



IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

Programma a cura di / Programme curated by Paolo Cerchi Usai

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

REGIA/DIR: Carl Th. Dreyer. SCEN: Edgard Høyer, Carl Th. Dreyer. PHOTOG: George Schnéevoigt. SCG/DES: Axel Bruun, Jens G. Lind. CAST: Helge Nissen (*Satana/Satanas*); Ep. 1, Gerusalemme 30 d.C./Jerusalem, A.D. 30: Halvard Hoff (*Gesù/Jesus*), Jacob Texière (*Giuda/Judas*); Ep. 2, Siviglia, XVI sec./Seville, the 16th Century: Hallander Hellemann (*Don Gomez*), Ebon Strandin (*Isabella Gomez*), Johannes Meyer (*Don Fernandez*), Nalle Haldén (*il maggiordomo/José, majordomo*), Hugo Bruun (*il conte/Count Manuel*); Ep. 3, Parigi, autunno 1793/Paris, Autumn 1793: Tenna Kraft Frederiksen (*la regina/Queen Marie Antoinette*), Viggo Wiehe (*il conte/Count de Chambord*), Emma Wiehe (*la contessa/Countess de Chambord*), Jeanne Tramcourt (*Lady Geneviève*), Elith Pio (*Joseph*), Emil Helsingreen (*il commissario del popolo/people's commissar*), Sven Scholander (*Michonnet*), Viggo Lindstrøm (*père Pitou*); Ep. 4, Finlandia, primavera 1918/Finland, Spring 1918: Carlo Wieth (*Paavo*), Clara Wieth/Pontoppidan (*Siri*), Karina Bell (*Naima*), Carl Hillebrandt (*Rautaniemi*), Christian Nielsen (*caporale/Corporal Matti*). PROD: Nordisk Films Kompagni. RIPRESE/FILMED: 1919. USCITA/REL: 15.11.1920 (Oslo), 24.01.1921 (København). COPIA/COPY: DCP (4K), 133'48" (da/from 35mm, 20 fps); did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Blade af Satans bog è suddiviso in quattro episodi fra loro indipendenti, ambientati in diverse epoche storiche. In ciascuna di queste incontriamo Satana, maledetto da Dio e condannato a indurre gli uomini in tentazione; la sua pena sarà scontata solo se qualcuno gli resisterà. Il primo episodio mostra il tradimento di Gesù da parte di Giuda, corrotto da Satana sotto le spoglie di un fariseo. La seconda sezione si svolge nella Spagna del sedicesimo secolo: Satana è un Grande Inquisitore che induce il monaco Don Fernandez a commettere uno scellerato stupro. Nel terzo episodio, sullo sfondo della rivoluzione francese, Satana è un capo giacobino che sobilla il giovane servo Joseph affinché tradisca i suoi nobili padroni, mandando a monte un piano che avrebbe salvato la regina Maria Antonietta dalla ghigliottina. Il quadro episodio vede Satana nei panni di un ex monaco che guida una banda di Guardie Rosse durante la guerra civile finlandese del 1918, minacciando la telegrafista Siri di sterminare la sua famiglia se non lo aiuterà a

Blade af Satans bog is divided into four separate episodes, which take place in different historical eras. In each of them we follow Satan, who has been cursed by God and condemned to tempt men; only if someone resists him can he be relieved. Episode 1 shows the betrayal of Jesus by Judas, who is lured into doing it by Satan in the guise of a Pharisee. Episode 2 takes place in 16th-century Spain; Satan is a Grand Inquisitor who goads the monk Don Fernandez to commit a heinous rape. Episode 3 is set during the French Revolution; Satan is now a Jacobin leader who tempts the young servant Joseph to betray his noble masters and thwart a plan that could have saved Queen Marie Antoinette from the guillotine. In Episode 4, Satan is an ex-monk who leads a gang of Red Guards during the Finnish Civil War in 1918. He threatens telegraph operator Siri that he will have her family killed if she does not help lure



Blade af Satans bog, 1920. Clara Wieth/Pontoppidan; destra/right: Helge Nissen. (Det Danske Filminstitut, København)

far cadere in un'imboscata una pattuglia di soldati governativi. Lei però resiste, e commette suicidio piuttosto di comportarsi da traditrice.

Per il suo secondo film in qualità di regista Dreyer ottenne dalla società di produzione Nordisk l'opportunità di intraprendere un progetto su grande scala. Dreyer optò per una sceneggiatura già sottoposta alla Nordisk nel 1913 dal drammaturgo Edgard Høyer (1859-1942). La pellicola si rivelò essere una fra le più costose nel cinema scandinavo del periodo, ma Dreyer si scontrò comunque con gli amministratori della Nordisk in quanto desiderava un budget ancora più alto (a giudicare dai materiali di sceneggiatura giunti fino a noi, avrebbe voluto mostrare Maria Antonietta di fronte al tribunale rivoluzionario in un'enorme scenografia e con centinaia di comparse in costume). Il suo obiettivo era di realizzare un film di altissimo valore artistico, tale da ridefinire gli standard del cinema nazionale (una traduzione inglese delle lettere di Dreyer alla Nordisk è riprodotta in *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 9, n. 2, 2019). La Nordisk non ne volle sapere e Dreyer lasciò la società.

Il film è noto per la sua struttura quadripartita: le prime recensioni lo paragonarono a *Intolerance* di Griffith, ma il parallelo è in larga parte fuorviante. Come si è appena segnalato, la sceneggiatura era stata scritta nel 1913, molto prima che Griffith concepisse il suo film. Pare che l'ultimo episodio, del quale si è persa la sceneggiatura, dovesse essere originariamente ambientato all'epoca del conflitto russo-giapponese. Come segnalato molti anni fa da Rune Waldekranz, sia questo film che *Intolerance* si erano probabilmente ispirati a una produzione italiana per il momento considerata dispersa, *Satana* (1912) di Luigi Maggi, anch'esso dedicato alle imprese del demonio in quattro epoche

a group of government army soldiers into an ambush. But she resists and commits suicide rather than turn traitor.

*For his second film as a director, Dreyer was allowed by the production company Nordisk to undertake a project of remarkable scale and ambition. He turned to a screenplay which had originally been submitted to Nordisk in 1913 by playwright Edgard Høyer (1859-1942). While the film as budgeted was one of the most expensive that had been made in Scandinavia up to that time, Dreyer clashed bitterly with the management of Nordisk, because he wanted to make something even more expensive (judging from surviving screenplay materials, he wanted to show Marie Antoinette on trial before the Convention, requiring a large set and hundreds of costumed extras). He wanted to make a film of the highest artistic quality, a film that set standards (an English translation of Dreyer's letters to the management can be found in the *Journal of Scandinavian Cinema*, vol. 9, no. 2, 2019). Nordisk refused, and Dreyer left the company.*

*The film is known for its four-part structure. From the first reviews, this prompted comparisons to Griffith's *Intolerance*, but they are largely misleading. As already noted, the screenplay was written in 1913, well before Griffith conceived his film. The last part, for which the original script does not survive, was apparently first set during the Russo-Japanese war. As Rune Waldekranz pointed out years ago, both this film and *Intolerance* were likely inspired by a lost Italian film, *Satana* (1912), directed by Luigi Maggi, which similarly follows the*



Blade af Satans bog, 1920. Clara Wieth/Pontoppidan; destra/right: Helge Nissen, Johannes Meyer. (Det Danske Filminstitut, København)

storiche, dall'antichità ai giorni nostri (lo stesso modello narrativo, ancorché in sole tre parti, era stato seguito nel 1919 da F. W. Murnau per il suo *Satanas*, anch'esso perduto a parte un paio di frammenti; sembra che sia stato girato esattamente in contemporanea al film di Dreyer). Il regista danese non esitò a riconoscere il suo debito nei riguardi di Griffith e del cinema americano nell'impiego di uno stile basato sul montaggio in misura assai maggiore dei cineasti europei del periodo, con penetranti primi piani e mediante il collegamento fra diverse scene attraverso gli sguardi dei personaggi. Nella sequenza del terzo episodio in cui i nobili raggiungono in incognito una taverna nei sobborghi di Parigi e salgono le scale che conducono alle loro camere, Dreyer chiese al suo geniale operatore George Schnéevoigt di modificare la messa a fuoco, spostando la nostra attenzione dagli aristocratici travestiti in cima alle scale alla figura di Satana, che li osserva in piedi dal basso.

L'attenzione al dettaglio e l'ambizione artistica di Dreyer sono evidenti nelle sue composizioni visive, e la sua meticolosa ricerca in tal senso è evidente nelle note manoscritte apposte alla sceneggiatura. Il primo episodio è chiaramente debitore alla tradizione iconografica dell'arte cristiana, al punto che lo stesso Dreyer lo criticò qualche decennio dopo come "una brutta accozzaglia di santini". Eppure le sue annotazioni mostrano che l'autore non si era limitato a copiare, per esempio, la più nota immagine dell'Ultima Cena; egli ne aveva studiato altre versioni, diverse da quella di Leonardo, immergendosi in studi di archeologia per assicurarsi che gli ambienti, gli accessori e i costumi fossero il più possibile identici a quelli della Gerusalemme all'epoca di Cristo, anziché seguire le

*activities of Satan across four historical epochs, from ancient times to the present day (F. W. Murnau's 1919 film *Satanas*, lost except for a couple of fragments, also followed this model, though with only three parts; it seems to have been shot at almost exactly the same time as Dreyer's film).*

Dreyer did take inspiration from Griffith and the American cinema, an inspiration he freely acknowledged. Dreyer uses a much more editing-based style of filmmaking than most of his European contemporaries, using searching close-ups and tying many scenes together with characters' glances. In the scene in Episode 3 where the disguised aristocrats arrive at an inn on the outskirts of Paris and go up a staircase to their chambers, Dreyer had his brilliant cameraman George Schnéevoigt rack the focus, shifting our attention from the disguised aristocrats to the top of the stairs to Satan standing at its foot and observing them.

