure del gatto e del cane. Sarebbe stato facile farlo dopo il 1918, ma prima di allora le risorse a mia disposizione erano solo trucchi teatrali e scenografie riprodotte su superfici trasparenti. La prima scenografia fu la capanna dei taglialegna, seguita da quella del cimitero, per il quale mi sono ispirato al cimitero Père Lachaise di Parigi. Poi mi occupai del Regno del Futuro, con l'arrivo della nave".

Belgian author Maurice Maeterlinck (1862-1949), who also wrote *Pelléas et Mélisande*, became world-famous for his play *The Blue Bird*, the poetic symbolist tale of two children who go in search of the Bluebird of Happiness, accompanied by a fairy. Largely written in 1906, it premiered in 1908 at the Moscow Art Theater, where it was a great success, and came to Broadway in 1910. Concepts and everyday objects and creatures come to life as characters; the journey goes beyond time and space, and earthly existence, encompassing those who have passed, and those waiting to be born. The metaphysical fantasy struck a chord with audiences of all ages, who took it to their hearts. Maurice Tourneur was the first to bring it to the screen; his lavish 1918 imagining was universally recognized as having established a new creative standard for motion pictures, introducing innovative visual and story solutions. For art director Ben Carré it was a dream project. To achieve the complicated effects required in Maeterlinck's text was challenging on stage, but the techniques of film opened up new creative possibilities, not only for design, but photography, lighting, and editing.

Ben remembered his first conversations with Tourneur: "Maurice Tourneur asked me one day, 'do you like Maeterlinck's *Blue Bird*?' I told him it's a very beautiful story. When he saw that I knew it, he told me, 'I want to do it.'" That evening Ben went through his library to refresh his memory in preparation for a follow-up conversation the next morning. "When Tourneur asked me my opinion I told him it would be a lot of work to which he added, 'We can do it.' This 'WE' meant for me to start thinking of what I could bring to it."

"The principle [sic] problem was how to transform natural life to the fantasy side, the transformation of elements to characters, milk, bread, water, fire, as well as how to humanize the cat and the dog. It would have been easier to make this film after 1918, as the resources I had to use before that time were mostly theatrical effects and scenery on a glass stage. The first set was the wood cutters cabin, then the cemetery which I based on *Le Père Lachaise* in Paris. This was followed by the *Kingdom of the Future* with the arrival of the boat."

Motion Picture News (29.12.1917) reported *The Blue Bird* set "new records in film production, presenting the largest settings



*The Blue Bird*, 1918. (Cinémathèque française, Paris)



*The Blue Bird*, 1918. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

Il *Motion Picture News* del 29 dicembre 1917 scrisse che *L'uccello azzurro* segnava “una straordinaria novità nella produzione cinematografica con le più grandi scenografie mai allestite finora in un teatro di posa... Tourneur... ha ottenuto accesso esclusivo agli studi della Famous Players-Lasky di Fort Lee, New Jersey, dove il già numeroso contingente di falegnami, elettricisti e meccanici è stato considerevolmente rinforzato, lavorando giorno e notte per costruire le scene e realizzare gli effetti teatrali. Il dipartimento tecnico è coadiuvato da due artisti di New York. L'immenso palcoscenico, che ospita di solito le scenografie di diversi film, è stato più volte occupato da singole scenografie di colossali dimensioni...”.

William K. Everson fu affascinato dal film, sottolineandone l'importanza nel suo volume *American Silent Film* (1978): “*L'uccello azzurro* [fu] il miglior film del primo Tourneur ... Fu anche la più raffinata collaborazione fra Tourneur e il suo grande scenografo Ben Carré, in un'affascinante combinazione di ingenuità narrativa e sagacia pittorica che si avvaleva del colore, delle silhouettes, di scenografie deliberatamente fantasiose e di incredibili costumi... *L'uccello azzurro*, caratterizzato dallo stile teatrale, pittorico e interpretativo francese portato in America da Tourneur e Carré, è uno dei migliori esempi giunti fino a noi di influenza francese sul cinema americano, oltre a essere uno dei più adorabili film di Tourneur”.

I nomi sono fantasiosi quanto la storia: fratello e sorella, Tytyl e Mytyl, sono interpretati da due bambini di naturale freschezza, Robin Macdougall e Tula Belle; il nome della fata, Berylune, evoca l'idea di

ever staged inside a studio ... Tourneur ... has had the exclusive use of the Famous Players-Lasky studios at Fort Lee, NJ., where the regular force of carpenters, electricians and mechanics has been greatly augmented and has been working day and night building the scenery and effects. The technical department is being assisted by two New York artists. The immense stage, which usually accommodates a number of sets at one time, has been occupied repeatedly by individual sets of colossal dimensions...”

William K. Everson was charmed by the film, and recognized its importance, writing in *American Silent Film* (1978): “*The Blue Bird* [was] the finest film of Tourneur's earlier period... It was also the most stylized collaboration between Tourneur and his great art director, Ben Carré, combining charming narrative naïveté with a pictorial sophistication that exploited color, silhouettes, deliberately fanciful sets, and unique costuming. ... *The Blue Bird*, dominated by the French theatrical, pictorial, and even acting styles that Tourneur and Carré had brought with them, is one of the best surviving examples of this unique French colonization within the American film, as well as being one of Tourneur's loveliest films.”

*The names are as fanciful as the story: the brother and sister, Tytyl and Mytyl, are played by two refreshingly natural child actors, Robin Macdougall and Tula Belle; the name of the fairy, Berylune, conjures up shimmering moonlight (sadly,*

una luna risplendente (l'attrice Lillian Cook morì purtroppo a soli 19 anni, due settimane prima dell'uscita del film). Gertrude McCoy (Luce) era stata la modella "Gibson Girl" per l'artista Charles Dana Gibson; Eleanor Masters (Latte) per James Montgomery Flagg. Rosa Rolanda, che guida le danze simboliste, era prima ballerina a Broadway nello spettacolo di rivista *Over the Top* di Shubert (1917), pubblicizzato come "Rolanda e i suoi danzatori neoclassici"; sposò più tardi l'artista messicano Miguel Covarrubias.

Pochissime recensioni giudicarono l'opera pretenziosa e stucchevole; la maggioranza la acclamarono come un autentico capolavoro. Va ricordato che il pubblico del biennio bellico e postbellico 1918-1919 era abituato a temi legati alla mortalità e all'eternità, al mondo spirituale, e al senso ultimo della vita.

Il critico di *Photoplay* (maggio 1918) fu entusiasta: "è così meraviglioso, dall'inizio alla fine, da stimolare i sensi risvegliando nello spettatore emozioni estetiche rimaste a lungo dormienti, così raramente evocate che l'abbagliante luce del loro risveglio è quasi un eccesso di pura gioia. Quasi, per fortuna non del tutto... entra nel profondo, più che nella pura e semplice evidenza artistica, e va dritta al cuore. Ho visto questo splendido film in una piccola sala di proiezione... in compagnia di un gruppetto di sceneggiatori e gente di cinema, tutti rimasti incantati; li si sentiva emettere di tanto in tanto sospiri di meraviglia ogni volta che la nuova creazione di Tourneur rivelava qualcosa di così nuovo e quasi incredibile. Qui c'è tutto il vero Maeterlinck... con la sua fulgida comprensione della semplicità dell'esistenza .... Due bimbi vanno alla ricerca di quest'uccello [simbolo della felicità] ... e finalmente lo scoprono proprio là donde erano partiti. È un'idea che può essere banale o illuminante, a seconda di come la si esprime. Ebbene, voglio che si sappia che l'interpretazione offerta da Tourneur è più grande di come sia stata scritta in quanto testo teatrale, e molto più grande di come sia mai stata messa in scena. Questo perché Tourneur ha compreso che cosa intendesse dire Maeterlinck, aggiungendo il suo splendido potere immaginifico al capolavoro dello scrittore belga. ... Ben Carré ha diretto la costruzione delle strepitose scenografie, strepitose perché capaci di esprimere così tanto, e in modo così semplice e diretto". E adesso lasciate il cinismo fuori dalla sala, date spazio nei vostri cuori alla pura immaginazione. — THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

## Hollywood, 1919-1928

Il primo conflitto mondiale devastò irrimediabilmente l'industria del cinema francese ed europea. Risorse finanziarie, materie prime e fabbriche furono destinate a sostenere lo sforzo bellico. A un certo punto, un villaggio agricolo della California meridionale chiamato Hollywood cominciò a evolversi con grande rapidità fino a diventare il centro dell'industria cinematografica a livello globale. Per un'ironia della sorte, il piano regolatore del centro abitato proibiva la costruzione di fabbriche entro i confini della località, ma il divieto non era esteso agli studi

actress Lillian Cook died at age 19 two weeks before the film opened). Gertrude McCoy (Light), had modelled for "Gibson Girl" artist Charles Dana Gibson; Eleanor Masters (Milk), for James Montgomery Flagg. Rosa Rolanda, who leads the symbolic dances, was a première danseuse in the Shuberts' 1917 Broadway revue *Over the Top*, billed as "Rolanda and Her Neo-Classical Dancers"; she later married Mexican artist Miguel Covarrubias.

A very few reviews thought the material pretentious and boring, but the majority embraced the film as a masterpiece. Remember, too, that audiences in the wartime world of 1918-1919 were attuned to thoughts about mortality and eternity, the spirit world, and the meaning of life.

*Photoplay's* critic (May 1918) enthused: "It is so beautiful, from beginning to end, that it fairly stings the senses, awakening in the spectator esthetic emotions so long dormant, so seldom exercised, that the flashing light of the awakening is almost a surfeit of joy. Almost – only not entirely. ... it goes deeper than the mere artistic observation, and appeals to the heart direct. I saw this wonderful picture in a small projection room ... a small company of staid editors and film folk were enchanted, and audible gasps could be heard from time to time as Tourneur's creation revealed some new, astonishing thing. It is Maeterlinck himself ... with a glorious understanding of the simplicity of existence.... Two children go on a search for this bird [the symbol of happiness] ... finally discovering happiness to be just where they started. It is an idea that can be either platitudinous or illuminative, depending upon the treatment. I want to go on record as saying that the Tourneur interpretation is greater than the play as it existed in a book, and much greater than it was on the stage. This is because Tourneur has understood what Maeterlinck meant, and has added to the Belgian's masterpiece his own splendid imaginative powers. ... Ben Carré superintended the construction of the marvelous sets, marvelous because they tell so much in such striking, simple manner."

Leave modern cynicism outside the theatre, and let imagination enter your heart... — THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

The First World War devastated the French and European motion picture industries. Capital, materials, and manufacturing were diverted to the war effort. Ultimately, a farming village in southern California called Hollywood was rapidly evolving into the next and future global center for motion picture production. Ironically, their zoning laws did not permit for factories or industry within their town's limits, but this rule did not apply to film studios, which were still too new to define

cinematografici, poiché il loro settore era troppo nuovo per essere ben definito e regolato. Nel 1919, mentre lavorava per la Famous Players-Lasky, Maurice Tourneur accettò di trasferire la sua compagnia ai nuovi studi californiani di Samuel Goldwyn. All'età di 36 anni Ben impiegò cinque giorni per arrivare in treno a Los Angeles. Posati i bagagli e lasciata la famiglia in albergo, Ben prese diversi autobus per il lungo tragitto che lo avrebbe portato in un piccolo e polveroso insediamento chiamato Culver City. Vera e propria scommessa per il suo investitore, il nuovo teatro di posa era stato costruito in un campo circondato da fattorie e pozzi di petrolio che si estendevano a vista d'occhio.

**Lo Studio System** Ben Carré si trovava così nell'epicentro di un altro capitolo per l'industria del cinema, in una nuova terra dove questi giovani e disinvolti immigrati del cinema erano sdegnosamente etichettati dalla gente del posto come “quelli del cine”. I film sarebbero presto passati dalle mani dei piccoli produttori indipendenti a quelle dello studio system altamente centralizzato. Nel corso dei sette anni successivi i film sarebbero diventati una merce, e la loro manifattura un'industria, dominata dalle grandi banche e da investitori della costa occidentale degli Stati Uniti. Un pubblico sempre più numeroso aveva un insaziabile appetito di nuovi film. L'epoca dello “studio system” stava per iniziare. Nel corso degli anni Venti dello scorso secolo le grandi società di Hollywood cominciarono a funzionare come in un campus, ingaggiando il loro personale specializzato sulla base di contratti esclusivi. Queste pratiche finirono per penalizzare scenografi indipendenti come Ben Carré, che ebbero sempre più difficoltà a trovare lavoro. Diversi film ai quali Ben collaborò fra il 1919 e il 1930 sono andati perduti, ma alcuni fra i migliori e più ambiziosi sono stati conservati e restaurati. — THOMAS A. WALSH

*or regulate. It was in 1919, while working for Famous Players-Lasky, that Maurice Tourneur agreed to relocate his company to Samuel Goldwyn's new studio in California. Ben, now 36, undertook a five-day train journey to Los Angeles. Dropping his bags and family at the hotel, Ben took several streetcars for a long ride out to a small dusty village called Culver City. A land developer's gamble, the new studio had been built in an empty field surrounded by farms and oil wells that extended out to the horizon.*