Dreyer's care and artistic ambition are evident in his visual compositions, and his thoughtful research is revealed by his handwritten notes in the screenplay. Episode 1 is clearly inspired by the iconographic tradition of Christian art, leading Dreyer to dismiss it decades later as "a dreadful set of chromolithographs". Yet his notes show that he did not just reproduce the best-known image of the Last Supper, for instance; he looked at other versions of the scene than Leonardo's, and he delved into archaeological writings to ensure that sets, props, and costumes were as accurate as possible with those of first-century Jerusalem rather than

convenzioni della pittura italiana del Rinascimento. Strano a dirsi, questa attenzione per i particolari è meno marcata nell'episodio finlandese; in Finlandia, nazione da poco indipendente e fieramente luterana, la stampa attaccò il film per aver mostrato Siri nell'atto di farsi il segno della croce davanti a un'icona alla maniera ortodossa, come se fosse una donna russa. In altri paesi (compresa la Svezia) il primo episodio fu eliminato perché mostrare la figura di Gesù sullo schermo era considerato inaccettabile. Nella sua forma completa – a parte l'irrisolto episodio francese, più lungo e convoluto degli altri – *Blade af Satans bog* rimane un progetto di grande valore e un film di grande potenza espressiva.

Il DCP mostrato in questa occasione è il risultato di un restauro del 2023 in 4K a cura del Danske Filmmuseum. Le sue immagini sono ricavate principalmente da un positivo di preservazione a partire dal negativo originale in nitrato, mentre le didascalie e l'ordine delle inquadrature derivano dall'internegativo realizzato in un precedente restauro realizzato intorno al 1970. – CASPER TYBJERG

following the conventions of Italian Renaissance painting. Oddly, Dreyer's devotion to accuracy of detail is less evident in the Finnish episode; in Finland, a staunchly Lutheran and recently independent country, the press attacked the film for showing Siri crossing herself in the orthodox style before an icon, as though she were Russian. In other countries (including Sweden), the entire Episode I was cut, because it was unacceptable to show Jesus in person on the screen. In its complete form, despite being somewhat unbalanced by the unwieldy French episode, which is longer and more complicated than the others, Blade af Satans bog remains an impressive undertaking and a powerful film.

The DCP is a 2023 restoration in 4K from the Danish Film Institute. The image is primarily based on a 35mm preservation positive from the camera negative; titles and continuity derive from the duplicate negative of the previous restoration from ca. 1970. – CASPER TYBJERG

CHIMMIE FADDEN OUT WEST (US 1915)

REGIA/DIR, ADAPT, MONT/ED: Cecil B. DeMille. CONT: Cecil B. DeMille, Jeanie Macpherson. SOGG/STORY: dai racconti di/based on the stories by E. W. [Edward Waterman] Townsend. PHOTOG: Alvin Wyckoff. SCG/DES: Wilfred Buckland. CAST: Victor Moore (*Chimmie Fadden*), Camille Astor (*la "Duchessa", l'innamorata di Chimmie / "The Duchess", Chimmie's sweetheart*), Raymond Hatton (*Larry Fadden*), Mrs. Lewis McCord (*mamma/Mother Fadden*), Ernest Joy (*Mr. Van Cortlandt*), Tom Forman (*Antoine*), Florence Dagmar (*Betty Van Cortlandt*), Harry Hadfield (*Preston*), Ramona [*la mula/the mule*]. PROD: Jesse L. Lasky Feature Play Co. DIST: Paramount Pictures Corp. RIPRESE/FILMED: 27.09.-18.10.1915 (locs: Death Valley). USCITA/REL: 21.11.1915. COPIA/COPY: 35mm, 5245 ft., 81' (17 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Il nome di Cecil B. DeMille è oggi sinonimo di film ad alto costo, sfarzosi e non di rado presuntuosi, quali *The Ten Commandments* (*I dieci comandamenti*; 1956), *Cleopatra* (1934), *The Greatest Show on Earth* (*Il più grande spettacolo del mondo*; 1952) e *The King of Kings* (*Il Re dei Re*; 1927). Prima del 1919, cioè nel quinquennio al servizio della Jesse L. Lasky feature Play Co., DeMille aveva prodotto opere di tutt'altra fattura. Il regista aveva affrontato in quel periodo ogni tipo di genere: western, avventura, storie d'amore di età contemporanea e in costume, denuncia sociale, fantastico, suspense, drammi domestici, guerra e propaganda bellica; nonché commedie, come *Chimmie Fadden* e il suo sequel, *Chimmie Fadden Out West*.

Il suo protagonista, un irlandese tosto che vive nel quartiere sud-orientale di Manhattan, era stato creato dallo scrittore e politico Edward Waterman Townsend; il personaggio comparve in una serie di racconti brevi pubblicato sul quotidiano *The New York Sun* nel 1895. Nel giro di un anno, le storie di Chimmie Fadden erano state raccolte in un libro e adattate per il Garden Theatre di Broadway a partire dal 13 gennaio 1896. Trascorsi quasi due decenni, nel 1915, Cecil B. DeMille – allora direttore generale della Jesse L. Lasky Feature Play Co. – portò finalmente Chimmie Fadden sul grande schermo. Del

Today the name Cecil B. DeMille conjures up big-budget, glossy, sometimes pretentious epic films, such as The Ten Commandments (1956), Cleopatra (1934), The Greatest Show on Earth (1952), and The King of Kings (1927). But DeMille's body of work before 1919, during his first five years directing for the Jesse L. Lasky Feature Play Co., was much different. He directed every type of genre: westerns, adventures, period and contemporary romances, social-issue films, fantasy, suspense, domestic dramas, and war and propaganda films. And comedies, including Chimmie Fadden and its sequel Chimmie Fadden Out West.

The character Chimmie Fadden, an Irish tough who lives on New York's Lower East Side, was created by author and politician Edward Waterman Townsend, and featured in a series of short stories in the New York Sun in 1895. Within a year the Chimmie Fadden stories were published in book form and adapted for the Broadway stage, opening at the Garden Theatre on 13 January 1896. Almost two decades later, in 1915, Cecil B. DeMille, then Director-General of the Jesse L. Lasky Feature Play Co., adapted Chimmie Fadden to the screen. Only a one-minute fragment

primo film, girato nel maggio 1915 e uscito alla fine di giugno dello stesso anno, non rimane che un frammento di circa un minuto; il suo seguito, *Chimmie Fadden Out West*, è invece sopravvissuto nella sua interezza. Chimmie è qui portato molto lontano dalla Bowery di New York: industriali ferroviari senza scrupoli vogliono sfruttarlo come prestanome per un'inesistente miniera d'oro nel Nevada allo scopo di avviare una campagna promozionale per la ferrovia che attraversa il territorio del fittizio giacimento. La compagnia approfitta così della campagna condotta da Chimmie al fine di distribuire azioni della fantomatica miniera. Per fortuna Chimmie scopre l'inganno e vi si ribella, salvando così centinaia di persone dal lastrico.

Chimmie Fadden Out West è il nono dei dodici film diretti da DeMille nel 1915, a prosecuzione del fortunato *Chimmie Fadden*. La pellicola fu girata negli studi di Jesse L. Lasky a partire dal 18 settembre, più o meno con lo stesso cast dell'opera precedente. Le riprese terminarono nel giro di tre settimane, e il film fu inaugurato appena un mese dopo, il 21 novembre, allo Strand Theatre di New York, accolto da recensioni molto positive. Quella di *Variety* fu particolarmente entusiasta: "Ecco una deliziosa combinazione di commedia e storia d'amore, servita dalla Lasky con questa pellicola in quattro bobine appena uscita nel programma Paramount ... una commedia eccellente". Kitty Kelly osservò sulle pagine del *Chicago Daily Tribune*: "Ci sono situazioni di squisita comicità, non slapstick ma vera e propria commedia; e poi, verso la fine, c'è un tocco di romanticismo che conferisce a questa esile vicenda un profondo sentimento di umanità".

Beatrice DeMille (madre del regista) suggerì Victor Moore, all'epoca uno fra i migliori commedianti di Broadway, per il ruolo principale. Moore è oggi ricordato soprattutto per due film, lo sfortunato padre dello strappalacrime *Make Way for Tomorrow* (*Cupo tramonto*; 1937) di Leo McCarey, e come assistente del prestidigitatore Fred Astaire nel musical di George Stevens *Swing Time* (*Follie d'inverno*; 1936). Moore è perfettamente a suo agio nel ruolo; pubblico e critica accolsero con genuino divertimento l'approccio della sceneggiatura al tema delle differenze di classe e di etnia fra Chimmie e gli altri personaggi. Costato 16.069,70 dollari, il film ne incassò 72.036,24, un successo quasi pari a quello di *Chimmie Fadden*. Nonostante il successo delle due pellicole, Jesse Lasky decise comunque di non produrre un terzo episodio.