**The Studio System** Ben Carré had again arrived at the epicenter of filmmaking's next significant chapter, in a new land where these young and brash film migrants were disdainfully referred to by the locals as “The Movies.” Motion pictures were about to rapidly transition from small independent director-producer film companies into a centralized studio system. Over the next seven years pictures would become a commodity, and their manufacture an industry, dominated by large banks and corporate investors from the East Coast. A growing audience now had an insatiable appetite for motion pictures. The era of the large studio system was about to begin. During the 1920s the Hollywood studios became fully self-contained campuses and placed their creative workforce under exclusive contracts. These practices further diminished the work opportunities for freelance Art Directors such as Ben Carré. Some of the pictures that Ben made between 1919 and 1930 have been lost, but a few of the best and most challenging productions have been preserved and restored. — THOMAS A. WALSH

### FOR THE SOUL OF RAFAEL (US 1920)

REGIA/DIR: Harry Garson. SCEN: Dorothy Yost, [Lenore Coffee], dal romanzo *di/from the novel* by Marah Ellis Ryan (1906). ADAPT: Charles Whittaker. FOTOG: Arthur Edson. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: ?. CAST: Clara Kimball Young (*Marta Raquel Estevan*), Bertram Grassby (*Rafael Artega*), Eugenie Besserer (*Dona Luisa Artega*), Juan de la Cruz (*El Capitan*), J. Frank Glendon (Keith Bryton), Ruth King (*Ana Mendez*), Helene Sullivan (*Angela Bryton*), Paula Merritt (*Polonia*), Maude Emory (*Teresa*), Edward Kimball (*Ricardo*). PROD: Harry Garson, Garson Studios, Inc. DIST: Equity Pictures Corporation. PREMIÈRE: 21.04.1920 (Grauman's Rialto, Los Angeles), 23.05.1920 (Auditorium, Chicago), c.26.05.1920 (Hotel Astor Ballroom, New York). USCITA/REL: 06.1920. COPIA/COPY: 35mm, 5213 ft. (orig. l. 7090 ft.), 77' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Copia da/Print from AFI/Edmundo Padilla Collection, donata da/donated by Magdalena Arias. Restauro/Restored at L'Imagine Ritrovata, Bologna, funded by a 2003 grant from the Women's Film Preservation Fund, New York Women in Film & Television.

“Pensavo di essere un estraneo a Hollywood. Non capivo del tutto ciò che il successo di Tourneur aveva significato per quelli che lavoravano insieme a lui”. — Ben Carré

*“I thought that I was a stranger in Hollywood. I did not realize entirely what Tourneur's success had done to those who worked with him.” — Ben Carré*



*For the Soul of Rafael*, 1920. Clara Kimball Young, San Fernando Mission, Los Angeles. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

Per Ben deve essere stato arduo adattarsi alla vita di un freelance itinerante a Hollywood, dove tutto sembrava provvisorio e incerto. Alla Cité Gaumont la vita e il lavoro procedevano secondo uno schema organizzato e coerente, e lo stesso avveniva a Fort Lee negli studi Peerless-World e Paragon. Per cinque anni l'attività di scenografo per Maurice Tourneur era stata coerente, impegnativa, creativa e vigorosa. Nel lavoro con i collaboratori principali, tutti erano cresciuti insieme padroneggiando la propria arte. Ora tutto sembrava provvisorio, temporaneo e incerto. Marshall Neilan non lesinava gli apprezzamenti, ma il suo ambiente di lavoro creativo era mutevole e la situazione finanziaria instabile. Le esperienze di lavoro con Nazimova erano state un breve periodo felice, ma ora egli sarebbe stato dato ancora una volta in prestito ad altri.



*For the Soul of Rafael*, 1920. Bertram Grassby. (Museum of Modern Art, NY)

*For Ben it must have been hard to adjust to the life of a Hollywood itinerant freelancer where everything seemed so temporary and uncertain. At the Cité Gaumont the pattern of life and work was organized and consistent. The same was true in Fort Lee at the Peerless-World and Paragon studios. For five years, designing for Maurice Tourneur had been consistent, challenging, creative, and vigorous. Working with key collaborators, they all had grown up together and mastered their trades. Now everything seemed temporary, transitional, and uncertain. Though Marshall Neilan was appreciative, his creative working environment was mercurial and finances unstable. Ben's experiences working with Nazimova had been a brief blessing, but now he was to be loaned out once more.*

Per fortuna questa volta si trovò a lavorare nel nuovo studio di Harry Garson a Edendale, con alcuni vecchi amici di Fort Lee: l'attrice Clara Kimball Young e l'operatore Arthur Edson. Con loro Ben realizzò due film consecutivi, *The Forbidden Woman* e *For the Soul of Rafael*: due film di tipo assai diverso, entrambi però prodotti in un ambiente di lavoro creativo e professionale.

*For the Soul of Rafael* è tratto da un romanzo di Marah Ellis Ryan pubblicato nel 1906. La sceneggiatura fu la prima della ventunenne Dorothy Yost (1899-1967), che nell'arco di una lunga carriera avrebbe firmato più di 94 film. A quel tempo nella California meridionale le due attività economiche predominanti erano la produzione di petrolio e lo sviluppo immobiliare. Entrambe promuovevano una falsa narrazione mitologica sulla colonizzazione spagnola della California, al fine di incoraggiare la migrazione di cittadini statunitensi nella West Coast. Costantemente impegnata nella ricerca di nuove storie, la giovane industria cinematografica hollywoodiana fu ben lieta di realizzare film sul selvaggio West in tutti i suoi generi.

Per *Rafael* Ben reinventò una California coloniale spagnola terra pastorale di haciendas, missioni e villaggi indiani: come l'avremmo desiderata, piuttosto che come fu veramente. Usando l'occhio del pittore e la padronanza dei dettagli che gli erano propri, riuscì a ottenere un'estetica revivalistica naturale e romantica, in linea con le tendenze popolari di quell'epoca. Per scala e portata le scene di Ben sono cinematografiche e realistiche insieme. Per raggiungere questo risultato esplorò molti siti storici nella zona di Los Angeles, come la missione di San Fernando e l'ex concessione fondiaria spagnola di Providencia, comunemente nota come Lasky Ranch e adiacente al Griffith Park. In questo sito furono costruiti importanti set in esterni, alcuni dotati di interni funzionanti. I rimanenti set in interni vennero allestiti sui palcoscenici dei Garson Studios, di fronte agli originari Keystone Studios di Mack Sennett.

La trama è semplice: Marta Estevan, uscita dall'atmosfera protettiva di un convento, scopre che la sua tutrice Dona Luisa Artega progetta di maritarla al suo scioperato figlio Rafael, sperando in tal modo di salvare l'anima del ragazzo. Durante una cerimonia di nativi americani Marta salva lo statunitense Bryton dall'aggressione di alcuni indiani, lo cura fino alla guarigione e se ne innamora. La madre di Rafael allontana Bryton raccontandogli falsamente che Marta è tornata in convento, mente anche a Marta dicendole che Bryton è rimasto ucciso lungo il cammino, e le strappa la promessa di sposare Rafael. Marta non tarda a scoprire l'autentico carattere del marito. Bryton fa ritorno dopo il matrimonio e constata l'infelicità di lei. La sorella di Bryton trama per fuggire con Rafael, se questi le donerà i gioielli di Marta. La vicenda culmina in uno scontro in chiesa in cui Rafael resta ucciso. Marta e Bryton sono finalmente liberi di seguire la voce del loro cuore.

Il film incappa in una serie di contraddizioni per quanto riguarda i rapporti di coppia interetnici tra messicani e statunitensi, e la Marta di Clara Kimball Young, con la sua carnagione chiara, è alquanto distante da Raquel, la mistica eroina del romanzo, che ha invece la pelle scura: è questa la principale differenza tra il romanzo di Ryan e la sceneggiatura di Yost. Entrambe hanno studiato in convento, ma Marta è più

*Fortunately, this time he found himself at Harry Garson's new studio in Edendale, working among old friends from Fort Lee, actress Clara Kimball Young and cameraman Arthur Edson. Ben made two films back-to-back with them, The Forbidden Woman and For the Soul of Rafael. Very different types of pictures, but both produced within a creative and professional work environment.*

*For the Soul of Rafael was adapted from a novel by Marah Ellis Ryan published in 1906. The screenplay was the first by 21-year-old Dorothy Yost (1899-1967), who went on to a long career, working on more than 94 films. At that time there were two dominant economic forces in Southern California, oil production and real estate development. Both were encouraging the creation of a false mythology and narrative about the Spanish colonization of California to promote a migration of Americans to the West Coast. Always in search of stories, Hollywood's young film industry was happy to make movies about the Wild West in all its genres.*

*For Rafael Ben re-imagined Spanish Colonial California as a pastoral land of haciendas, missions, and Indian villages, as we wished it were, rather than what it had never been. Using his painter's eye and command of detail he achieved a natural and romanticized revival aesthetic in keeping with the popular trends of that time. Ben's sets are both cinematic and realistic in their scope and scale. To achieve this, he scouted many historic locations in the Los Angeles area, such as the Mission San Fernando and the former Spanish Providencia land grant commonly known as the Lasky Ranch, which was adjacent to Griffith Park. Important exterior sets, some with working interiors, were built at this location. The remaining interior sets were built on the Garson Studios stages, across the street from the original Mack Sennett Keystone Studios.*

*The plot is simple: Marta Estevan emerges from a sheltered convent, only to find that Dona Luisa Artega, her guardian, plans to arrange a marriage with her wastrel son Rafael, hoping this will save his soul. At a native American ceremony Marta rescues Bryton, an American, when he is attacked by Indians, nurses him back to health, and falls in love. Rafael's mother sends Bryton away by lying that Marta has re-entered the convent, tells Marta that Bryton has been killed on the trail, and then exacts a vow that she will marry Rafael. Marta soon discovers her husband's true character. Bryton returns after the marriage and sees her unhappiness. Bryton's sister plots to run away with Rafael, if he will give her Marta's jewels. The story culminates in a confrontation in a church, and Rafael is killed. Marta and Bryton are finally free to follow their hearts.*

*The film engages in a number of contradictions with reference to interracial coupling between Mexicans and Americans, while Clara Kimball Young's fair-skinned Marta deviates considerably from the novel's dark-skinned, mystic heroine Raquel, marking*



apertamente religiosa di Raquel, e benché sia stata costretta a fidanzarsi con Rafael contro la propria volontà sacrifica la felicità personale e assume il ruolo di martire per salvarlo. Questo rovesciamento del consueto stereotipo di Hollywood (la donna del folklore messicano primitiva, mistica e dalla pelle scura), che vede un'attrice bianca e anglosassone subentrare nel ruolo di una messicana-statunitense, introduce un mix interetnico che non ci attenderemmo in una vicenda hollywoodiana ambientata in Messico, né in vicende messicane di qualche anno prima; può trattarsi del risultato delle pressioni che il governo messicano esercitava sui produttori statunitensi per ottenere l'eliminazione degli stereotipi negativi nella rappresentazione dei messicani.

Da una serie di articoli apparsi su *Moving Picture World* nella primavera del 1920 apprendiamo che la storia della distribuzione di *For the Soul of Rafael* fu complessa: vi furono proiezioni a Los Angeles, New York e Chicago, discussioni sul modo migliore per promuovere il film, calorosi elogi per la star, e annunci pubblicitari che lo descrivevano come una produzione di prestigio; si discusse persino il progetto di trarne un'opera, con un libretto scritto dall'autrice del romanzo. La pubblicità elevò il film alla sfera estetica dell'alta cultura. Un annuncio di due pagine su *Moving Picture World* (26.06.1920) proclamò enfatico "For the Soul of Rafael ha affascinato migliaia di spettatori con la sua arte suprema, la sfarzosa produzione, la bellezza della trama e l'elaborata presentazione". Agli aspetti visivi toccarono le lodi più convinte; il ruolo di Ben e dell'operatore fu sottolineato in particolare da Herbert Howe su *Picture-Play Magazine* (luglio 1920): "Bisogna dare atto allo scenografo Ben Carré e al direttore della fotografia Arthur Edeson di aver reso straordinario questo film. Gli hanno infuso tutte le sfaccettature del romanticismo, nell'epoca della dominazione spagnola in California, quando la missione era un santuario di civiltà. Alcuni spunti scenici di questo cloisonné risplendono come gioielli del Louvre. In qualche momento, perciò, i personaggi sembrano mere figurine, le cui motivazioni sono subordinate alla bellezza pittorica".