Nel 1953 James Card, allora conservatore del dipartimento film alla George Eastman House, iniziò a corteggiare Cecil B. DeMille allo scopo di ottenere accesso alla sua collezione personale dei film muti da lui realizzati. L'idea di Card era quella di ricavarne nuove copie di consultazione in acetato per la sua istituzione. DeMille era riluttante ad accogliere tale richiesta, timoroso com'era che altri sceneggiatori si sarebbero recati al museo per vedere i film e copiarne i soggetti. Questo pose provvisoriamente fine alle trattative. Card non si diede per vinto e tornò alla carica due anni dopo, ma DeMille era allora troppo impegnato nel montaggio della versione 1956 di *The Ten Commandments* per ridiscutere la proposta. Nel 1959, qualche tempo dopo la scomparsa del regista all'inizio di quell'anno, Card si

exists of the first film, Chimmie Fadden, which was filmed in May 1915 and released at the end of June. But luckily its sequel, Chimmie Fadden Out West, is still with us. In this, Chimmie is taken far away from New York's Bowery. Unscrupulous railroad executives use Chimmie as a front for a fake goldmine in Nevada, to start an advertising campaign for the railroad which runs through the mine's territory. The company capitalizes on Chimmie's publicity to issue stock for the fictitious mine. However, Chimmie soon realizes the situation, and turns on them to save hundreds of people from financial ruin.

Chimmie Fadden Out West was the ninth of 12 films that DeMille directed in 1915. The follow-up to the successful Chimmie Fadden, the sequel went before the cameras at the Jesse L. Lasky studio on 18 September, with the same basic leading cast as the original. Principal photography was completed in three weeks, and the film opened just over a month later, on 21 November, at New York's Strand Theatre, and received very favorable reviews. *Variety* enthused, "There is a delightful combination of comedy and romance served up in the Lasky four-reeler, which has just been released on the Paramount program [...] a corking comedy feature." Kitty Kelly, of the *Chicago Daily Tribune*, observed: "There are situations of exquisite funniness, not slapstick, but straight comedy, and then, toward the end, there is a dash of heart stuff that puts a poignant thrill of humanness into the little story."

To play the title role Beatrice DeMille (the director's mother) suggested Victor Moore, at the time one of the most popular comedians on Broadway. If Moore is remembered at all today it is mostly likely for two films, as the down-on-his-luck father in Leo McCarey's 1937 tearjerker *Make Way for Tomorrow*, or as Fred Astaire's magician sidekick in George Stevens' 1936 musical *Swing Time*. Moore is very likeable in the title role, and audiences and critics responded with positive amusement at the script's treatment of class and ethnic differences between Chimmie and the other characters. Costing \$16,069.70 to make, the film earned \$72,036.24 at the box office, and was almost as successful as Chimmie Fadden. Despite the success of the two films, Jesse Lasky decided not to go ahead with a third Chimmie Fadden picture.

In 1953 James Card, then curator of the Moving Image Department at George Eastman House, began courting Cecil B. DeMille to access his personal collection of silent films. Card's plan was to make new safety prints to keep at Eastman House for study purposes. DeMille was reluctant to provide Card with the films for fear that writers would come to the museum to view them and steal their plots. This brought the negotiations to an end. Undaunted, two years later Card tried again, but at that time DeMille was too busy editing the 1956 version of *The Ten Commandments* to consider the offer. In 1959,



Chimmie Fadden Out West, 1915. Florence Dagmar, Camille Astor, Victor Moore. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

rivolse a Cecilia DeMille Harper, figlia del cineasta, che accolse con molto favore l'idea di preservare i film muti del padre. A partire dalla fine degli anni Sessanta oltre 3000 bobine di pellicola in nitrato cominciarono ad arrivare alla Eastman House; fra queste c'era un esemplare in nitrato, imbibito a colori, di *Chimmie Fadden Out West*. Poco dopo l'arrivo della copia nel 1974, il materiale fu riprodotto in bianco e nero su pellicola in triacetato di cellulosa, pratica assai comune all'epoca. All'inizio del terzo millennio il museo ha intrapreso un progetto di riesamina della collezione di film muti di DeMille, con l'intento di ripristinare le colorazioni d'origine. Nel

after a reasonable amount of time had elapsed since DeMille's death earlier that year, Card approached Cecilia DeMille Harper, DeMille's daughter, who was very receptive to his offer of preserving all her father's silent films. Beginning in the late 1960s over 3,000 reels of nitrate started to arrive at Eastman House, which included a tinted nitrate print of Chimmie Fadden Out West. Soon after the film's arrival in 1974 it was preserved in black & white on triacetate stock, the standard practice at the time. In the early 2000s the Museum started to revisit the silent DeMille films, with plans to restore



Chimmie Fadden Out West, 1915. Raymond Hatton, Tom Forman, Victor Moore. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

2012, grazie al sostegno finanziario del National Endowment for the Arts, è stato creato un nuovo negativo di conservazione a partire dal nitrato originale, mediante una stampante ottica a immersione. Il nuovo negativo è stato quindi utilizzato per produrre copie di proiezione con il sistema Desmetcolor, ricreando in tal modo i colori per imbibizione del materiale d'epoca; nel 2021 il laboratorio del museo (Film Preservation Services) ha infine realizzato scansioni digitali del restauro 2012. Il pubblico di oggi può così riscoprire *Chimmie Fadden Out West* in una versione fedele a ciò che videro i suoi spettatori del 1915. – ANTHONY L'ABBATE

their tinting. In 2012, with funding from the National Endowment for the Arts, a new black & white preservation negative was made from the original nitrate print on an optical printer with wet-gate technology. Using the new negative, Desmet color prints were made that replicated the tinting of the original nitrate print. And in 2021 the George Eastman Museum's Film Preservation Services made digital elements from the 2012 preservation elements. Now audiences can once again enjoy Chimmie Fadden Out West in a version that represents what audiences experienced in 1915. – ANTHONY L'ABBATE

RAPSODIA SATANICA (IT, 1915-17)

REGIA/DIR: Nino Oxilia. SOGG/STORY, SCEN: Alfa (Alberto Fassini), Fausto Maria Martini. DID/TITLES: Fausto Maria Martini. PHOTOG: Giorgio Ricci. CAST: Lyda Borelli (*Contessa Alba d'Oltrevita*), Andrea Habay (*Tristano*), Ugo Bazzini (*Mephisto*), Giovanni Cini (*Sergio*), Alberto Nepoti. PROD: Cines, Roma. V.C./CENSOR DATE: 01.07.1917 (12873). USCITA/REL: 05.07.1917 (Roma). COPIA/COPY: DCP (4K), 43', col. (da/from 35mm, orig. l: 905 m., imbibito, virato, e pochoir/tinted, toned, & stencil-coloured); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Restauro/Restored 2015, Cineteca di Bologna, digitized using a 35mm nitrate print from the Cinémathèque Suisse, Lausanne. Restaurato in 4K a partire da una copia positiva imbibita, virata e colorata a mano proveniente dalla Cinémathèque Suisse.

Una donna velata, scossa da tremiti liberty, si affaccia da una terrazza ventosa, attraversa lentamente un'anticamera buia e, infine, si addentra in una sorta di foresta aliena dai colori lisergici. Ad attenderla c'è un cavaliere dall'ampio mantello purpureo che si rivelerà non essere chi lei si aspetta che sia.

Gli ultimi minuti di *Rapsodia satanica* sono probabilmente tra i più conosciuti e antologizzati dell'intera cinematografia muta italiana. E a ragione. Lyda Borelli, protagonista di questa avventura faustiana sotto la direzione del *metteur en scène* Nino Oxilia, offre qui una delle sue interpretazioni più stilizzate e, dunque, esemplari. La storia, ispirata a un poemetto di Fausto Maria Martini (ma poi rimaneggiata dal più pragmatico "Alfa", alias Alberto Fassini, produttore della Cines) è abbastanza semplice: Alba d'Oltrevita è una dama invecchiata che invidia i giovani di cui tuttavia ama circondarsi. Mephisto, un istrionico Ugo Bazzini dalle sopracciglia improbabili, le offre la possibilità di ritornare indietro nel tempo, restituendole il pieno fulgore della passata bellezza, in cambio della rinuncia all'amore. Lei accetta ma, naturalmente, non saprà stare ai patti.

A proposito di *Rapsodia satanica* si è spesso (e comprensibilmente) parlato di dannunzianesimo ma, a ben guardare, il sentimento dominante che aleggia sulla storia di Alba d'Oltrevita e sul suo castello delle Illusioni sembra piuttosto l'estenuata malinconia dei crepuscolari, movimento letterario in cui, non a caso, si riconoscevano sia Martini sia Oxilia. Una malinconia che pervade anche i momenti di apparente celebrazione della giovinezza, inscenati nell'incantevole cornice dei giardini di Villa Borghese. Nulla, d'altra parte, può preservare dal più tragico dei destini, ben peggiore dei suicidi e dei tradimenti imposti dalla passione: quello di invecchiare soli.

La contessa d'Oltrevita è dunque un'eroina che si aggira in un tempo sospeso e in uno spazio carico di clessidre, di specchi e di pozze di acqua ferma pronti a riflettere la bellezza ma anche l'ansia per la sua perdita. Lyda Borelli, nel tratteggiare la sua figura, non ne cesella la psicologia con la finezza riservata ad altre sue eroine (pensiamo a Elsa Holbein o a Marina di Malombra), eppure i suoi gesti distintivi, in particolare l'innaturale inarcamento della schiena quale corrispettivo della tensione vitalistica, acquisiscono qui, come non mai, il valore di simbolo. La coadiuva in questo distillato espressivo tutto l'armamentario simbolico divistico - fiori recisi, veli "danzanti" e persino gattini neghittosi - esaltato da alcune ardite scelte luministiche e dalla speciale sensibilità lirica di Oxilia.