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC, KIM TOMADJGLOU

*the main difference between Ryan's novel and Yost's screenplay. Though both characters were educated in a convent, Marta is more overtly religious than Raquel, and though betrothed to Rafael against her will, she sacrifices her personal happiness and assumes the role of martyr to save him. This reversal of Hollywood's usual Mexican stereotype of the darker, primitive mystical woman of folklore with the substitution of a white Anglo actress to stand in for a Mexican-American further creates an interracial mix we would not expect in Hollywood stories about Mexico, or in Mexican stories a few years earlier, which may be a result of the Mexican government's pressure on U.S. producers to avoid depicting negative Mexican stereotypes. A string of press reports in the Moving Picture World in the spring of 1920 reveal that For the Soul of Rafael had a complicated distribution history, with screenings in Los Angeles, New York, and Chicago, discussions of how best to promote it, effusive praise of its star, and ads describing it as a prestige production; plans were even mooted for an opera based on the property, with a libretto by the novel's author. The film's publicity elevated it to the aesthetic sphere of high culture. A two-page ad in Moving Picture World (26.06.1920) gushed, "For the Soul of Rafael has enthralled thousands by its supreme artistry, magnificence of production, beauty of story and elaborateness of presentation." The visuals won pride of place; Ben and the cameraman were singled out by Herbert Howe in Picture-Play Magazine (July 1920): "Art director Ben Carré and photographer Arthur Edeson should have credit for giving this picture distinction. They invest it with the panoply of romance, the Spanish epoch in California, when the mission was the sanctuary of civilization. There are scenic bits in this cloisonné that shine forth like Louvre gems. Thus at times the characters seem mere figurines, their motives subordinate to the pictorial beauty."*

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC, KIM TOMADJGLOU

### **STRONGER THAN DEATH (Più forte della morte)** (US 1920)

Titolo di lavorazione/*Working title*: The Hermit Doctor of Gaya.

REGIA/DIR: Herbert Blaché, [Charles Bryant, Robert Z. Leonard]. SCEN: Charles Bryant, [Alla Nazimova], dal romanzo di/based on the novel by I.A.R. [Ida Alexa Ross] Wylie, *The Hermit Doctor of Gaya* (1916). PHOTOG: Rudolph J. Bergquist. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: ?. [CHOREOG: Theodore Kosloff (*temple dance*).] CAST: Alla Nazimova (*Sigrid Fersen*), Charles Bryant (*Major Tristram Boucicault*), Charles K. French (*Colonel Boucicault*), Margaret McWade (*Mrs. Boucicault*), Herbert Prior (*James Barclay*), William H. Orlamond (*Rev. Mr. Meredith*), Mila Davenport (*Mrs. Smithers*, "*Smithy*"), Bhowgan Singh (*Ayeshi*), Henry Harmon (*Vahana*), Dagmar Godowsky (*dancer*). PROD: Nazimova Productions, Metro Pictures Corp. PREMIÈRE: 01.11.1920. COPIA/COPY: 35mm, 6596 ft., 88' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Nel momento in cui Ben Carré abbandonò la società di Tourneur, era prassi comune a Hollywood saccheggiare le troupe dei concorrenti, e dappertutto vi erano spie all'erta. Ben aveva allora 36 anni, era un veterano della scenografia con 13 anni di esperienza e costituiva una preziosa risorsa per chiunque riuscisse ad assicurarsi la sua opera.

*At the time when Ben Carré resigned from Tourneur's company it was a common practice in Hollywood to raid a competitor's crew, and there were spies on the lookout everywhere. Ben was 36 years old and a highly experienced 13-year veteran Art Director, and was a prize for anyone who could secure*



*Stronger Than Death*, 1920. (Museum of Modern Art, NY)

Quando Ben pose fine al suo rapporto di lavoro con Tourneur la notizia si diffuse in fretta, ed egli aveva appena lasciato la scena per ritornare all'ufficio produzione dello studio Goldwyn quando ricevette una telefonata da un'altra conoscenza dei tempi di Fort Lee, il regista Marshall Neilan. La dattilografa dell'ufficio di Tourneur era la moglie del direttore dello studio di Neilan, e quando sentì la notizia delle dimissioni di Ben chiamò immediatamente il marito. Neilan – che aveva convinto Ben a promettergli di venire a lavorare per lui se fosse diventato disponibile – gli chiese ora di tener fede alla promessa e di entrare nella sua nuova società di produzione.

In quell'epoca a Hollywood abbondavano i piccoli produttori indipendenti come Marshall Neilan, che avevano stipulato accordi di produzione e distribuzione con le maggiori società di esercenti. Questi produttori di solito vincolavano i propri team creativi con contratti esclusivi; operavano poi come agenti e prestavano i servizi dei propri artisti ad altri produttori, quando non ne avevano bisogno essi stessi. In tal modo si assicuravano un'affidabile troupe di base, oltre al diritto di opzione sui propri artisti e tecnici. Cominciando con *In Old Kentucky* (1919), Ben curò le scenografie di sette film per Neilan e di altri dodici per registi e studio cui Neilan lo prestò. È proprio quello che avvenne quando Ben fu prestato alla società di Alla Nazimova per la realizzazione di *Stronger than Death* e *Billions*, realizzati entrambi per la Metro Pictures nel 1920.

Ben rievocò così la vicenda nelle sue memorie: “Lo studio della Metro si trovava in Cahuenga Avenue a Hollywood. La prima persona che incontrai fu Dorothy Arzner, la coordinatrice dei copioni e dei costumi. Poi fui immediatamente presentato a Nazimova e a suo marito,



*Stronger Than Death*, 1920. (Museum of Modern Art, NY)

*his services. News traveled fast when Ben terminated his employment with Tourneur, and no sooner had he left the stage and returned to the production office at Goldwyn studios than he received a phone call from another Fort Lee acquaintance, director Marshall Neilan. The typist in Tourneur's office was the wife of Neilan's manager, so when she heard the news of Ben's resignation, she instantly called her husband. Neilan had made Ben promise to come to work for him if he ever became available, and he was now asking Ben to honor his promise and join his new production company.*

*During this period Hollywood was full of small independent film producers like Marshall Neilan who had production and distribution deals with the larger exhibition companies. The pattern was to place their key creative teams under exclusive contracts. They would then act as agents and loan out the services of their artists to other producers when they did not require their services themselves. This assured them of a reliable crew base, as well as a right of first refusal to their artists and technicians. Beginning with *In Old Kentucky* (1919), Ben designed seven pictures for Neilan and twelve more for other directors and studios that Neilan loaned him out to. This was the case when Ben was soon loaned out to Alla Nazimova's company to make *Stronger than Death* and *Billions*, both for Metro Pictures in 1920.*

*As Ben recalled in his memoirs: “The Metro studio was on Cahuenga Avenue in Hollywood. I first met their script and costume coordinator, Dorothy Arzner. I was then immediately*

Charles Bryant, che mi parlarono in francese; successivamente incontrai il loro operatore, Ray Smallwood. Rammentai che il mio amico Henri Ménessier aveva appena terminato con loro *The Red Lantern*, in cui Nazimova interpretava un personaggio cinese, e mi chiesi quale sarebbe stato il soggetto del film a cui mi apprestavo a collaborare. Lessi la loro sceneggiatura di *Stronger than Death* e iniziai a compilare un elenco dei set necessari per il film. Visitai il backlot della Metro, in cui si allestivano i set all'aperto, ma non trovai nulla di utilizzabile. Mi recai poi al Lasky Ranch con il consulente della società, un capitano in congedo dell'esercito britannico che era stato di stanza in India. Il Lasky Ranch era stato usato molte volte, prima da Griffith per *Birth of a Nation* e poi da DeMille per *Joan of Arc*. Il capitano approvò il ranch e da parte mia constatai con soddisfazione che potevo scegliere se costruire i set su un terreno piatto o accidentato, su uno sfondo di alberi oppure di colline. In questo film Nazimova interpretava una danzatrice della classica tradizione [indiana]. Conversando con Nazimova e Bryant spiegai loro ciò che intendevo fare; sia loro, sia l'operatore Rudolph J. Bergquist giudicarono le idee interessanti e promisero completa collaborazione. Dovevo costruire nel ranch l'esterno di una casa hindu e un tempio; avrei poi realizzato gli interni nello studio. Nazimova e Charles Bryant furono deliziosi, e lo scambio di idee che ebbi con loro veramente aperto. L'operatore Rudolph Bergquist era per loro qualcosa di più di un collaboratore, e Dorothy Arzner era trattata quasi come una figlia. In quella società regnava un'autentica armonia. Conclusa la lavorazione di questi due film, Neilan richiese nuovamente la mia opera. Lasciai a malincuore Nazimova, Bryant e i Metro studios. Avevo criticato Goldwyn per il suo approccio eccessivamente amministrativo, ma questa società non era ancora radicata, aveva scarsa familiarità con le usanze di Hollywood ed era priva di esperti in campo cinematografico. Questa volta sarei caduto da molto in alto".

La recensione di *Wid's Daily* (18.01.1920), intitolata "Un film bello da vedere ma privo di armonia nell'azione drammatica", dopo aver riassunto la trama criticava la scelta del film da parte di Nazimova: "La vicenda principale riguarda una danzatrice che va alla ricerca di un marito ricco perché la salute declinante non le permette più di continuare a lavorare, ma la storia della sposa di Vishnu, la danzatrice sacra del tempio che molti anni prima è stata sedotta da un ufficiale britannico, in pratica ha altrettanta importanza. ... [Ciò] probabilmente sarà gradito agli ammiratori della diva, ma la gran maggioranza di loro apprezzerrebbe un soggetto meno fantasioso, in grado di offrire a Nazimova un'occasione migliore per mettere in luce la sua abilità drammatica..." Fu però la scenografia di Ben Carré a ricevere gli elogi più calorosi nella breve recensione di *Wid's*: "Una produzione sfarzosa con scene e ambientazioni sontuose; la spettacolare atmosfera [è] la caratteristica dominante." Per quanto riguarda la sposa di Vishnu, fu Theodore Kosloff a insegnare a Nazimova l'arte di danzatrice del tempio.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*introduced to Nazimova and her husband, Charles Bryant. They spoke to me in French and I then met Ray Smallwood their cameraman. I recalled that my friend Henri Ménessier had just finished The Red Lantern with them where she played a Chinese character and I wondered what I was going to be working on. I read their scenario for Stronger than Death and started to make a list of the sets called for by the film. I went to see Metro's backlot where their exterior sets were built but I saw nothing we could use. I then went to the Lasky Ranch with the company advisor, a retired captain from the British Army who had served in India. The Lasky Ranch had been used many times, first by Griffith for Birth of a Nation, and later by DeMille for Joan of Arc. The Captain approved the ranch and for myself I was satisfied to see that I had a choice of flat or rough land for constructing my sets with a choice of trees or hills as backgrounds. In this film Nazimova was a dancer in the classic [Indian] tradition. Talking to Nazimova and Bryant, I told them what I was thinking to do and they and Rudolph J. Bergquist the cameraman found the ideas interesting and promised their full collaboration. I had to build the exteriors of a Hindu house and a Temple at the ranch and the interiors back at the studio. Nazimova and Charles Bryant were charming, and their exchange of ideas was very free. Their cameraman Rudolph Bergquist was closer to them than just a collaborator, and Dorothy Arzner seemed to be treated more like a child of the family. True harmony ruled in this company. At the end of these productions Neilan reclaimed my services. It was with regret that I left Nazimova, Bryant, and Metro studios. I had criticized Goldwyn for being too administrative but this company was not yet well established and was unfamiliar with the customs of Hollywood and without any experts in the cinema. This time I was going to fall from a high point."*

*The Wid's Daily (18.01.1920) review, headed "A production beautiful to look at but lacks sympathy in its dramatic action," summarized the plot and proceeded to take Nazimova's choice of vehicle to task: "The main story deals with the dancer's search for a rich husband when her health fails her and she is no longer able to continue her work, but of practically equal importance is the story of the bride of Vishnu, the sacred dancer of the temple who has been seduced many years previous[ly] by a British Army officer. ... [This] will probably please admirers of the star but there will be a vast majority of them who would welcome something less fanciful, something that will give Nazimova a better chance to display her dramatic ability..." It was Ben Carré's art direction that received the lion's share of praise in Wid's capsule review: "Lavish production with sumptuous scenes and settings; spectacle atmosphere [the] dominant feature." As for the bride of Vishnu, it was Theodore Kosloff who taught Nazimova temple dancing.*

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

## Anna May Wong (1905-1961)

### **DINTY** (US 1920)

REGIA/DIR: Marshall Neilan, John McDermott. SOGG./STORY: Marshall Neilan. SCEN: Marion Fairfax. CONT: Charles Smith. PHOTOG: Charles Rosher, David Kesson, Foster Leonard. MONT/ED: Daniel J. Gray. SCG/DES: Ben Carré. ASST.DIR: Tom Held, George Dromgold. CAST: Wesley Barry ("*Dinty*" *O'Sullivan*), Colleen Moore (*Doreen Adair O'Sullivan*), Tom Gallery (*Danny O'Sullivan*), J. Barney Sherry (*Judice/Judge Whitely*), Marjorie Daw (*Ruth Whitely*), Pat O'Malley (*Jack North*), Noah Beery ("*King*" *Dorkh*), Walter Chung (*Sui Lung* [*"Chinkie"*]), Kate Price (*Mrs. O'Toole*), Tom Wilson (*Barry Flynn*), Aaron Mitchell (*Alexander Horatius Jones* [*"Watermillions"*]), Newton Hall (*il Duro/The Tough One*), Young Hipp (*Ling Dorkh*), [Anna May Wong (*Half Moon*), Jimmy Wong]. PROD: Marshall Neilan, Marshall Neilan Productions. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 29.11.1920. COPIA/COPY: incompl., 35mm, 4474 ft./1363 m. (orig. l. 6550 ft.), 66'36" (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Per la scheda del film, si veda la sezione "Anna May Wong". / For the film notes, see the section "Anna May Wong".