Il film fu concepito nel 1915, anno dell'entrata dell'Italia nella Grande

Quivering with fin-de-siècle spirit, a veiled woman looks out from a windy terrace, slowly crosses a dark chamber, and finally enters a sort of hallucinogenically-coloured alien forest. Awaiting her is a gentleman in an ample purple cloak who turns out not to be who she expects him to be. The last minutes of Rapsodia satanica are probably among the best-known and most often anthologized passages of Italian silent film – and with good reason. Lyda Borelli, the protagonist of this Faustian adventure directed by the great metteur-en-scène Nino Oxilia, gives one of her most stylized (and exemplary) performances. The story – inspired by a short poem by Fausto Maria Martini, but then reworked by the more pragmatic "Alfa" (Alberto Fassini, a producer at Cines), is relatively simple: Alba d'Oltrevita (literally, "Dawn of Life Beyond") is a lady who has aged and is now envious of young people, though she likes to surround herself with them. Mephisto – a histrionic Ugo Bazzini with unlikely eyebrows – offers her the chance to go back in time with the full brilliance of her past beauty restored, in exchange for renouncing love. She accepts, but naturally fails to keep her side of the bargain.

Rapsodia satanica has often (and understandably) been associated with the poetics of Gabriele D'Annunzio, but proper scrutiny suggests that the predominant mood hovering over the story of Alba d'Oltrevita and her castle of Illusions was rather the exhausted melancholy of the crepuscolari, a literary movement with which both Martini and Oxilia identified themselves. This melancholy even drifts through the moments of apparent celebration of youth, staged in the enchanting garden setting of the Villa Borghese. On the other hand, nothing can save one from the most tragic destiny, far worse than passion-induced suicide or betrayal: ageing alone.

Countess d'Oltrevita is thus a heroine who wanders about in suspended time, in a space filled with hourglasses, mirrors, and still pools of water that can reflect beauty but also the unease for its loss. While Borelli's Alba isn't outlined with the usual psychological acuity she lends her other heroines (compare Elsa Holbein or Marina di Malombra), her distinctive body language, especially the unnatural arching of her back – an articulation of vital energy – here more than ever takes on symbolic value. She is supported in this quintessence of expressivity by all the symbols of the diva figure: cut flowers, fluttering veils, and even lazy kittens, all enhanced by audacious lighting effects and Oxilia's peculiarly lyrical sensitivity. The film was conceived in 1915, the year Italy entered the Great



Rapsodia satanica, 1915-1917. Lyda Borelli. (Cineteca di Bologna)

Guerra, anche se, probabilmente proprio a causa dello sconvolgimento del panorama produttivo dovuto al conflitto, uscirà nelle sale solo nel 1917, pochi mesi prima che il suo giovane regista trovasse la morte combattendo sul monte Tomba.

Al di là delle disavventure distributive, si trattò di un progetto, fin dalla sua concezione, particolarmente ambizioso. La pellicola venne proposta come il secondo ideale capitolo di una trilogia di cinema artistico, iniziata con il *Christus* di Giulio Antamoro (1916) e che si sarebbe dovuta chiudere con *Garibaldi* di Enrico Ferri. L'idea era promuovere il cinema come punto d'incontro ideale tra poesia, arti plastiche e musica; un "cruogiolo ... mai tentato ed oggi ottenuto per la prima volta" come dichiarava senza troppa modestia il materiale pubblicitario. Non a caso, la partitura destinata ad accompagnare i languori borelliani fu commissionata nientemeno che a Pietro Mascagni, noto compositore della *Cavalleria Rusticana* (1890). La musica si rivelò un successo, tuttavia l'esperienza per il Maestro non dovette risultare particolarmente

War, but no doubt owing to the upheavals in production caused by the conflict it was only released in theatres in 1917, a few months before its young director met his death in combat on Monte Tomba. Quite apart from the vicissitudes of distribution, this was a particularly ambitious project from the start. The film was planned as the ideal second chapter of an artistic trilogy, beginning with Giulio Antamoro's Christus (1916) and prospectively concluding with Garibaldi by Enrico Ferri. The idea was to foster cinema as a point of union between poetry, sculpture, and music: a "crucible [...] never attempted before, and now realized for the first time", as the advertisements stated with little modesty. It was hardly an accident that the score designed to accompany Borelli's languor was commissioned from no less a composer than Pietro Mascagni, well-known for his 1890 opera Cavalleria Rusticana. The music turned out to be successful, though the experience was not particularly gratifying for the maestro, who in speaking of the "synchronization"

gratificante, dal momento che, parlando del lavoro di “sincronizzazione” realizzato grazie al montaggio di un piccolo schermo vicino al pianoforte, lui stesso si definì “martire” del cinematografo.

Una cura speciale fu dedicata anche alle colorazioni, accostamento di viraggi, imbibizioni ed elementi pochoir. Se alcuni commentatori snob dell'epoca li considerarono troppo vivi e dunque “di gusto assai cattivo”, proprio i colori appaiono oggi uno degli elementi di maggior fascino del film. È probabile che, a distanza di tempo, ripensando a *Rapsodia satanica*, non ricorderemo i dettagli del dramma amoroso intrecciato da Alba coi fratelli Sergio e Tristano. Più difficilmente avremo scordato come il suo abito rosa si stagli sullo sfondo azzurro del lago o come, nel finale, lo strano verde innaturale degli alberi contribuisca a trasformare il giardino in una sorta di irrealistico spazio mentale. In occasione del restauro degli anni Novanta che restituì alla pellicola musica e colori, Eric de Kuyper parlò del film come di “una rosa appassita” che si era rigenerata sotto i suoi occhi un petalo dopo l'altro, riacquistando “la propria freschezza nel pieno del suo fulgore”. Un fulgore che dura ancora oggi, felice antitesi del destino toccato alla povera contessa d'Oltrevita. – STELLA DAGNA

achieved by having a small screen mounted near the piano described himself as a “martyr” to the cinematograph.

Special attention was also paid to the use of colour, featuring complementary tinting, toning, and pochoir (stencil-coloured) passages. While some of the more snobbish commentators of the time found these too vivid and thus “in very poor taste”, it is precisely the elements of colour that now appear most fascinating. It is not unlikely that with time we won't be able recall details of the entanglements between Alba and the brothers Sergio and Tristano, but it will be harder to forget how her pink dress stands out against the blue of the lake, or how in the final scene the strange unnatural green of the trees helps turn the garden into a sort of unreal cerebral space.

During conservation of the film in the 1990s, when its music and colour were restored, Eric de Kuyper spoke of it as “a faded rose” that had returned to life, petal by petal, before his eyes, regaining “its own freshness in the fullness of its splendour”. That brilliance survives to this day, in felicitous antithesis to the fate that befell poor Countess d'Oltrevita. – STELLA DAGNA

RASKOLNIKOW (Delitto e castigo; Crime and Punishment) (DE 1923)

REGIA/DIR, SCEN: Robert Wiene, dal romanzo di/based on the novel by Fyodor M. Dostoyevsky, *Prestuplenije i nakasanije (Delitto e castigo/Crime and Punishment)*, 1866. PHOTOG: Willy Goldberger. SCG/DES: Andrej Andrejew. CAST: Grigorij Chmara (Rodion Raskolnikow), Alla Tarassowa (*Dunja*), Michail Tarschanow (*Semjon Marmeladow*), Maria Germanowa (*Katerina Marmeladowa*), Maria Kryshanowskaja (*Sonja*), Pawel Pawlow (*Porfiri Petrowitsch*), Sergej Kommissarow (*Luschin*), Pjotr Scharow (*Swidrigailow*). PROD: Lionardo-Film, per/for Neumann-Produktion GmbH. DIST: Bayerische Filmgesellschaft. PREMIÈRE: 15.08.1923 (Bio Hvězda, Prague), 26.09.1923 (Regina-Lichtspiele, München), 27.10.1923 (Mozartsaal, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 142', col. (da/from 35mm, imbibito/tinted, orig. l. 3168 m., 21 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Accompagnamento al pianoforte di / Piano accompaniment by Richard Siedhoff, basato sulla sua partitura orchestrale / based on his orchestral score.

All'inizio degli anni Venti una sempre più numerosa comunità di esuli russi si trasferì a Berlino, aprendo caffè e negozi nel centro ed entrando a far parte della vita culturale della città. Quando Konstantin Stanislavsky (1863-1938) e la compagnia del suo Teatro Artistico di Mosca portò in palcoscenico alcuni classici russi, gli spettacoli erano considerati alla stregua di grandi eventi, che facevano sempre il tutto esaurito. In occasione dell'ultimo di questi comparve un annuncio sul *Film-Kurier* (n. 215, 30 settembre 1922) nel quale si diceva che la Lionardo-Film Gesellschaft stava lavorando a *Raskolnikow*, adattamento cinematografico del romanzo di Dostoevskij *Delitto e castigo*, interpretato “esclusivamente da membri del Teatro Artistico di Mosca” sotto la direzione di Robert Wiene. Il giorno seguente, il *Berliner Börsen-Courier* del 1 ottobre 1922 affermò che il progetto era “il primo a tentare di portare sul grande schermo il lavoro di un'équipe teatrale a sé stante, vero e proprio modello di arte collettiva”. Pjotr [Peter] Scharow, direttore e attore del Künstlertheater (che

At the beginning of the 1920s, a rapidly growing community of exiled Russians settled in Berlin, opening stores and cafés in the city center and entering the city's cultural life. When Konstantin Stanislavsky (1863-1938) and his Moscow Art Theater company presented Russian classics on stage at the Lessing Theater in September 1922, it was a society event and the theatre was sold out. On the last day of the guest performances, an announcement appeared in *Film-Kurier* (Nr. 215, 30.09.1922) that Lionardi-Film Gesellschaft was working on *Raskolnikow*, a film adaptation of Dostoyevsky's novel *Crime and Punishment*, to be performed “exclusively by members of the Moscow Art Theater” under the direction of Robert Wiene. One day later, the *Berliner Börsen-Courier* (01.10.1922) reported that the project was “the first time that an attempt has been made to transfer a closed theatre ensemble, and one that is considered a prime example of ensemble art, as a whole to film”.

interpreta qui il ruolo di Swidrigailow), spiegò sullo stesso quotidiano che gli attori erano “felici di avere trovato in Robert Wiene un regista che non solo condivide la nostra ammirazione per il poeta, ma la cui arte, sulla scorta delle sue precedenti creazioni, nel suo rifiuto del naturalismo, ha tutte le carte in regola per la produzione di un’opera che trascende la nuda e cruda realtà. Siamo perciò lieti di affiancargli il nostro artista A. W. Andrejew, che dà a ciascuno il suo spazio, a ciascuno il suo posto”. Il romanzo di Dostoevskij era considerato assai difficile da filmare. Lo stesso Robert Wiene spiegò sul *Film-Kurier* (n. 73, 25 marzo 1924) che “questo Raskolnikov vive esclusivamente all’interno di processi mentali ipertrofici, in lotte interiori difficilmente compatibili con il mondo esterno. Nulla è qui fondato sulla realtà, e la sua visualizzazione doveva spiegarlo in modo anti-naturalistico”.

Le riprese furono effettuate nell’autunno del 1922. Nel febbraio 1923 *Raskolnikow* fu finito di montare e sottoposto dalla Neumann-Produktion all’ufficio di censura di Berlino, che lo approvò il 9 marzo 1923. Il film non fu tuttavia distribuito subito nei cinema tedeschi: dapprima lo si offrì invece alla distribuzione mondiale. Il 1923 era un anno di inflazione galoppante per la Germania, una situazione ideale per speculatori e profittatori. Vendere film tedeschi all’estero in cambio di denaro contante era perciò un affare particolarmente redditizio. Hans Neumann aveva appena fondato la sua Neumann-Produktion allo scopo di realizzare il suo primo grande progetto, *I.N.R.I.*, in vista di un’uscita nel Natale di quell’anno, ingaggiando Robert Wiene come regista e Gregori Chmara nel ruolo di Gesù. Pare che Neumann abbia sostenuto la Lionardo-Film con un finanziamento, finendo per assumere il controllo di *Raskolnikow*, ma non se occupò molto, impegnato com’era in una campagna pubblicitaria senza precedenti a favore di *I.N.R.I.* La prima proiezione di *Raskolnikow* di cui abbiamo notizia risale al 15 agosto 1923, al cinema Bio Hvězda di Praga. A partire dal 26 settembre la pellicola fu presentata a Monaco di Baviera presso il Regina-Lichtspiele, cioè prima che la Neumann-Film avesse distribuito gli inviti per la prima ufficiale del film alla Mozartsaal di Berlino il 27 ottobre.

I critici tedeschi furono unanimi nell’elogiare il lavoro degli interpreti: “Vogliamo dirlo senza alcuna invidia: nessun attore tedesco avrebbe potuto conseguire ciò che questi russi hanno ottenuto con tale naturalezza, con così tanto colore umano, con tanto straziante realismo ... questo non è recitare, questo è vivere!” (*Reichsfilmblatt* n. 44, 3 novembre 1923). L’approccio cinematografico di Wiene al romanzo fu invece oggetto di controversie: “da un punto di vista artistico ed estetico, tuttavia, è impossibile attribuire un’impronta liberamente espressionista a un dramma intrinsecamente impressionistico e naturalistico, e con costumi storicamente autentici” (*Süddeutsche Filmzeitung* n. 40, 4 novembre 1923). Kurt Pinthus fu ancora più polemico su *Das Tage-Buch* (n. 46, 17 novembre 1923): “uno si chiede sempre: ma come hanno fatto questi russi a trovarsi catapultati in queste strade, scale e stanze così spigolose, in queste strade che si perdono nell’infinito e nell’ineffabile?”, ma poi ammise che “il film è

Pjotr [Peter] Scharow, director and actor of the Künstlertheater (who played Swidrigailow in the film), explained in the same newspaper that the actors were “happy to have found in Robert Wiene a director who not only unites with us in his reverence for the poet, but whose art, according to his earlier creations, in its rejection of naturalism, carries the conditions for a production that goes beyond dry reality. We are pleased to be able to give him our artist A. W. Andrejew at his side, who gives everyone their room, everyone their corner.” Dostoyevsky’s novel was considered difficult to film. As Robert Wiene explained in Film-Kurier (Nr. 73, 25.03.1924): “This man Raskolnikow lives only in hypertrophic mental processes, in inner struggles to which the environment hardly corresponds. Nothing here is based on reality, and the visualization had to suggest this in an anti-naturalistic way.” Filming took place in the fall of 1922. In February 1923, Raskolnikow was completed, submitted by Neumann-Produktion to the Film Review Board in Berlin, and was passed on 9 March 1923. However, the film was not immediately released in German cinemas, but was first offered for world sales. 1923 was the year of galloping inflation in Germany, a time for speculators and profiteers. Selling German films abroad for hard currency was a lucrative business. Hans Neumann had just founded his company Neumann-Produktion to produce his own first major project, I.N.R.I., for a worldwide 1923 Christmas release. He hired Robert Wiene to direct the film and Gregori Chmara to play Jesus. Apparently, Neumann had helped Lionardo-Film financially and taken over Raskolnikow. But while he launched an unprecedented advertising campaign to promote I.N.R.I., he did not pay much attention to Raskolnikow. The first verifiable public screening took place on 15 August 1923 at the Bio Hvězda cinema in Prague. From 26 September, the film was shown in Munich at the Regina-Lichtspiele, before Neumann-Film sent out invitations for the official “premiere” of the film at the Mozartsaal in Berlin on 27 October.

The German film critics consistently praised the performance of the cast: “We want to say it without envy: No German actor could have achieved what these Russians did with such naturalness, warm humanity and harrowing realism ... not acting, but: living!” (Reichsfilmblatt Nr. 44, 03.11.1923) Wiene’s cinematic concept, on the other hand, was controversial: “An artistic-aesthetic impossibility, however, is an expressionistically free decoration to the thoroughly impressionistic-naturalistic play, to the historically authentic costume...” (Süddeutsche Filmzeitung Nr. 40, 04.11.1923) Kurt Pinthus polemicized in Das Tage-Buch (Nr. 46, 17.11.1923): “One always asks oneself: How were these original Russians thrown into these jagged rooms, stairwells, streets that lose themselves in the infinite and mysterious?” But he admits: “The film is very exciting, it eats in your brain; you sense Dostoyevsky’s greatness and depth; you are shaken, taken away, purified. And that proves that there was more going on



Raskolnikow, 1923. Grigorij Chmara. (Cinémathèque française, Paris)

davvero eccitante, ti divora il cervello; percepisci tutta la grandezza e la profondità di Dostoevskij; ci si sente scossi, trascinati, purificati. E ciò dimostra che c'era qualcosa di più che un puro e semplice fatto di cronaca nera: un'esperienza filmica ben al di là dell'esasperazione psicologica". Il potente impatto del film è documentato da un incidente avvenuto al cinema Apollo di Varsavia: "quando Raskolnikov prende per la seconda volta l'ascia nell'intento di uccidere il testimone del suo omicidio del prestatore di pegno, uno degli spettatori ha sparato allo schermo – come da lui stesso spiegato più tardi – allo scopo di scongiurare il secondo omicidio" (*Express Poranny*, 25 ottobre 1923). *Raskolnikov* fu proiettato in molti paesi, in diverse versioni modificate o accorciate. A Bucarest riempì i duemila posti dell'Ekoria Cinema per ben quattro settimane. Inaugurò a Kyoto il Shochikuza Cinema il 28 gennaio 1925. A Londra, il film fu incluso in uno dei primi programmi della neonata Film Society: fu proiettato senza intervalli né musica ("un'esperienza unica per un cinematografo pubblico") affinché non fosse compromesso da "musica banale o anacronistica" (*The Evening Standard*, 15 dicembre 1925). Negli Stati Uniti, la Motion Picture Guild distribuì *Raskolnikov* nel 1927 sotto il titolo *Crime and Punishment* a partire dal 19 giugno 1927, con una settimana di tenuta al Little Theater, un cineclub d'avanguardia a Washington, DC (dove proiettarono anche *Potemkin* e *Caligari*).

Del film sopravvivono oggi solo versioni estere, tutte incomplete e decisamente più brevi rispetto alla lunghezza indicata dalla scheda dell'ufficio di censura (3168 metri). Nel 1991 il Nederlands Filmmuseum (oggi Eye Filmmuseum) ha realizzato una ricostruzione basata su una copia olandese in nitrato, integrata da sezioni provenienti da una copia russa conservata al Gosfilmofond, a sua volta contenente brani precedentemente inclusi nella versione italiana presso la Cineteca Italiana di Milano. Per questa nuova edizione, oltre al nitrato originale dall'Italia, la cineteca olandese ha utilizzato un internegativo della versione americana, contenente scene finora sconosciute e soprattutto inquadrature di migliore qualità fotografica dal negativo A del film, mentre i materiali olandesi e russi provengono dal negativo B e dal negativo C.

Non esistono purtroppo riassunti dettagliati, sceneggiature, partiture originali, né schede di censura che permettano di ricomporre l'edizione originale di *Raskolnikov*. Poiché i critici dell'epoca avevano sottolineato che il film "segue fedelmente le orme dell'artista, il cui testo è stato per lo più riprodotto tale e quale nelle didascalie" (*Lichtbild-Bühne* n. 44, 3 novembre 1923), si è deciso di seguire la traduzione tedesca del romanzo pubblicata nel 1912 a cura di Hermann Röhl come base per la ricostruzione e per i testi delle didascalie, la cui grafica è basata sul font creato da Wiene per *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Visto che il frammento italiano di *Raskolnikov* recava ancora tracce di colorazione (alcune erano diverse da quelle indicate sulle code dell'internegativo americano), è stato creato un nuovo schema cromatico che tiene conto dei luoghi e delle ore della giornata. Richard Siedhoff ha composto una nuova partitura originale, che sottolinea con estrema sottigliezza gli stati d'animo del protagonista. – STEFAN DRÖSSLER

here than just the criminal case: a filmic experience beyond mere stretched psychology." The film's powerful impact is documented by an incident in Warsaw's Apollo cinema: "At the moment when Raskolnikov reached for the axe for the second time to kill the witness to his murder of the pawnbroker, one of the spectators shot at the screen with a pistol in order – as he later explained – to prevent the second murder." (*Express Poranny*, 25.10.1923) Raskolnikov was shown in many countries in various edited and modified versions. In Bucharest, the film filled the 2,000 seats of the Ekoria Cinema for four weeks. In Kyoto, Raskolnikov was the opening film of the Shochikuza Cinema on 28 January 1925. In London, the film was in one of the first Film Society programs – the film ran without an intermission and silently without musical accompaniment, "an experience unique in a public cinema" preventing the film from being impaired by "anachronistic or hackneyed music". (*The Evening Standard*, 15.12.1925) In the USA, the Motion Picture Guild distributed Raskolnikov in 1927 under the title *Crime and Punishment*, opening on 19 June 1927, with a one-week run at the Little Theater, a progressive arthouse in Washington, D.C. (which also played *Potemkin* and *Caligari*). Today only foreign versions of the film have survived, all of which are incomplete and significantly shorter than the German censorship length of 3168 metres. In 1991 the Nederlands (now Eye) Filmmuseum created a reconstruction based on a Dutch nitrate print, supplemented with footage from a Russian copy from Gosfilmofond, into which parts of an Italian version from the Cineteca Italiana in Milan had already been incorporated. For the new reconstruction, in addition to the original nitrate print from Italy, a dupe negative of the American distribution version was used, which contained previously unknown scenes and, above all, better shots from the A negative, while the Dutch and Russian material came from a B negative and a C negative.

Unfortunately, no detailed synopses, screenplay, original score, or censorship files are known to exist which could help to recreate of the original version of *Raskolnikov*. As contemporary critics emphasized that the film "faithfully followed in the footsteps of its poet, most of whose text had been used verbatim in the titles" (*Lichtbild-Bühne* Nr. 44, 3.11.1923), the 1912 German translation of the novel by Hermann Röhl had to serve as the basis for the reconstruction. The wording for the texts of the intertitles was also taken from this source, and their new graphic design is based on a font developed from the intertitles of Wiene's *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Since the Italian fragment of *Raskolnikov* still had traces of the coloring, some of which differed from the color specifications found on the leaders of the American dupe negative, a new color scheme was developed, based on times of day and locations. Richard Siedhoff has composed an impressive new orchestral score, which very subtly emphasizes the moods of the main character; he will perform a piano reduction of his score at this year's *Giornate*. – STEFAN DRÖSSLER



Raskolnikow, 1923. Grigorij Chmara. (Cinémathèque française, Paris)



Sorok pervyi, 1926. Ivan Koval-Samborsky, Ada Voitsik. (State Central Film Museum, Moscow)

ma non vi è traccia di idillio o di romanticismo. Le rocce bianche e la polvere del deserto del Karakum in Turkmenistan e la penisola di Apsheron nell'Azerbaijan definiscono il tono dell'opera. "Il film dà la curiosa impressione che il paesaggio sia stato del tutto cancellato per far risaltare i volti": così si esprime con notevole acume Oswald Blakeston in *Close-Up* (novembre 1928). Fra le rocce c'è un essere umano altrettanto polveroso e roccioso: Mariutka somiglia più a un uomo che a una donna. Nel 1926 Ada Voitsik era ancora una studentessa nella Scuola Tecnica Statale di Cinema. Diventò una magnifica attrice tragica (una delle poche nella sua generazione), e *Sorok*

artistically flowing sands and sparkling sea waves. Protazanov's film is about love (among other things), but there is no romance or romanticism. The white stones and dust of the Karakum desert in Turkmenistan and the Apsheron peninsula in Azerbaijan set the narrative's tone. "It gives one a peculiar feeling that the scenery has been rubbed out by deliberate hand to emphasize the faces" – an accurate observation made by Oswald Blakeston in Close-Up (November 1928). Amidst the stones there is a being equally stony and dusty: Mariutka, who resembles a man more than a woman. In 1926, Ada Voitsik was



Sorok pervyi, 1926. Ada Voitsik, Ivan Koval-Samborsky. (State Central Film Museum, Moscow)

pervyi sembrò definire la sua lunga e turbolenta carriera per il grande schermo.

Dopo una violenta tempesta in mare Mariutka e il luogotenente, che lei dovrebbe portare con sé, trovano rifugio su un'isoletta. Mentre asciugano i loro abiti davanti al fuoco i due devono starsene seduti seminudi uno accanto all'altra, ma nessuno dei due ne prova imbarazzo perché non sono un uomo e una donna bensì un ufficiale dell'Armata Bianca e una soldatessa dell'Armata Rossa. L'uomo è colto dalla febbre, lei si prende cura del giovane. Il resto è Shakespeare: "ella mi amò per i pericoli che io avevo corso, ed io l'amai perché ella n'ebbe pietà".

still a student at the State Film Technicum. She grew to become a superb tragic actress (one of the few in her generation), and The Forty-First seemed to determine her long and turbulent screen career.

After a sea storm, Mariutka and the lieutenant, whom she is supposed to convoy, seek shelter on a small island. While drying their clothes by the fire, they have to sit next to each other half-naked, and neither is embarrassed, for they are not a man and a woman, but a White officer and a Red soldier. He develops a fever, she nurses him. The rest is Shakespeare: "she loved



Three Women, 1924. Willard Louis, Lew Cody. (Wisconsin Center for Film and Theater Research)

Una volta innamorata, Mariutka diventa una vera donna: le espressioni del suo viso sono cambiate, così com'è cambiata l'illuminazione a cura del fedele operatore di Protazanov, Piotr Ermolov. Perfino i pantaloni di lei diventano una gonna: lo si nota appena, perché i due indumenti sono fatti di stoffe simili (Protazanov era un maestro in questo genere di dettagli). E poi arriva il finale tragico: Mariutka china il capo, e quando lo solleva il suo volto è di nuovo grigio e terreo: se n'è andata.

È un finale inevitabile. *Sorok pervyi* è forse l'unico film sovietico a mostrare la Rivoluzione e la guerra civile come nient'altro che una tragedia.

La copia la versione sovietica del film è conservata presso varie cineteche, in copie tutte identiche ma incomplete. Mostriamo qui invece la versione uscita in Cecoslovacchia. Le didascalie erano state rivedute per ammorbidire i toni dell'ideologia comunista, e per qualche ragione l'eroina Mariutka è stata rinominata Tatjana, ma la superiore qualità delle immagini e la presenza di diverse scene che si credevano perdute (una di esse è alquanto sconvolgente) ha fatto sì che questa fosse la scelta più ovvia sulla copia da mostrare. Il film merita di essere ricostruito nella sua versione originale; c'è da sperare che ciò accadrà presto. – PETER BAGROV

me for the dangers I had passed, and I loved her that she did pity them." Having fallen in love, Mariutka genuinely turns into a woman: her facial expression changes, as does the lighting, provided by Protazanov's regular cameraman Piotr Ermolov. Even her trousers transform into a skirt – imperceptibly, since both pieces are made from similar fabric (Protazanov was a master of such implicit details). The tragic end comes, Mariutka bows her head, and when she lifts it, her face is once again gray and stony: the woman is gone.

The ending is inevitable. The Forty-First may be the only Soviet film of the silent era to portray the Revolution and the Civil War as a tragedy and nothing else.

The version Identical truncated copies of the Soviet version exist in many film archives. Instead, we are screening the Czech release version. The intertitles have been polished here, to soften the Communist ideology, and, for some reason, the heroine Mariutka was renamed Tatjana. However, the higher image quality and several previously thought missing scenes (one of them particularly shocking) made this version an easy choice. The film calls for a reconstruction, which, let's hope, will not be too long in coming. – PETER BAGROV

THREE WOMEN (Tre donne) (US 1924)

REGIA/DIR: Ernst Lubitsch. SCEN: Ernst Lubitsch, Hans Kraly, dal romanzo *di/from the novel* by Jolanthe Marès [Selma Reichel], *Lillis Ehe: ein Sittenbild* (1914). PHOTOG: Charles J. Van Eger. SCG/DES: Svend Gade. ASST. DIR: Henry Blanke, James Flood. CAST: Pauline Frederick (Mabel Wilton), May McAvoy (Jeanne Wilton), Marie Prevost (Harriet), Lew Cody (Edmund Lamont), Willard Louis (Harvey Craig), Mary Carr (Mrs. Armstrong), Pierre Gendron (Fred Armstrong), Raymond McKee (l'amico di Fred/Fred's pal), [Rolfe Sedan (avventore del bar/Monkey Bar patron), Max Davidson (prestatore su pegno/pawnbroker), Tom Ricketts (maggior-domo/butler), Charles Farrell (avventore del bar/Monkey Bar patron), Opal Evans (partecipante al ballo/costume ball reveler)]. PROD: Warner Bros. Pictures. PREMIÈRE: 26.08.1924 (Orchestra Hall, Chicago). USCITA/REL: 08.1924. COPIA/COPY: DCP, 84"24" (da/from 35mm dup. neg., 6265 ft., 19 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Michael J. Shelley, professore di matematica, ha recentemente affermato che quando si passa da due a tre “le cose si complicano all'improvviso ... Tutto diventa molto disordinato e imprevedibile”. Un secolo prima, Ernst Lubitsch aveva già bene afferrato il potenziale del numero tre in tutto ciò che concerne il dramma, la commedia e il caos. Il suo *Tre donne* offre un ideale punto di partenza al proposito. Il titolo ci avverte già dell'importanza del numero tre, ma ci lascia impreparati a un film in cui una madre (Mabel Wilton) e la figlia (Jeanne Wilton) dormono con lo stesso uomo (Edmund Lamont). Dopo avere abbandonato la ricca e anziana signora, Lamont sposa la sua ancora più ricca figlia, prima di piantare anche lei per un'attraente cacciatrice di maschi (Harriet).

Le Giornate hanno già presentato *Lady Windermere's Fan* (Il ventaglio di Lady Windermere; 1925) almeno due volte, mentre questa è la prima proiezione di *Three Women* (Tre donne). Il responso della critica può spiegare la dimenticanza. Joseph McBride ha descritto il film come un

Michael J. Shelley, a Professor of Mathematics, recently remarked that in moving from two to three, “things immediately get more complicated... It gets very disordered and unpredictable.” A century earlier, Ernst Lubitsch already understood the potential that threes had for drama, comedy, and chaos. His Three Women offers an ideal starting point. The title alerts us to the importance of threes, but it hardly prepares us for a film in which a mother (Mabel Wilton) and her daughter (Jeanne Wilton) sleep with the same man (Edmund Lamont). After abandoning the wealthy older woman Lamont marries her even wealthier daughter, and then runs off with a fetching floozy (Harriet).

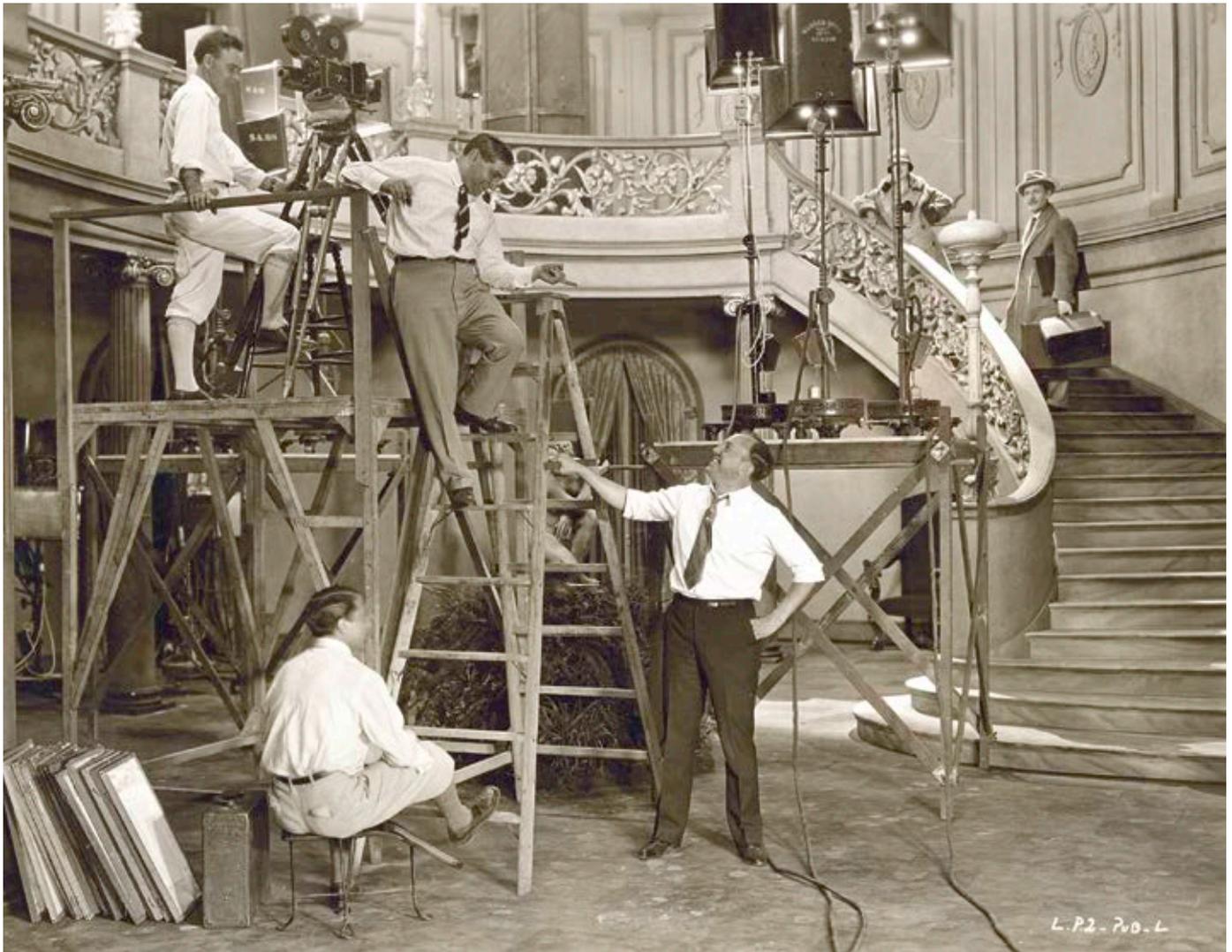
Although the Giornate has shown Lady Windermere's Fan (1925) at least twice, this is its first screening of Three Women. Critical consensus can explain such a programming oversight. Joseph McBride characterized the film as “shallow



Three Women, 1924. Willard Louis, Pauline Frederick, Lew Cody. (Museum of Modern Art, NY)



Three Women, 1924. Marie Prevost. (Museum of Modern Art, NY)



Three Women, 1924. Didascalia sul retro/Caption on back: "Jack Warner congratulates Ernst Lubitsch on having reached the top of the ladder. Incidentally, he keeps Lew Cody and May McAvoy waiting for the next scene of 'Three Women'." (AMPAS, Margaret Herrick Library)

“melodramma senz’infamia e senza lode”, ipotizzando che Lubitsch potrebbe aver “provato una mancanza di autentico coinvolgimento creativo” nel soggetto. Rick McCormick lo ha addirittura liquidato in un solo paragrafo nel suo libro su Lubitsch, pubblicato nel 2000. In mia decisione di riesaminare *Three Women* è capitata per caso: mentre scrivevo il mio terzo saggio sui film di Lubitsch per la Warner Brothers – uno dei quali, *Kiss Me Again (Baciarmi ancora; 1925)*, è considerato perduto – ho constatato che c’era una certa affinità elettiva fra i miei “tre saggi” e *Three Women*. Il film era anche il primo interpretato da May McAvoy; i miei due saggi precedenti erano focalizzati su due collaborazioni successive: *Lady Windermere’s Fan* e il film che Lubitsch avrebbe voluto dirigere, *The Jazz Singer (Il cantante di jazz; 1927)*.

I diritti di quest’ultimo, affidato a un certo punto ad Alan Crosland, erano stati acquistati dalla Warner dietro pressione dello stesso Lubitsch, che aveva visto la pièce teatrale di Samson Raphaelson; anche se il suo coinvolgimento non fu mai ufficialmente riconosciuto, affermavo che la sua rilettura del materiale di origine in quanto malcelato remake del film del 1923 di E.A. Dupont *Das alte Gesetz (La vecchia legge)* era stata per così dire trasposta nella versione di Crosland, così da renderla sotto un certo aspetto parte integrante dell’opera di Lubitsch (si veda a tale proposito il mio saggio “Why Did Negroes Love Al Jolson and *The Jazz Singer?*: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture”, in *Film History*, vol. 23 n. 2, 2011).

McAvoy a parte, che cosa accomuna questi film? In *Three Women*, Jeannie Wilton (McAvoy) festeggia il suo diciottesimo compleanno. In *Lady Windermere’s Fan*, la protagonista (sempre McAvoy) celebra il ventunesimo genetliaco. Entrambi sono ovviamente importanti giri di boa nella vita, fondamentali in rapporto alle trame dei due film. Nell’uno e nell’altro, le madri compromettono volontariamente le rispettive posizioni in società e affrontano lo scandalo pur di salvare le figlie. Parallelamente, i padri sono del tutto assenti dalle due trame (nel caso di *Lady Windermere*, per inesPLICABILI motivi). Nel caso di *Il cantante di jazz*, avevo ipotizzato che Lubitsch avesse modificato il testo teatrale di Raphaelson in modo da far sì che il rapporto fra madre e figlio fosse un rovesciamento, ma anche un parallelo, dei due film precedenti: Jackie Robins è totalmente devoto alla madre così come lei lo è nei suoi riguardi. Il film termina con lui che canta “Mammy”, un appropriato epilogo di questa trilogia sull’amore materno.

Tutti e tre i film sono in sé stessi i prodotti di un triangolo. *Lady Windermere’s Fan* era ufficialmente un adattamento del testo teatrale di Wilde, ma di fatto il remake di un altro adattamento, diretto nel 1916 da Fred Paul. A prima vista, *Three Women* è un adattamento dal romanzo *Lillis Ehe: ein Sittenbild*, ma si tratta in effetti di un altro remake (anch’esso non dichiarato) dal film *Lillis Ehe*, diretto nel 1919 da Jaap Speyer. Come già sottolineato, *The Jazz Singer* è a sua volta una non dichiarata variante del film di Dupont *Das alte Gesetz*.

Alla luce della notevole stilizzazione da parte di Lubitsch, lo spettatore potrebbe leggere la commedia di *Three Women* attraverso una lente bergsoniana, in cui “una ‘serie di eventi’ può diventare comica per ripetizione, per inversione, o per interferenza reciproca”. Tuttavia,

*melodramatic fare,” and suggested that Lubitsch may have “lacked a feeling of genuine creative involvement.” Rick McCormick dismissed the film in a single paragraph in his 2000 book about Lubitsch. My own decision to pursue a fresh reassessment of *Three Women* was undertaken quite casually. Writing my third essay on Ernst Lubitsch and his films for Warner Brothers – one of which, *Kiss Me Again (1925)* is lost – I found there was a certain coincidental charm between my “three essays” and Lubitsch’s *Three Women*. It was also the first of his films to feature May McAvoy; my previous two essays had focused on two later collaborations: *Lady Windermere’s Fan (1925)* and the film he wanted to make, *The Jazz Singer (1927)*. The latter, ultimately directed by Alan Crosland, was bought by Warner Brothers on Lubitsch’s urging after he’d seen the *Samson Raphaelson* play, and while his involvement was never credited, I’ve argued that his reconception of the original material as a thinly cloaked remake of E. A. Dupont’s *Das alte Gesetz (The Ancient Law, 1923)* was carried over into Crosland’s version and can therefore in a certain light be considered part of Lubitsch’s oeuvre (see my essay “Why Did Negroes love Al Jolson and *The Jazz Singer?*: Melodrama, Blackface and Cosmopolitan Theatrical Culture,” in *Film History*, Vol. 23 no. 2, 2011).*

Besides McAvoy, what else binds these films together? In *Three Women*, Jeannie Wilton (McAvoy) celebrates her 18th birthday. In *Lady Windermere’s Fan* Lady Windermere (McAvoy) celebrates her 21st birthday. Both birthdays are obvious coming-of-age milestones and central to their respective plots. In both films, the mothers throw away their social standing and accept scandal to save their daughters. The fathers are correspondingly absent in both films – mysteriously so in the case of *Lady Windermere*. In the case of *The Jazz Singer*, I’ve argued the likelihood of Lubitsch’s reworking of the Raphaelson play so that the mother-son relationship inverts but parallels the earlier two films: Jackie Robins is as totally devoted to his mother as she is to him. The film ends with him singing “Mammy” – a fitting conclusion to this trilogy about mother love.

All three films are themselves products of a triangle. *Lady Windermere’s Fan* was a public adaptation of the Wilde play but an unacknowledged remake of the original 1916 film adaptation directed by Fred Paul. *Three Women* is ostensibly an adaptation of the novel *Lillis Ehe: ein Sittenbild* but likely an unacknowledged remake of the German film adaptation, *Lillis Ehe (1919, Lilli’s Marriage)*, directed by Jaap Speyer. *The Jazz Singer* as already stated above was an unacknowledged variation on E. A. Dupont’s *The Ancient Law (1923)*.

Given Lubitsch’s remarkable stylization, the viewer might read the film’s comedy through a Bergsonian lens, in which a “‘series of events’ may become comic either by repetition, by

il saggio di Freud *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* è ancora più rivelatore: “Fin da quando siamo stati obbligati a rinunciare all'espressione dell'ostilità attraverso i fatti – trattenuti da una terza persona priva di passione ... – noi abbiamo ... sviluppato una nuova tecnica di invettiva che mira ad impegnare questa terza persona contro il nostro nemico. Minimizzando quest'ultimo, considerandolo inferiore, rendendolo spregevole o ridicolo, noi raggiungiamo per vie traverse lo scopo di sopraffarlo – della qual cosa la terza persona, che non ha fatto alcuno sforzo, diviene testimone con le sue risa”. In fin dei conti, Lubitsch aveva detto a un giornalista del *Los Angeles Times* (21 settembre 1924) di aver ricavato il suo materiale “dalla vita vissuta”.

Per farla semplice, Edmund Lamont potrebbe essere visto come un sostituto di Jack Warner. Cody ha interpretato una lunga serie di infidi dongiovanni, ed era dunque perfetto per questo ruolo, visto che Warner era anch'egli un donnaiolo incallito. Ma l'allegoria si estende ben oltre le sue scappatelle sessuali. Nella scena del ballo di beneficenza, Lamont si imbatte nei suoi adirati investitori, tutta gente a cui deve del denaro. Se ne sbarazza con vaghe promesse. Lamont corteggia inoltre la signora Wilton con un allettante contratto, proprio così come i fratelli Warner avevano fatto con Lubitsch, il quale sentì di essere stato trattato da Jack Warner allo stesso modo in cui Lamont fa il bello e il cattivo tempo con Mabel Wilton, che diventa così a sua volta una controfigura di Lubitsch. Dopotutto, la signora Wilton si comporta come una cineasta che allestisce con cura la scena, controlla le luci, si preoccupa del trucco e di stare a dieta. In due scene mancanti dalla copia sopravvissuta, lei si prodiga perfino nella manipolazione di fotografie (spostandone alcune, togliendone altre), a mo' di montaggio, allo scopo di nascondere la sua tresca con Lamont (come ha notato Sabine Hake in *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, 1992, p. 146).

Così, quando la signora Wilton comprende finalmente fino a che punto Lamont si sia spinto nel suo comportamento predatorio e lo denuncia al momento dell'assassinio, Lubitsch – se non altro per deduzione – denunciava in modo allegorico il comportamento di Warner (e del suo compare Darryl Zanuck), uccidendolo metaforicamente sul grande schermo piuttosto che nella vita reale. Quel che conta, naturalmente, è prendere sul serio ciò su cui Lubitsch ha sempre insistito: ciò che è nascosto è proprio quel che fa capire come vanno davvero le cose. – CHARLES MUSSER

inversion, or by reciprocal interference.” However, Freud’s Jokes and their Relation to the Unconscious proves even more relevant: “Since we have been obliged to renounce the expression of hostility by deeds... we have... developed a new technique of invective, which aims in enlisting this third person against our enemy. By making our enemy small, inferior, despicable or comic, we achieve in a roundabout way the enjoyment of overcoming him – to which the third person, who has made no efforts, bears witness by his laughter.” After all, Lubitsch told a Los Angeles Times reporter (21.09.1924) that he had gone “straight to life for his material”.

*Simply put, Edmund Lamont can be seen as a stand-in for Jack Warner. Cody had played a long line of duplicitous womanizers so he was perfect for this role, given that Warner was another compulsive lady-killer. But this allegory extends well beyond his sexual peccadilloes. In the Charity Ball scene, Lamont is met by his unhappy investors – people to whom he owes money. He puts them off with promises. Moreover, Lamont woos Mrs. Wilton with a promising contract, just as the Warners wooed Lubitsch. Lubitsch felt he was treated by Jack Warner the very way that Lamont uses and abuses Mabel. Mabel Wilton thus becomes a stand-in for Lubitsch. After all, Mrs. Wilton acts like a filmmaker as she carefully stages scenes, manipulates the lighting, and attends to her weight and make-up. In two scenes missing from the current print, she even does some editing-like manipulation of photographs (rearrangement and removal) in an effort to conceal her affair with Lamont. (See Sabine Hake, *Passions and Deceptions: The Early Films of Ernst Lubitsch*, 1992, p. 146.)*

So when Mrs. Wilton finally recognizes the full extent of Lamont’s predatory behavior and exposes it in the process of killing him, Lubitsch – at least by inference – was allegorically exposing the behavior of Warner (and his sidekick Darryl Zanuck) – killing them metaphorically on film rather than in real life. The key, of course, is to take seriously what Lubitsch constantly emphasized: it is what is hidden that is crucial for a deep understanding. – CHARLES MUSSER