## Omaggio a Giacomo Puccini (1858-1924) / Tribute to Giacomo Puccini, Marking 100 Years Since His Death

### **LA BOHÈME (La bohème)** (US 1926)

REGIA/DIR: King Vidor. SCEN: Fred [Frédérique] de Gresac, dal romanzo di/from the novel by Henri Murger, *Scènes de la vie de Bohème* (1847-1849). CONT: Harry Behn, Ray Doyle. DID/TITLES: Marian Ainslee, William Conselman, [Ruth Cummings]. PHOTOG: Hendrik Sartov. MONT/ED: Hugh Wynn. SCG/DES: Cedric Gibbons, Arnold Gillespie, [Ben Carré]. COST: Erté [Romain de Tiroff], Max Réé. ASST.DIR: David Howard. TECH ADV: Robert Florey. STILLS: Milton Brown, Ruth Harriet Louise. MUS: William Axt [sincronizzata da/synchronized by David Mendoza]. CAST: Lillian Gish (*Mimi*), John Gilbert (*Rodolphe*), Renée Adorée (*Musette*), Edward Everett Horton (*Colline*), Roy D'Arcy (*Vicomte Paul*), Gino Corrado (*Marcel*), George Hassell (*Schaunard*), David Mir (*Alexis*), Gene Pouyet (*Bernard* [padrone di casa/the landlord]), Karl Dane (*Benoit* [portinaio/janitor]), Matilde [Mathilde] Comont (*Madame Benoit*), Catherine Vidor (*Louise*), Valentina Zimina (*Phémie*), Frank Currier (*impresario/theater manager*), [Blanche Payson (*caporeparto/factory supervisor*)], Loro Bara, Harry Crocker, Gloria Hellar, Mira Adorée (*gitanti/picnic partygoers*), André Cheron, Tony D'Algy, Leo White]. PROD: Irving Thalberg, Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. RIPRESE/FILMED: 09-12.1925. PREMIÈRE: 24.02.1926 (Embassy Theatre, New York City). COPIA/COPY: 35mm, c.8530 ft. (orig. l: 8781 ft.), 119' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles (Packard Humanities Institute Collection).

Per la scheda del film, si veda la sezione "Riscoperte e restauri". / For the film notes, see the section "Rediscoveries and Restorations".

### **THE RED DANCE (La danzatrice rossa)** (US 1928)

Titolo di lavorazione/Working title: The Red Dancer of Moscow.

REGIA/DIR: Raoul Walsh. SOGG./STORY: Henry Leyford Gates ("*The Red Dancer of Moscow*"). ADAPT: Eleanor Browne. SCEN: James Ashmore Creelman, Pierre Collings, Philip Klein. DID/TITLES: Malcom Stuart Boylan. PHOTOG: Charles G. Clarke, [John Marta]. SCG/DES: Ben Carré. MONT/ED: Louis R. Loeffler. CAST: Dolores Del Rio (*Tasia*), Charles Farrell (*Granduca/Grand Duke Eugene*), Ivan Linow (*Ivan Petroff*), Boris Charsky (*agitatore/agitator*), Dorothy Revier (*Principessa/Princess Varvara*), Andrés de Seguro (*Generale/General Tanaroff*), Demetrius Alexis (*Rasputin*). PROD: Fox Film Corporation. PREMIÈRE: 25.06.1928 (Globe Theatre, NY). COPIA/COPY: 35mm, 8817 ft., 102' (23 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

Preservazione/Preserved by: The Museum of Modern Art, con il sostegno di/with support from the Celeste Bartos Fund for Film Preservation. Copia 35mm acetato ricavata nel 1991 da un duplicato negativo di sicurezza tratto da una copia nitrato. / 35mm acetate print made 1991 from a duplicate safety negative, which was made from a nitrate print.

Commentando la transizione dal cinema muto al sonoro, William K. Everson scrisse: "Negli anni 1927 e 1928 si verificò un curioso fenomeno: l'industria del cinema muto stava morendo, ma dal punto di vista artistico era ancora in crescita. I risultati più alti che raggiunse in quel biennio furono accelerati dalla necessità di raggiungere lo

Writing about the transition from silence to sound William K. Everson noted, "The years 1927 and 1928 represented a curious phenomenon. While the silent industry was dying, it was still growing as an art. Its peak achievements in those years were accelerated by the need to reach the screen before the form



*The Red Dance*, 1928. Dolores del Río. (Museum of Modern Art, NY)

schermo prima che la forma in cui erano stati creati venisse cancellata per sempre. Per una volta l'arte fu lasciata agli artisti con controlli relativamente scarsi durante la produzione, anche se talvolta con pesanti interferenze in fase di post-produzione, per adattare il materiale completato all'uno o all'altro dei nuovi sistemi”.

*The Red Dance* era un film muto, ma fu distribuito con una partitura musicale sincronizzata di Erno Rapée ed effetti che utilizzavano il procedimento di registrazione sonora su pellicola Movietone. Ben realizzò *The Red Dance* nello studio Fox di Western Avenue a Hollywood. “Ricevetti una telefonata da Bill Darling, il supervisore delle scenografie ai Fox Studios: il film era *The Red Dance* di Raoul Walsh. Iniziai con i miei schizzi, e la sala disegni preparò i progetti. David Hall, che avevo incontrato alla Pathé per *King of Kings* fu il mio bozzettista. Per set come quello della fattoria russa, disponevo delle ricerche di alcuni amici in Francia, che mi ricordarono determinati dettagli. Nelle sequenze di Rasputin le stanze erano affiancate, e quindi la macchina da presa riprendeva le scene in maniera continua. Oltre agli altri set avevamo riprese in esterni, una delle quali mi portò con la troupe a Truckee, dove dovetti preparare una pista che permettesse a un aereo Ford di atterrare e decollare nella neve”.

L'espressione “altri set”, usata da Ben, è un understatement, giacché Carré e i suoi collaboratori dovettero costruire palazzi, un teatro, una prigione e molti interni rurali, tutti a Hollywood, e inoltre adattare gli edifici del backlot e i siti del ranch per ricreare l'inverno russo nell'assoluto meridione della California. Truckee è un villaggio nei pressi del lago Tahoe nella California settentrionale, facilmente accessibile per ferrovia da Los Angeles. All'epoca era un sito assai richiesto per le riprese cinematografiche d'alta montagna, sia in inverno che in estate.



*The Red Dance*, 1928. Dorothy Revier, Charles Farrell. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

*in which they had been made was obliterated for all time. For once, art was left to the artists with relatively little supervision during production, though occasionally with a great deal of post-production interference in order to adapt completed material to one or another of the new systems.”*

*Though *The Red Dance* was a silent film, it was released with a synchronized musical score by Erno Rapée with effects using the Movietone sound-on-film process. Ben made *The Red Dance* at Fox's Western Avenue studio in Hollywood. “I had a call from Bill Darling the Supervising Art Director at Fox Studios, the picture was Raoul Walsh's *The Red Dance*. I started with my sketches and the drafting room made the plans. David Hall who I had met on *King of Kings* at Pathé was my sketch artist. For my sets like the Russian Farm, I had research from my friends in France that reminded me of certain details. In the Rasputin sequences the rooms were side by side so that the taking of the scenes by the camera were continuous. Besides the other sets we had locations, one which took me with the company to Truckee, where I had to make a landing strip for a Ford plane to land and take off in the snow.”*

*Ben's term “other sets” was an understatement, as Carré and his team had to build palaces, a theatre, a prison, and many rural interiors, all in Hollywood, as well as adapt backlot buildings and ranch locations to recreate Russia in the winter in sunny southern California. Truckee is a small village adjacent to Lake Tahoe in northern California, and was easily accessible by railroad from Los Angeles. It was a popular location at that time for high alpine filming both in the winter and summer.*

*The Red Dance*, uscito nel giugno 1928, è uno dei dieci film di cui Ben curò la scenografia nel biennio 1928-1929, un breve periodo che avrebbe rappresentato il suo ultimo urrà nel cinema muto. Quando la prima di *The Red Dance* ebbe luogo a New York, fu oscurata dall'esordio su Movietone di George Bernard Shaw che le rubò la scena e tutti i titoli sui giornali (*New York Times*, *Variety*, *Exhibitors Herald*). Le star di questa storia d'amore ambientata sullo sfondo della Rivoluzione russa sono Dolores Del Rio nel ruolo di Tasia, "la ballerina rossa", e Charles Farrell in quello di un affascinante granduca, ma *Variety* (26.06.1928) elogiò soprattutto un ex lottatore alto quasi due metri: "Ivan Linow si prende la scena". La regia di Raoul Walsh fu elogiata per le scene della rivoluzione, ma nell'autobiografia che scrisse nel 1974 il regista non dedica neppure una parola a *The Red Dance*.

Fu William K. Everson, alcuni decenni più tardi, ad apprezzare le qualità del film e i contributi di Carré. Dichiarò la sua ammirazione per il film e per il lavoro di Carré nelle note scritte per la Huff Society (1971) e la New School (1992) di New York, oltre che nel suo classico libro *American Silent Film* (1978): "I superbi set del campo di prigionia russo realizzati da Carré – stilizzati, espressionisti e realistici allo stesso tempo – appaiono nelle prime scene del film e creano un'atmosfera cupa destinata a non dissolversi mai, nonostante la velocità e la mobilità della macchina da presa che contraddistinguono il modo in cui Walsh tratta un melodramma d'azione sostanzialmente lineare. Carré fu uno dei pochi autentici poeti visivi del cinema muto, e l'impatto e il valore dei suoi contributi attendono ancora una completa valutazione" (1978). "La vera star è la scenografia di Ben Carré... I set sono veramente sbalorditivi (e gli scenari dei palazzi sono certamente valorizzati dall'armoniosa fluidità delle riprese); sono soprattutto notevoli le scene finemente stilizzate della prigionia, che Walsh riutilizzò nel suo film sonoro *The Yellow Ticket* [1931]. ... Non lasciatevi sfuggire gli straordinari glass shot, in particolare nella sequenza del plotone d'esecuzione e del cimitero, verso la fine del film. Grazie all'azione spettacolare, a una favolosa storia d'amore e ai superbi effetti visivi, siamo veramente di fronte all'apice del cinema muto". (New School, 13.11.1992)

Everson riconosce che "negli ultimi giorni del cinema muto predominava una specie di splendido fatalismo. I film si producevano per durare un attimo; nel giro di un anno o due sarebbero morti per sempre. Produttori, registi, divi e dirigenti degli studi sembravano tutti uniti in una tacita e clandestina cospirazione collettiva per combattere l'ultima grande battaglia del cinema muto, e dimostrare i risultati che poteva ottenere prima di perire definitivamente con l'avvento dei microfoni e delle colonne sonore. E questi risultati erano notevoli: il cinema muto aveva raggiunto il vertice della raffinatezza visiva. Registi e operatori avevano virtualmente abbandonato imbibizioni e viraggi colorati, realizzando gli effetti desiderati tramite un sottile uso della cinepresa. Le didascalie erano più brevi e più rare che mai, e costituivano di solito un semplice sostegno della parte visiva, anziché un partner nella narrazione".

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

*The Red Dance*, released in June 1928, was one of 10 pictures that Ben would design in the years 1928-1929, a short period that would be his last hurrah in silent cinema. When *The Red Dance* premiered in New York, it was overshadowed by George Bernard Shaw's Movietone debut, which stole the show, and all the headlines (*New York Times*, *Variety*, *Exhibitors Herald*). The stars of this romance set against the backdrop of the Russian Revolution are Dolores Del Rio as Tasia, "the Red dancer," and Charles Farrell as a dashing Grand Duke, but *Variety* (26.06.1928) cheered a six-foot-four ex-wrestler: "Ivan Linow runs away with the picture." Raoul Walsh's direction of the revolution scenes comes in for praise, but the director doesn't even mention *The Red Dance* in his 1974 autobiography. It took William K. Everson, decades later, to appreciate the film's qualities, and Carré's contributions. He championed the film and Carré's work in his notes for the Huff Society (1971) and the New School (1992) in New York, and his classic book *American Silent Film* (1978): "Carré's superb sets of a Russian prison camp, stylised, expressionistic, and realistic, all at the same time – appeared early in the film and created a sober tone which was never erased, despite the speed and camera mobility which characterized Walsh's treatment of a basically straightforward action melodrama. Carré was one of the few genuine visual poets of the silent film, and the full impact and value of his contributions has yet to be assessed." (1978) "The real star is the art direction of Ben Carré... The sets here are quite stunning (and the most of the palace settings is certainly made by the smooth, gliding camerawork), most impressive of all being the highly stylised prison scenes, which Walsh used again in his talkie *The Yellow Ticket* [1931]. ... Look too for the stunning glass shots, particularly in the firing squad/graveyard sequence near the end. With spectacular action, larger-than-life romance and superb visuals throughout, this is silent movie-making at its best." (New School, 13.11.1992)

Everson recognized that "There was a glorious kind of fatalism in the last days of the silents. The films were being produced purely for the moment; in a year or two, they would be dead for all time. Producers, directors, stars, and studio heads all seemed united in an unofficial and unspoken mass conspiracy to create one last great stand of the silent film, to show what it could do before the ultimate death at the coming of microphones and soundtracks. What it could do was considerable; the silent film was at its peak of visual sophistication. Directors and cameramen had virtually abandoned color tones and tints, achieving the effects they wanted through subtle camerawork. Inter-titles were shorter and sparser than ever, usually merely a back-up to the visuals instead of a narrative partner."

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC