



## RISCOPE E RESTAURI

### REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

#### 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 Rée. 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. PREMIERE: 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).

Come avvenne per altri compositori, le opere liriche di Giacomo Puccini furono ben presto assunte a fonti di ispirazione filmica. Fu così anche per *La Bohème* a Hollywood, benché la sua esile trama fosse meno propizia all'adattamento cinematografico. L'opera non è infatti scandita in Atti, ma in Quadri. Quattro Quadri, con pochi snodi narrativi, tratti da *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger, dedicati alla vita di poveri artisti nella Parigi del 1830 in cui spicca l'amore infelice di Mimi e Rodolfo. Affidandosi più alle atmosfere delle melodie musicali che alle svolte del racconto, Puccini compose un'opera profondamente innovativa della tradizione lirica italiana, nutrendola di suggestioni wagneriane. Desideroso che fosse completamente sua, corrispondente alla sua poetica, il compositore esercitò un'attenta supervisione intervenendo spesso nella travagliata stesura del libretto di Giacosa e Illica.

As was the case with so many other composers, the operas of Giacomo Puccini were promptly used as sources of cinematic inspiration. *La Bohème* (1896) was adapted several times, though its slight plot was less conducive to the big screen. The opera is divided into "quadri", or Acts – four such sections, with little narrative articulation – drawn from Henri Murger's *Scènes de la vie de Bohème*, a series of stories (later collected into a novel) depicting the life of poor artists in Paris in 1830 and highlighting the unhappy love affair of seamstress Mimi and aspiring writer Rodolfo [Rodolphe]. Relying more on atmospheric musical melodies than the development of the story, Puccini composed a work that was profoundly innovative with respect to the Italian lyric tradition and infused with Wagnerian qualities. Wanting it to be entirely his, corresponding to his poetics, the composer carefully supervised



*La Bohème*, 1926. King Vidor, Lillian Gish. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

Artefice produttiva all'origine della *Bohème* di King Vidor fu Lillian Gish. Il contratto stipulato con M-G-M, dopo i due film di Henry King girati in Italia, le conferiva ampi margini decisionali, a cominciare dalla scelta del soggetto. Dovendo rinunciare ad altri progetti, scelse di interpretare la dolente Mimi di Puccini. Quando il direttore di produzione Irving Thalberg le fece vedere due rulli dell'inedito *The Big Parade* (1925), chiese che a dirigerla fosse King Vidor, il più prestigioso dello Studio, un regista incline al *mélo*, come dimostrano

*its evolution, often intervening during the troubled drafting of the libretto by Giuseppe Giacosa and Luigi Illica.*

*The creative driving force behind King Vidor's film *La Bohème* was its star, Lillian Gish. Following two Henry King titles shot in Italy (*The White Sister* and *Romola*), she signed a contract with M-G-M. It gave her a broad role in decision-making, starting with the choice of subject. She gave up other projects to play the part of Puccini's tragic heroine Mimi. When*



*La Bohème*, 1926. Lillian Gish. Foto di/Photo by Ruth Harriet Louise. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

molti dei suoi film che egli cercava di associare a forme sinfoniche. Gish chiese anche di avere al suo fianco John Gilbert nei panni di Rodolfo, nonché altri interpreti di quel film che ebbe grande successo: Renée Adorée, Roy D'Arcy e Karl Dane. A quel punto, scrive Stuart Oderman, "King Vidor avrebbe diretto *La Bohème*, ma Lillian avrebbe avuto l'ultima parola". Su tutto, per contratto. Ricordando *The Greatest Thing in Life* (1918) di Griffith, l'attrice richiese e ottenne sia l'utilizzo dello stesso tipo di pellicola, sia

*production manager Irving Thalberg showed her two reels of the unreleased *The Big Parade* (1925), she asked for King Vidor, the studio's most prestigious director, whose feel for melodrama is reflected in many films to which he gave symphonic form. Gish also requested John Gilbert to play opposite her as Rodolphe, as well as other actors from *The Big Parade*, Renée Adorée, Roy D'Arcy, and Karl Dane. At that point, as Stuart Oderman wrote in his 2000 biography of Gish, "King Vidor would be directing *La**

il direttore aggiunto della fotografia di quel film, Hendrik Sartov che, grazie a un particolare sistema di lenti, avrebbe ricreato per lei gli stessi morbidi effetti visivi. Per la sua riluttanza a ogni contatto fisico ravvicinato, come se fosse ancora un'eroina di Griffith, il film venne girato senza quelle scene d'amore tanto attese soprattutto dal pubblico femminile, fan di John Gilbert. A riprese ultimate, però, Lillian Gish dovette cedere e tornare sul set per girarne qualcuna su richiesta personale del produttore Louis B. Mayer. Fu invece irremovibile sui costumi concepiti da Erté che lei ripudiò: aiutata dalla sarta, li creò lei stessa con vecchi scampoli di seta. Come Puccini, anche lei voleva fare la sua *Bohème* e il contratto, prevedendo la sua approvazione di ogni aspetto, glielo consentiva.

Accogliendo alcuni suggerimenti dell'attrice, la sceneggiatrice Fred de Gresac, da lei scelta, provvide a irrobustire l'intreccio pucciniano in cui è assente un forte conflitto tra personaggi. Manca infatti la figura dell'antagonista che contrasta il desiderio dei protagonisti. Nell'opera tale funzione è assolta dalla malattia che conduce Mimi alla morte e impedisce il compimento felice dell'amore. Con una più ampia articolazione del racconto, nel film la relazione amorosa viene ostacolata allorché Mimi si serve del visconte Paul, invaghito di lei, per aiutare l'amato a mettere in scena la *pièce* che lui sta scrivendo. Facendolo a sua insaputa, suscita la gelosia di Rodolfo che l'accusa di infedeltà. Mimi allora si allontana rendendosi irreperibile. Ma quando lui, diventato celebre, la invoca a distanza, lei, come ne avvertisse il richiamo, pur gravemente malata torna e muore tra le sue braccia. Amore suggellato nella morte, come avviene per la maggior parte delle eroine di Puccini. Chiedendo più tempo, la diva preparò con il consueto scrupolo la scena della morte, con letture specifiche e visite in ospedale ai malati di tisi terminali. Quando la recitò trattenendo il respiro, Vidor ebbe l'impressione che si fosse spenta davvero.

Oltre a questo finale che è l'apice del pathos, restano nella memoria anche due sequenze tra loro correlate. Dapprima un euforico Rodolfo espone a Mimi gli eventi della sua *pièce* mimando l'azione come potrebbe svolgersi sul palcoscenico; successivamente, una sublime e incantevole Mimi la ripete davanti al visconte Paul con grazia impareggiabile. Le due star, Gish e Gilbert, che a distanza gareggiano in bravura per rappresentare al meglio uno stesso contenuto, rendono un duplice omaggio all'arte della mimica quale essenza dell'attore nel cinema muto. – LUCIANO DE GIUSTI

### **Ben Carré scenografo di *La Bohème***

La storia di Ben Carré quale scenografo della M-G-M è piuttosto complicata. Il capo scenografo della M-G-M, Cedric Gibbons, era un amico di Ben dai tempi di Fort Lee ed era anche apparso in *Trilby* (1915) nei panni di uno studente d'arte. Gibbons era un amministratore di prima qualità bravo a cogliere i talenti altrui, ma non era né un pittore né un artista. Il contratto che aveva stipulato con la M-G-M gli garantiva la prima posizione nei credits

*Bohème, but Lillian would have the final word" on everything, as per her contract.*

*Recalling Griffith's The Greatest Thing in Life (1918), Gish successfully requested the same type of film style, insisting that that film's assistant director of photography, Hendrik Sartov, adopt for this film the same special lenses that would recreate the soft visuals for her. Because of her reluctance for close physical contact, as if she were still a Griffith heroine, the film was shot without the love scenes eagerly awaited by John Gilbert's many female fans. However, once filming was over Gish had to give in and return to the set to shoot love scenes at the personal request of producer Louis B. Mayer. Gish also firmly rejected certain costumes designed by Erté, instead making them herself with the help of a seamstress and some old silk offcuts. Like Puccini, she wanted to make her own Bohème, and the terms of her M-G-M contract gave her extensive creative control.*

*Another of Gish's suggestions was the hiring of her choice of screenwriter, Fred (Frédérique) de Gresac; working with Gish she strengthened Puccini's plot line, which lacked a strong conflict between characters. What was missing was the figure of an antagonist who would thwart the desire of the protagonists. In the opera this function is performed by the illness that leads Mimi to her death and prevents the happy fulfillment of love. In the film's narrative, the romance is hindered when Mimi uses Viscount Paul, who is in love with her, to enable the production of the play Rodolphe is writing; but by doing it behind her beloved's back, she arouses his jealousy and he accuses her of infidelity. Heartbroken, Mimi leaves, disappearing from sight. The now successful Rodolphe summons her from afar; as if sensing his call, although seriously ill she returns, and dies in his arms: love sealed in death, as with most of Puccini's heroines. With her usual attention to detail, Gish requested more time to prepare the death scene, consulting books and visiting hospital patients terminally ill with consumption. When she played the scene holding her breath, Vidor had the impression that she had actually died.*

*In addition to the supreme pathos of this ending, there are two memorable and related sequences. First, the euphoric Rodolphe explains to Mimi the events of his play by miming the action as it might unfold on stage; and then a sublime, enchanting Mimi repeats it, with incomparable grace, before Viscount Paul. Competing in skill to perform the same content, Gish and Gilbert pay dual homage to the art of body language as the essence of acting in silent cinema. – LUCIANO DE GIUSTI*

### **Ben Carré and the design of *La Bohème***

*As an Art Director Ben Carré's history at M-G-M was somewhat complicated. M-G-M's Supervising Art Director Cedric Gibbons was another friend of Ben's from Ft. Lee, who actually had a cameo appearance as an art student in Trilby (1915). Gibbons*

come scenografo in tutti i film dello studio. Quando si esaminano i credits adottati dallo studio per la scenografia, va ricordato che il primo nome è quello del supervisore del reparto, il secondo quello del principale scenografo del film. Cedric offrì a Ben un posto alla M-G-M come "Unit Art Director", ma egli era riluttante ad accettare in quanto lo stipendio dello studio era inferiore alla cifra che guadagnava da freelance.

Poi venne il film M-G-M che Ben non poteva rifiutare, quale che fosse lo stipendio. Come scrisse egli stesso, "Gibbons mi chiamò nel suo ufficio e mi porse un soggetto. Era *La Bohème*. Non credevo ai miei occhi. Una produzione della M-G-M disponeva di mezzi tanto superiori, in termini di soldi e personale, che dimenticai lo stipendio più basso e mi misi subito al lavoro. Il mio recente viaggio a Parigi mi aveva riportato agli anni dell'adolescenza, al Quartiere Latino e a Montmartre e ai ricordi di quei vibranti luoghi parigini."

Questa sarebbe stata la seconda volta che Ben si occupava delle scenografie della *Bohème*, dopo quelle del film di Albert Capellani interpretato da Alice Brady a Fort Lee nel 1916. Ben iniziò passando in rassegna i set all'aperto e i magazzini dello studio individuando strade, edifici e scene utili a raccontare la storia. Poi svolse ricerche, preparò disegni e stimò i costi delle scene principali. A quest'epoca Ben si era fatto un'esperienza curando gli ambienti di centinaia di film. Cosa ancor più importante, aveva la capacità intuitiva di creare efficaci composizioni per la macchina da presa. I set di Ben Carré erano personaggi e non semplici forme architettoniche, come risulta evidente da ogni fotogramma di *La Bohème*. Lungo tutto l'arco dei preparativi Ben si fece guidare dal suo personale rapporto con la vicenda. Egli era parigino e sua madre era un'appassionata di lirica per cui fin dalla prima infanzia si era trovato immerso nelle opere di Puccini e dei suoi contemporanei. La composizione cinematografica, i dettagli e il carattere che osserviamo nelle scenografie di *La Bohème* rappresentano Ben al suo meglio.

Durante la pre-produzione Ben frui del valido aiuto di un giovane assistente e disegnatore di El Paso (Texas), di nome Arnold Gillespie. Formatosi alla Art Students League di New York, Gillespie, da poco ingaggiato dallo studio, aveva lavorato alle miniature per *Ben-Hur*. Come Ben rievocò in seguito, "Tutte le mie scenografie erano state approvate da Gibbons, quando ricevetti una telefonata dalla Warner Brothers. Andai nell'ufficio di Jack Warner. Mi venne detto che Ernst Lubitsch, che non conoscevo, aveva proposto di ingaggiarmi per il film dello studio con Barrymore, *Don Juan*". Parlandone con Gibbons, Ben suggerì che il suo assistente, Arnold Gillespie, sarebbe stato in grado di subentrargli nel ruolo di scenografo, tanto più che Ben aveva fatto un esaustivo lavoro di preparazione ed era disponibile a consigliare e guidare Gillespie. Il film reca pertanto i nomi di Gibbons e Gillespie, ma in realtà fu Ben Carré a realizzare gran parte delle scenografie. — THOMAS A. WALSH

*was a superior administrator with a keen eye for talent in others, but he was not a painter nor an artist. His contract with M-G-M assured him a first-position credit as the Art Director on all the studio's pictures. When deciphering studio credits for Art Direction, the first name is the department supervisor and the second is the picture's primary designer. Cedric offered Ben a staff position at M-G-M as a Unit Art Director, but because the studio's pay rate was lower than what Ben was earning as a freelancer he was reluctant to accept the position.*

*Then came the M-G-M picture that Ben could not refuse, regardless of his rate. As Ben wrote, "Gibbons called me into his office and handed me a script. It was *La Bohème*. I could not believe my eyes. A production at M-G-M was always treated so much better in money and personnel that I could forget my reduced salary and started immediately. My recent visit to Paris had taken me back to my teen years, the Latin Quarter and Montmartre and my memories of those centers of Paris that vibrate."*

*This was to be the second time that Ben designed *La Bohème*, the first being Albert Capellani's production starring Alice Brady at Ft. Lee in 1916. Ben began by going through the studio's backlots and scene dock identifying streets, buildings, and set pieces that he could adapt for the telling of the story. Then he prepared his research, drawings, and budget for the main sets. By this time Ben had the experience of having designed hundreds of motion pictures. More importantly, he possessed an intuitive ability to create compelling compositions for the camera. Ben Carré's sets were characters, not just architectural forms, which is evident in every frame of *La Bohème*. Throughout his preparations Ben was guided by his personal connections to the story's history. He was also a Parisian whose mother was a passionate devotee of opera, so from early childhood he had been immersed in the works of Puccini and his contemporaries. The cinematic composition, detail, and character in the sets of *La Bohème* represent Ben at his very best.*

*During pre-production Ben had the capable assistance of a young assistant and draftsman from El Paso, Texas, named Arnold Gillespie. Schooled at the Art Students League in New York City, Gillespie was a recent hire at the studio, who had worked on the miniatures for *Ben-Hur*. As Ben remembered, "All of my sets had been approved by Gibbons when I got a call from Warner Brothers studios. I went to Jack Warner's office and was told that Ernst Lubitsch, who I did not know, suggested that they hire me for their Barrymore picture, *Don Juan*." After further discussions with Gibbons Ben suggested that his assistant, Arnold Gillespie, would be capable of stepping into the Art Director's position, especially because of Ben's extensive preparations and his willingness to consult and mentor Gillespie. Thus the film carries the names of Gibbons and Gillespie. But Ben Carré actually designed most of it. — THOMAS A. WALSH*





*Dagfin*, 1926. Marcella Albani. (Deutsche Kinemathek - Museum für Film und Fernsehen, Berlin)

## **DAGFIN (Dagfin lo sciatore) (Souls Aflame) (DE 1926)**

REGIA/DIR: Joe May. SCEN: Joe May, Adolf Lantz, Jane Bess, Hans Székely, dal romanzo *di/from the novel* by Werner Scheff, *Dagfin der Schneeschuhläufer* (1927). PHOTOG: Karl Drews, Edgar Ziesemer. SPEC. EFF: Hjalmar [Helmar] Lerski, Karl Puth (*Schüfftan* process). SCG/DES: Erich Zander, Ernst Schütte. CAST: Paul Richter (*Dagfin Holberg, maestro di sci/a ski guide*), Marcella Albani (*Lydia Boysen*), Paul Wegener (*Sabi Bey, il generale turco / a Turkish general*), Mary Johnson (*Tilly von Gain*), Alfred Gerasch (*Axel Boysen, il marito di Lydia/Lydia's husband*), Alexander Murski (*Col. von Gain, il padre di Tilly / Tilly's father*), Nien Sön Ling (*Garron, segretario del generale / secretary to Sabi Bey*), Ernst Deutsch (*Assairan, l'armeno/an Armenian*), Hedwig Wangel (*domestica/maidservant*), Paul Biensfeldt. MUS: Willy Schmidt-Gentner (première, Berlin). PROD: Joe May, May-Film der Phoebus-Film AG, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 03.12. 1926 (orig. l. 3407 m., cut to 3388.71 m.). PREMIÈRE: 20.12.1926 (Phoebus Palast, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 141' (da/from 35mm, 20 fps; ricostruzione/reconstruction l. 3134.5 m.); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Nel 1926 Joe May, uno fra i più versatili e onnipotenti produttori della Germania di Weimar, navigava in brutte acque: aveva diretto meno film del solito, i profitti del suo recente *Der Farmer von Texas* erano stati deludenti, la ristrutturazione e il finanziamento del suo impero economico gli portava via sempre più tempo, e l'avvicinarsi delle alleanze con compagnie sempre diverse gli complicavano ulteriormente la vita. Oltre a tutto ciò, la moglie Mia aveva smesso di interpretare i suoi film e la figlia Eva, a sua volta attrice di successo, era morta nel 1924 in tragiche circostanze. *Dagfin* è un raro gioiello di questo periodo buio, un "Großfilm" ("grande film") stranamente trascurato e poi dimenticato, una produzione ad alto costo meritevole di riscoperta. Il film si apre in una stazione sciistica alpina (le riprese in esterni erano state effettuate sullo Jungfrau e nella riviera mediterranea, gli interni negli studi berlinesi di May a Weissensee). Sabi Bey, facoltoso generale turco in pensione, è amico di Axel Boysen, un crudele individuo che non sa cosa sia l'empatia. La sua indifferenza nei riguardi della moglie Lydia l'ha gettata nelle mani di Dagfin Holberg, giovane insegnante di sci. Alla scoperta del cadavere di Boysen, Dagfin si autoaccusa del crimine dietro istigazione di Sabi Bey, che vorrebbe conquistare Lydia. Quest'ultima acconsente a unirsi al generale per proteggere il suo innamorato, ma Sabi Bey è a sua volta minacciato da Assairan, scampato al genocidio degli armeni e assetato di vendetta.

La sceneggiatura di *Dagfin* è dovuta a quattro persone; una di esse, Jane Bess, fu la sceneggiatrice più prolifica di Weimar, anche se la sua carriera rimane tuttora poco studiata. La fonte letteraria della trama è un romanzo di Werner Scheff il cui titolo, *Dagfin der Schneeschuhläufer* (che vuol dire grosso modo "Dagfin, il camminatore sulle ciaspole"), sembra richiamare l'idea di un "Kulturfilm" di ambiente nevoso più che un dramma sull'emancipazione femminile e sulla critica alla politica estera di quel tempo. Per questo motivo, al momento della distribuzione della pellicola all'estero, il suo titolo fu modificato per mettere più in risalto il personaggio di Assairan (interpretato da Ernst Deutsch) e il suo gioco di gatto con il topo ai danni di Paul Wegener nel ruolo del turco Sabi Bey. L'originale messaggio pacifista e antimilitarista del film, apertamente favorevole alla causa armena, è a un tempo coraggioso e provocatorio, in stridente contraddizione con gli illeciti piani di riarmamento in cui era coinvolta la Phoebus-Film e in netta opposizione alla politica estera tedesca, molto vicina alla Turchia e al suo leader Atatürk.

*By 1926, Joe May, one of Weimar Germany's most versatile and omnipotent producer-directors, was in dire straits: his output as director had dwindled, box office revenue from his latest film Der Farmer von Texas was unexpectedly low, re-structuring and financing of his corporate empire was time-consuming, and partnerships with changing companies made for difficult going. In addition, his wife Mia was no longer starring in his films and his daughter Eva, a successful actress in her own right, had tragically died in 1924. Dagfin stands as a rare gem at a bleak time, an oddly neglected and forgotten Joe May "Großfilm", a large-scale production ripe for rediscovery.*

*The film opens in an Alpine ski resort – location work was done in the Jungfrau area of the Alps as well as on the Riviera, while indoor shooting was at Joe May's Berlin Weissensee studio. Sybaritic retired Turkish general Sabi Bey is friends with Axel Boysen, a cruel man devoid of empathy. His alienation of his wife Lydia's affections has driven her into the arms of young ski instructor Dagfin Holberg. When Boysen is discovered murdered, Dagfin assumes blame with the encouragement of Sabi Bey, whose goal is to win Lydia for himself. To protect her lover, she agrees to go off with the Turk, who however is dogged by Assairan, a survivor of the Armenian genocide who's out for revenge.*

*Dagfin was scripted by four authors, one of whom, Jane Bess, was Weimar's most prolific screenwriter, though her career remains understudied. The literary source was a novel by Werner Scheff whose title, Dagfin der Schneeschuhläufer (roughly, "Dagfin the snowshoe hiker") is more suggestive of a "Kulturfilm" in snowy locales rather than a dramatic narrative with undertones of foreign policy critique and women's emancipation. Consequently, in foreign distribution the film was retitled to focus on Ernst Deutsch's role as Assairan and his game of cat-and-mouse with the fez-wearing Sabi Bey, played by Paul Wegener. The film's original pacifist, anti-militarist message and daringly pro-Armenian stance is bold and provocative, quite out of line with Phoebus-Film's close ties to illicit rearmament endeavors and strongly at odds with Germany's foreign policy of friendly relations with Turkey and Atatürk.*



*Dagfin*, 1926. Paul Wegener. (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

L'intera vicenda si presta a svariate interpretazioni. L'atmosfera di morte che avvolge Sabi Bey è sottolineata da lampi di inquietanti memorie e visioni, ambigualmente presentate come premonizioni o segnali di incipiente follia. L'esotica interpretazione di Wegener disegna il suo personaggio come un uomo di suprema levatura intellettuale, impregnato di senso dell'onore ma anche compromesso da un'irrefrenabile sensualità, preda della violenza e di una lussuria animale. Lui e il suo vicino, il colonnello von Gain, sono i tradizionali rappresentanti di un potere via via indebolito di fronte alla più giovane e meno rigida

*Multiple subtexts can be discerned throughout the entire narrative. Sabi Bey's aura of death is underscored by bouts of unsettling memories and visions, ambiguously presented as either clairvoyance or the onset of madness. Paul Wegener's Orientalized performance presents the character as a man of unmatched cultivation, wrapped in a sense of honor but undercut by ill-contained sensuousness, prey to violence and animalistic lust. Together with his neighbor Colonel von Gain, they are the traditional representatives of power losing control to the younger,*



generazione rappresentata da Dagfin, stoico contraltare nordico all'“alterità” di Sabi Bey. Quanto alle donne, Lydia sta lottando per la sua liberazione e autodeterminazione; Tilly, figlia del colonnello, è invece condannata all'inazione, paralizzata dalla minaccia di un fallimento nel suo sforzo di raggiungere la piena autonomia. Il fallimento economico e morale di Axel può essere letto come un'allegoria dei soldati reduci tedeschi traumatizzati dalla guerra, i “Kriegsheimkehrer”, equivalente tedesco della Generazione Perduta. Tutti i personaggi sono perseguitati da Assairan, portavoce di una minoranza sull'orlo dello sterminio, nella prestazione di Ernst Deutsch, vendicatore sopravvissuto al tentato genocidio e fatalmente traumatizzato e svuotato di ogni voglia di vivere, con lo sguardo fisso e inespressivo come quello di Cesare in *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Il dott. Caligari).

I censori tedeschi imposero diversi tagli prima della distribuzione, rifiutando in particolare qualsiasi rappresentazione di azioni militari turche ai danni della popolazione armena, allo scopo di non compromettere le relazioni fra Germania e Turchia. Per ottemperare alle richieste dell'organismo di censura, diverse didascalie dovettero essere riscritte annacquando le responsabilità turche e sostenendo che si era trattato di un massacro accidentale e non di una deliberata carneficina dei civili armeni. Tali direttive finirono per indebolire la vena pacifista e pro-armena del film; ulteriori tagli furono effettuati in Russia e in Svezia. La versione distribuita in Francia fu l'unica ad abbracciare incondizionatamente il messaggio pacifista, compreso il “non uccidere” che compare in sovrapposizione su un'inquadratura.

Gli effetti speciali sono dovuti al geniale operatore Eugen Schüfftan, il cui nuovissimo procedimento fu utilizzato dai suoi colleghi Hjalmar Lerski e Karl Puth. La sua tecnica è utilizzata in *Dagfin* per dare vita a un concitato montaggio sugli stati di disorientamento mentale e morale, di vulnerabilità e indebolimento, realizzando così un'atmosfera onirica assai vicina all'incubo, tema tipico dell'epoca di Weimar. Elegantemente giustapposte l'una all'altra, queste sovrapposizioni esprimono soprattutto il punto di vista interiore di Sabi Bey: momenti di lucidità ai confini della pazzia, un insidioso intreccio fra l'io e l'“altro”, la simultaneità di passato e presente, e la confusione fra ciò che è giusto e sbagliato, fra reale e immaginario.

**Restauro digitale** Il progetto internazionale di restauro condotto nel biennio 2023-24 dal DFF è frutto della collaborazione fra i laboratori della Haghefilm in Olanda e dell'Immagine Ritrovata in Italia. La ricostruzione è basata sui documenti tedeschi di censura e su tre fondamentali fonti materiali, utilizzate in parti pressoché uguali per ripristinare la versione originale tedesca andata perduta: un positivo nitrato di distribuzione svedese conservata al DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum; una rara copia in diacetato degli anni Venti dello scorso secolo alla Cinémathèque de Toulouse; e un internegativo acetato della versione russa, già in dotazione allo Staatliches Filmarchiv (SFA) e ora al Bundesarchiv Filmarchiv di Berlino, duplicato dal Gosfilmofond a partire da un altro positivo nitrato andato distrutto. Le didascalie originali tedesche sono state ricreate sulla base dei documenti di censura. – ANKE MEBOLD

*less rigid generation represented by people such as Dagfin, the stoic Nordic countertype to the “othered” Sabi Bey. Of the women, Lydia is fighting for liberation and self-determination, while the Colonel's daughter Tilly, doomed to stasis, faces the threat of failure in her quest to achieve full-fledged autonomy. Axel's moral and economic failure can be read as a stand-in for traumatized soldiers returned home, the “Kriegsheimkehrer,” the German equivalent of the Lost Generation. Haunting them all is Assairan, representative of a near-annihilated minority, played by Ernst Deutsch as a vengeful survivor devoid of liveliness, traumatized beyond repair, with expressionless staring eyes like Cesare in *The Cabinet of Dr. Caligari*.*

*The German Censors mandated cuts for public release, specifically objecting to the representation of Turkish military action against the Armenians so as not to strain German-Turkish relations. To conform to official demands, intertitles had to be rewritten diffusing responsibility and suggesting an accidental massacre rather than a wanton act of butchering Armenian civilians. These imposed cuts substantially weakened the pacifist, pro-Armenian impact of the film; similar cuts were implemented in the Swedish and Russian release versions. Only French distribution fully embraced the pacifist message, including “Ne tue pas” superimposed on a frame.*

*Optical camera effects came courtesy of maverick cinematographer Eugen Schüfftan, whose newly minted process was utilized by special cameramen Hjalmar Lerski and Karl Puth. In *Dagfin* the technique was employed to craft montage sequences highlighting moments of mental and ethical confusion, vulnerability, and decline, setting a dreamlike atmosphere akin to nightmare, an iconic Weimar-era theme. These elegantly crafted superimpositions mainly mark Sabi Bey's inner perspective: moments of lucidity akin to insanity, an uncomfortably close entanglement of self with the “other,” the simultaneity of past and present, and confusion about right and wrong, real and imagined.*

**Digital Restoration** *The international restoration carried out in 2023-24 by the DFF is a joint laboratory effort of Haghefilm in the Netherlands and L'Immagine Ritrovata in Italy. The reconstruction draws on the German censor's record and three essential film sources, each employed in near equal parts toward re-creating the lost German original version: a vintage nitrate print of the Swedish release conserved at DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, a rare 1920s vintage diacetate print of the French release conserved in the Cinémathèque de Toulouse, and an acetate duplicate negative of a Russian distribution version, from the Staatliches Filmarchiv (SFA) collection of the Bundesarchiv Filmarchiv Berlin, derived from a Gosfilmofond preservation sourced from a now-lost nitrate element. The original German titles were recreated according to the censorship record. – ANKE MEBOLD*

## **FIVE DAYS TO LIVE (Betalt med Livet) (Cinque giorni di vita) (US 1922) (frammento/fragment)**

Titolo di lavorazione / *Working title*: The Street of the Flying Dragon

REGIA/DIR: Norman Dawn. SCEN: Eve Unsell, Garrett Elsdon Fort, da un racconto di/based on a short story by Dorothy Goodfellow ("In the Street of the Flying Dragon", *Romance*, 09.1920). FOTOG: Pliny Goodfriend, asst. Charles Woolstenhulme. SCG/DES: Tom Gubbins? (ambiafter the titl/*Chinese settings*). PROPRIETÀ MGR: Ernie Smith. ASST. DIR: Tom Gubbins. CAST: Sessue Hayakawa (*Tai Leung*), Tsuru Aoki (*Ko Ai*), Goro Kino (*Chong Wo, suo padre/her father*), Misao Seki (*Li*), Toyo Fujita (*il giovane Foo/Young Foo, "The Wolf"*), George Kuwa (*Hop Sing*). STILLI FOTOG: Paul Grenbeaux. PROD: R-C Pictures Corporation. USCITA/REL: 08.01.1922. COPIA/COPY: DCP (4K), 8'04", col. (dal/from 35mm, orig. l. 5210 ft., imbibito/tinted, 24 fps); did./titles: DAN/ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

"Se vi rimanessero solo cinque giorni da vivere, che cosa fareste l'ultimo giorno?": questo lo slogan diffuso al lancio di *Five Days to Live*, primo dei due film di Norman Dawn interpretati da Sessue Hayakawa. Per un'ironia della sorte, la frase avrebbe potuto essere applicata anche alla carriera del suo interprete. Dopo sette anni di celebrità a Hollywood, la stella di Hayakawa tramontò negli anni Venti del secolo scorso sull'onda del crescente sciovinismo sviluppatosi negli Stati Uniti all'indomani della prima guerra mondiale. Con l'emergere della politica imperialista giapponese agli occhi degli americani, il sentimento anti-nipponico – rimasto sopito durante la guerra quando il Giappone era un alleato – riemerse con forza dirompente. Come riportato da una rivista cinematografica giapponese, Hayakawa evitava di interpretare film di soggetto giapponese "per evitare reazioni anti-nipponiche". Tutto ciò non servì a molto, anche se *Five Days to Live*, con il suo cast di giapponesi, era ambientato in Cina. Harold Wendt, direttore del Rivoli Theater a Defiance, Ohio, era ben disposto verso la pellicola, ma scrisse sull'*Exhibitors Herald* del 3 giugno 1922: "Personalmente penso che sia un film magnifico, ma solo metà del mio pubblico lo ha gradito. Non ha coperto il costo del noleggio. Da queste parti non si fanno affari con i musci gialli". "Leed", critico di *Variety* (13 gennaio 1922), fu ancora più esplicito nella sua visione bigotta dell'intera Asia: "E come si fa a creare interesse per tutti questi personaggi cinesi? Non c'è una sola faccia americana!". Gli europei furono molto più favorevoli, come ad esempio "Peyre Vidal" su *La rivista cinematografica* (10 luglio 1923), che nella sua interessante recensione discusse la necessità da parte dei critici di superare il cliché dell'orientalismo: "Ci si appassiona subito allo spirito esotico che il lavoro emana e il più delle volte si finisce di dimenticare tutta la serietà necessaria per giudicare". Nella sua analisi del film, egli scrisse che "è certamente questo un lavoro di grande importanza, sia sotto l'aspetto dello sviluppo tecnico, sia sotto quello interpretativo", e a proposito della prestazione di Hayakawa aggiunse che "la affascinante potenza tragica che dal suo essere emana, impone a priori la sua capacità d'artista e fa apparire in più favorevole luce quella minore degli attori che con lui agiscono". Il frammento di *Five Days to Live* da poco ritrovato mostra il finale del film, e rivela l'eccezionale prova di Hayakawa e di sua moglie Tsuru Aoki. Hayakawa ricopre il ruolo di Tai Leung, povero intagliatore d'avorio innamorato di Ko Ai, il cui patrigno acconsentirà al matrimonio solo se Tai Leung gli pagherà una cospicua somma che lui non ha. Per trovare i soldi, Tai Leung accetta di fare il sosia di un delinquente noto

"If you had only Five Days to Live, what would you do the last day?" Such was the suggested catchline to publicize the release of *Five Days to Live*, the first of two films starring Sessue Hayakawa directed by Norman Dawn. Ironically, this line was also suitable for the stardom of the actor himself. After seven years of superstardom in Hollywood, Hayakawa's popularity declined in the early 1920s amid the rise of nativism in the aftermath of World War I. As Japan's imperialist policy became visible to the American people, the anti-Japanese sentiment quiescent during the war when Japan was an allied nation returned in full force. As a Japanese film magazine reported, Hayakawa did not make films about Japan "to avoid anti-Japanese sentiments."

The result, though, was not welcoming, even though *Five Days to Live*, with its Japanese cast, was a Chinese story. Harold Wendt, the manager of the Rivoli Theater in Defiance, Ohio, was sympathetic, but noted (*Exhibitors Herald*, 03.06.1922), "Personally I thought this film a beautiful picture, but my patrons were only 50 percent pleased. Didn't pay for the rental. The 'Jap' is no card here." *Variety's* critic "Leed" (13.01.1922) was even more explicit in his pan-Asian bigotry: "How are you going to work up enthusiasm about a lot of Chinese characters? Not an American face!" Europeans were far more favorably inclined, including "Peyre Vidal" in *La Rivista Cinematografica* (10.07.1923), who wrote a fascinating review discussing the need for critics to get beyond mere exoticism: "We're immediately hooked by the exoticism and most of the time we end up forgetting all the seriousness needed to judge the work." In discussing the film itself, he wrote, "This is certainly a work of great importance, both in terms of technique and performance," and regarding Hayakawa's performance, "His great talent as an artist underlies his fascinating tragic power, which puts the less-talented actors who perform with him in a more favorable light."

This recently discovered seven-minute fragment of *Five Days to Live* comes from the very end of the film, and showcases superb performances by Hayakawa and his wife Tsuru Aoki. Hayakawa plays Tai Leung, a poor ivory carver in love with Ko Ai, whose stepfather will only agree to the marriage if

come “il lupo”, che sta per essere impiccato, senza rivelare il patto alla moglie se non cinque giorni dopo il matrimonio, quando Tai Leung deve sacrificare la propria vita al posto del criminale. Alla sua partenza per il carcere, lei prepara dell'incenso avvelenato per suicidarsi; per fortuna “il lupo” è morto di colera, e Tai Leung può tornare dalla sua amata. Il frammento sopravvissuto dà l'impressione che lei sia già morta, ma i riassunti del periodo riferiscono che Tai Leung riesce a salvarla in extremis e tutto finisce bene, ancorché fra molte lacrime. L'ambiziosa messa in scena, caratterizzata da una notevole profondità di campo, contribuisce in maniera decisiva alla riuscita della scena madre; Hayakawa applica qui la sua tecnica ispirata al teatro kabuki, con lo sguardo impassibile nei momenti di supremo altruismo, mentre Aoki gli risponde con tenerezza, con lo scorrere tranquillo del fiume che si intravede dietro alla porta scorrevole da lei aperta con ammirabile economia drammatica.

Le note di produzione di Norman Dawn, accompagnate da disegni esplicativi, sono state digitalizzate dall'Harry Ransom Center di Austin, Texas, e meritano di essere consultate per meglio comprendere la visione del regista in fatto di illuminazione e composizione delle scene. – DIASUKE MIYAO

*Tai Leung pays him off. To raise the money, he agrees to stand in for a convict known as “The Wolf” who is about to be hanged, but doesn't reveal the deal to his new wife until five days after their wedding, when he must exchange his life for the criminal's. While he goes to jail, she prepares poisonous incense to kill herself; however, “The Wolf” has died of cholera, and Tai Leung races back to his beloved. In the surviving fragment it appears that she's dead, but contemporary synopses report that he revives her and all ends happily if tearfully. The ambitious mise-en-scène with a composition of depth contributes greatly to the climactic scene; Hayakawa applies his kabuki-inspired no-blinking performance to the heightened acts of altruism, while Aoki responds to it with tenderness – with the tranquil flow of the Chinese river seen through the sliding doors she opens with restraint.*

*Director Dawn's notes, complete with sketches, have been digitized by the Harry Ransom Center in Austin, Texas, and are well worth consulting for insight into his thoughts on lighting and composition. – DIASUKE MIYAO*

### **FOLLY OF VANITY (Nocturno lásky aneb V říši Neptunově) (US 1925)**

REGIA/DIR: Maurice Elvey, Henry Otto. SOGG/STORY: Charles Darnton. SCEN: Edfrid Bingham. PHOTOG: Joe August, Joseph Valentine, G.O. Post. CHOREOG: Ernest Belcher. ASST. DIR: Gordon Hollingshead. CAST: Storia moderna/Modern story: Billie Dove (Alice Farnsworth [Gertie Blaine]), Jack Mulhall (Robert Farnsworth [Robert Blaine]), Betty Blythe (Mrs. Ridgeway/Mrs. Zelah Howard [Bella Howard]), John Sainpolis ([Stanley] Ridgeway), Fred Brecker (Banker), Paul Weigel (vecchio libertino/Old roué), Otto Matieson (il francese/Frenchman), Byron Munson (Old Johnny), Edna Mae Cooper (vamp russa/Russian vamp), Franz Gunn (tipo scandinavo/Scandinavian Type), Marcella Daly (donna francese/French woman), Lotus Thompson (cacciatrice di dote bionda/Blonde Gold Digger), Sally Winters. Sequenza fantastica/Fantasy sequence: Consuelo (Thetis), Jean La Motte (Lorelei), Al Mazola (giullare/The Jester), Lola Drownar (strega Mare/Mare the Witch), Bob Klein (Nettuno/Neptune), Edna Gregory (la sirena/The Siren), [Dorothy Poynton, Loretta Rush, Olive Hatch, Maxine Horton, Janet Ford, Elsie Ware, Harvey Perry, Duke Green, Jack Weld, J. Gordon Carveth, William Knowles (nuotatori/swimmers), Keith Weeks?]. PROD: Fox Film Corporation. USCITA/REL: 26.01.1925. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 4629 ft. [1411 m.] (orig. 1. 5250 ft.), 61' (20 fps), imbibito/tinted; did./titles: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

“Questo film è soltanto una scusa per esibire esplicitamente le bellezze del fisico femminile senza veli”, commentò sdegnato l'*Exhibitors Trade Review* (14.02.1925), deplorando il modo in cui *Folly of Vanity* faceva leva “sulle emozioni più basse ostentando in maniera decisamente volgare le figure di donne quasi nude”. Naturalmente era proprio questo il punto. Sostituite “volgare” con “camp” e la descrizione sarà ancora valida, grazie alla lunga sequenza di una fantasia subacquea di splendida esuberanza che, come dovettero ammettere con riluttanza anche i critici più snob di quell'epoca, era stata girata con piglio originale e grande attenzione per la bellezza delle immagini. Non si comprende perché il film dovesse destare sorpresa, dal momento che Henry Otto, il regista che diresse la sequenza della fantasia subacquea, aveva già al suo attivo analoghe esibizioni di bellezze in

*“This picture is merely an excuse for making a frank exhibition of undraped feminine physical charms,” sniffed the Exhibitors Trade Review (14.02.1925), attacking Folly of Vanity for the way it appealed “to the baser emotions by a decidedly vulgar flaunting of the figures of nearly nude women.” Which of course was the point. Substitute “campy” for “vulgar” and the description still holds thanks to a gloriously over-the-top extended underwater fantasy sequence that even snobbish critics of the era reluctantly admitted was filmed with originality and an eye for pictorial beauty. Why anyone should have been surprised is a mystery given that Henry Otto, the director of the fantasy sequence, had a history of such pulchritudinous aquatic displays going back to Undine (1916), about which Variety's Fred*



*Folly of Vanity*, 1925. Jack Mulhall, Betty Blythe. (New York Public Library for the Performing Arts)



un contesto acquatico a partire da *Undine* (1916), su cui Fred Schader di *Variety* si esprime positivamente scrivendo che (04.02.1916) “il produttore avrebbe fatto meglio a intitolare ‘Undine’ ‘Undressed’ (‘Svestite’), poiché finora nessuna pellicola aveva offerto tanta grazia femminile con così pochi panneggi”. Poiché tutte le stravaganze Fox con la star del nuoto Annette Kellerman risultano perdute, così come i film di Otto *Undine* e *The Temple of Venus* (1923), *Folly of Vanity* ci dà in qualche modo un’idea di ciò che questo popolare genere di ispirazione acquatica poteva offrire.

I primi annunci, pubblicati quando il titolo provvisorio del film era *Neptune’s Romance*, indicano come regista il solo Otto, ma nell’estate del 1924 la Fox accolse tra il proprio personale il regista britannico Maurice Elvey, e pochi mesi dopo aver pubblicizzato il suo ingaggio decise di ripartire le responsabilità del film ora reintitolato *Folly of Vanity*, incaricando Elvey di girare le sequenze moderne e affidando a Otto i soli elementi di fantasia. Il soggetto, inopinatamente, era opera di Charles Darnton, ex critico teatrale del *New York Evening World*, che si attirò l’arguto commento di un collega, il critico cinematografico del *New York Sun* (29.01.1925): “Sappiamo che un ex critico teatrale non scriverebbe mai

una sceneggiatura che prevede ‘cinquanta belle ragazze come mamma le ha fatte’; è probabile pertanto che le scene di nudo siano state interpolate da qualche ex critico cinematografico che, dopo aver passato anni a cercare di recensire film, sia partito per Hollywood per diventare ad ogni costo uno sceneggiatore di successo”.

La trama si presenta come un racconto morale che esorta le donne sensibili a questa tentazione a moderare il proprio amore per i gioielli, ma nessuna prende sul serio tale ammonimento. Alice e Robert, novelli sposi, organizzano la loro prima cena invitando Ridgeway, il cliente più importante di Robert. Mentre si prepara – la scena di Billie Dove nella vasca da bagno ricorda inevitabilmente quella di Sybil Seely in *One Week* di Keaton, ma senza l’esplicito ammiccamento – Alice suscita l’ira del marito quando questi scopre



*Folly of Vanity*, 1925. Billie Dove, Henry Otto, Joseph H. August. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

Schader appreciatively wrote (04.02.1916), “the picture producer would have done better to have called ‘Undine,’ ‘Undressed,’ for never in any film production to date has there been so much female loveliness with so little draping.” Given that all of swimming star Annette Kellerman’s Fox extravaganzas are believed lost, as are Otto’s *Undine* and *The Temple of Venus* (1923), *Folly of Vanity* gives us some idea of what this popular water-inspired genre had to offer.

Early announcements when the film was provisionally titled *Neptune’s Romance* only mention Otto as director, but Fox brought British director Maurice Elvey into their fold in the summer of 1924, and a few months after publicizing his hire the studio decided to share responsibilities on the newly retitled *Folly of Vanity* by putting Elvey in charge of the modern sequences, with Otto directing just the fantasy elements. The story came from the unlikely pen of Charles Darnton, previously theatre critic for the

*New York Evening World*, prompting a funny remark from his film critic colleague on the *New York Sun* (29.01.1925): “we know that an ex-dramatic critic would never write a scenario calling for ‘fifty lovely young girls in their birthday clothes,’ so it must be that the ‘nude’ scenes were interpolated by some low emotion picture critic who after years of trying to review movies went to Hollywood and swore that he would make good as a ‘scenarist’ at any cost.”

The plot pretends to be a morality tale warning susceptible women to curb their love for jewels, but no one took it seriously. Alice and Robert are newlyweds hosting their first dinner party, with Robert’s most important client, Ridgeway, as guest. While getting dressed – Billie Dove’s bathtub scene





*Folly of Vanity*, 1925. Billie Dove. Scena persa/lost scene or gag shot. (New York Public Library for the Performing Arts)

che ella ha acquistato una collana di perle. Non importa che sia falsa; con lo stipendio di Robert anche la bigiotteria diventa un lusso eccessivo (gli spettatori magari si chiederanno come questa coppia “in difficoltà economiche” possa permettersi un grande appartamento e una cameriera per la serata, per non parlare dei capi orlati di pelliccia del guardaroba *bon ton* di Alice). A peggiorare le cose, Ridgeway è un noto collezionista di perle preziose e di belle donne. Alla fine della serata egli, con gran dispiacere di Robert, invita la coppia a “una festiciola intima” per la sera successiva.

*inevitably recalls Sybil Seely in Keaton's One Week, minus the explicit wink – Alice incurs her husband's ire when he discovers she's bought a pearl necklace. Never mind that it's fake; on his salary even costume jewelry is an indulgence (audiences will however wonder how this “struggling” couple can afford a large apartment and a maid for the evening, not to mention Alice's bon ton fur-trimmed wardrobe). Making matters worse, Ridgeway is known as a collector of fine pearls and beautiful women. At the end of the evening, he*

La festiciola “intima” si rivela in effetti una via di mezzo tra un’orgia e un baccanale, con donne quasi nude in posa come statue e un intermezzo in cui compaiono danzatori (gli uomini abbigliati con pelli di leopardo alla Tarzan) e una gigantesca conchiglia marina. Ridgeway distribuisce come omaggi ninnoli decorati con gioielli, e ad Alice dona una collana di perle autentiche identica a quella di perle false che lei già possedeva; Alice protesta debolmente, ma Ridgeway le chiede di portare la collana fino alla festa che si terrà sul suo yacht la sera successiva. A bordo Alice insiste per avere cabine separate infliggendo un colpo ai rapporti coniugali, destinati a peggiorare ulteriormente allorché ella decide di indossare un abito da sera particolarmente succinto – è sensazionale, ma purtroppo il costumista non è accreditato – che esaspera la lussuria di Ridgeway, peraltro alimentata dall’alcool, fino al punto da indurlo a sfondare la porta della cabina di Alice. Terrorizzata, ella fugge sul ponte e precipita nell’oceano.

Qui cominciano le sequenze “fantastiche”: gli aiutanti di Nettuno recano il corpo esanime di Alice al loro sovrano, che ordina alla Strega di riportarla in vita. Ammalato dalla bellezza di Alice, il dio ordina in onore di lei festeggiamenti che si protraggono per vari giorni, dando luogo a scene sbalorditive in cui folti gruppi di bellezze al bagno oziano sdraiate sulle rocce, dee abbigliate in stile creativo adornano il Tempio dei quattro venti e tuffatori maschi si gettano nell’oceano da scogliere alte più di trenta metri. Ma quando la Strega vede il “marchio della vanità” deturpare il collo di Alice, Nettuno si ritrae indignato di fronte a questo segno di debolezza femminile e la bandisce dal suo regno. Fa ridere che il poco spiritoso critico del *New York Times* Mordaunt Hall deplorasse (28.01.1925) la mancanza di plausibilità del film. Ma davvero?

A quanto risulta Otto impiegò cinque settimane per girare queste scene sull’isola di Santa Cruz, dove in precedenza aveva realizzato *Lorelei of the Sea* (1917) e *The Temple of Venus*; dalle foto di scena si evince che egli non riutilizzò soltanto i luoghi, ma anche le scenografie. Allo spettacolo complessivo contribuì anche il coreografo favorito di Hollywood Ernest Belcher, con una troupe di più di trenta ballerini. Una parte che non abbiamo citato finora è quella di Betty Blythe, che aveva scandalizzato gli spettatori con un nudo pressoché integrale nello spettacolare film perduto del 1921 *Queen of Sheba* (*La regina di Saba*) – *Folly of Vanity* fu pubblicizzato come “Una regina di Saba del 1925 in un’affascinante fantasia drammatica”. Nella copia ceca ella interpreta Mrs. Bella Howard, la compagna di Ridgeway, che è una vedova opportunamente dissoluta, ma nella stampa specializzata statunitense è indicata come la moglie di Ridgeway. Aumenta la confusione il fatto che per molti quotidiani americani il personaggio sia Mrs. Zella Howard: ciò induce a credere che i censori sulle due sponde dell’Atlantico potessero accettare una vedova perennemente alla ricerca di nuove avventure sessuali, ma non una moglie, anche se sposata a un depravato come Ridgeway. Questa copia, l’unica di cui si conosca oggi l’esistenza, non è perfetta e non è completa, ma conserva una parte delle imbibizioni originali, che come riportato dalla stampa statunitense, erano ambra, verde e blu. – JAY WEISSBERG

*invites them to “a small intimate party” the next night, much to Robert’s chagrin.*

*Indeed, the “intimate” party is more like a bacchanalian orgy with near-naked women posed as statuary and an entr’acte involving dancers (the men in Tarzan-like leopard skins) and a giant seashell. Ridgeway passes around jeweled baubles as party favors, presenting a real pearl necklace to Alice that looks exactly like her fake one; she faintly protests but he tells her to wear it until his yacht party the following evening. Onboard, Alice insists on separate cabins, further straining marital ties made worse when she chooses to wear a revealing evening dress – it’s a knock-out but sadly no designer is credited – that heightens Ridgeway’s alcohol-fueled lust to such a degree that he breaks down her cabin door. Terrified, she runs on deck and plunges into the ocean.*

*Now come the fantasy sequences: Neptune’s helpers bring Alice’s lifeless body to their ruler, who commands the Witch to revive her. So enchanted is the deity by Alice’s comely form that he orders several days of festivities in her honor, resulting in mind-boggling scenes involving scores of bathing beauties lounging on rocks, creatively-attired goddesses decoratively gracing the Temple of the 4 Winds, and male swimmers diving off 103-foot cliffs into the ocean. But when the Witch sees “the mark of vanity” sully Alice’s neckline, Neptune recoils at this sign of female weakness and banishes her from his kingdom. Hilariously, the *New York Times*’ humorless Mordaunt Hall complained (28.01.1925) that the film lacked plausibility. Really??*

*Otto reportedly took five weeks to shoot these scenes on Santa Cruz Island, where he previously filmed Lorelei of the Sea (1917) and The Temple of Venus – it appears from stills that he reused not just locations but sets. Adding to the overall spectacle was Hollywood’s favorite choreographer Ernest Belcher with a troupe of more than thirty dancers. One role not mentioned above is that played by Betty Blythe, who had scandalized audiences with her near-nudity in the lost 1921 spectacle Queen of Sheba (Folly of Vanity was advertised as “A 1925 Queen of Sheba in a Dazzling Dramatic Fantasy”). In the Czech print she plays Mrs. Bella Howard, Ridgeway’s fittingly debauched widowed companion, but the U.S. trade papers list her as Ridgeway’s wife. Further confusing the issue, many American newspapers refer to the character as Mrs. Zella Howard, leading to the supposition that censors on both sides of the Atlantic could just about accept a widow with a roving eye, but not a wife, even when married to a depraved fellow like Ridgeway. This sole known surviving print isn’t pristine and is not quite complete, but it does retain some of the original tints, reported in the U.S. press as amber, green, and blue. – JAY WEISSBERG*

## **FORGOTTEN FACES (Eliotropio) (US 1928)**

Titolo di lavorazione/*Working title*: The Perfumed Trap.

REGIA/DIR: Victor Schertzinger. ADAPT: Oliver H.P. Garrett, dal racconto di/from the short story by Richard Washburn Child, "A Whiff of Heliotrope" (*Hearst's Magazine*, 1919; *Cosmopolitan*, 1920; *The Velvet Black*, E. P. Dutton, 1921). SCEN: Howard Estabrook. DID/TITLES: Julian Johnson. PHOTOG: J. Roy Hunt. ASST. DIR: Russell Mathews. CAST: Clive Brook ("Heliotrope" Harry Harlow), Mary Brian (*Alice Deane*), William Powell (*Froggy*), [Olga] Baclanova (*Lilly Harlow*), Fred Kohler (*detenuto/Spider*), *Convict Number 1309*), Jack Luden (*Tom*), Harry T. Morey (*direttore del carcere/prison warden*), Francis McDonald (*l'amico di Lilly/Lilly's boyfriend*), Hedda Hopper (*Mrs. Deane*), J. Barney Sherry (*Ralph Deane*), Craufurd Kent (*Robbins*). EXEC PROD: David O. Selznick ("Editor-in-chief"). PROD: Victor Schertzinger. ASSOC. PROD: B. P. Schulberg. DIST: Paramount Famous Lasky Corp. PREMIÈRE: 11.08.1928. USCITA/REL: 11.08.1928. COPIA/COPY: DCP, 83' (dal/from 35mm + 16mm, 7640 ft., orig. l. 8 rl., 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

L'affermazione spesso ripetuta secondo cui l'arte e il mestiere del cinema muto giunsero all'apice nel 1928 non potrebbe trovare esempio migliore di questa pellicola a basso budget cui infondono vita un'abile regia, una sceneggiatura serrata e una suggestiva fotografia. *Forgotten Faces* è un avvincente thriller del regista Victor Schertzinger imperniato sulla figura del ladro gentiluomo "Heliotrope" Harry Harlow, interpretato da Clive Brook, che cerca di salvare la figlia (Mary Brian) superando in astuzia la vendicativa moglie (l'attrice russa Olga Baclanova in una magnetica interpretazione dell'infernale madre). Il tema del sacrificio parentale si può considerare una versione al maschile di *Stella Dallas* (1925): uno dei genitori sparisce nell'anonimato per assicurare la felicità alla figlia – felicità che, in entrambi i film, consiste nel matrimonio con un bravo ragazzo di ricca famiglia. Ispirato nel casting e nel tema dal successo ottenuto l'anno precedente da *Underworld* di Josef von Sternberg, *Forgotten Faces* vi rivaleggia stilisticamente con la fluidità delle riprese, il processo narrativo sviluppato visivamente e la complessità morale dei personaggi. Nell'epoca del sonoro il cinema avrebbe continuato a proporre figure di criminali affascinanti, ma i futuri censori non avrebbero mai ammesso una madre ossessiva e depravata come quella qui incarnata da Olga Baclanova. I due protagonisti figurano insieme solo in poche scene: lo straordinario contrasto tra la sobria interpretazione di Brook e la sfrenata intensità di lei culmina nella scena in cui alla fine si rispecchia in lui la follia di lei. William Powell (Froggy, il complice di Brook) compare qui nel suo ultimo ruolo di cattivo, prima di passare a parti da protagonista nei film sonori. Se nel momento del passaggio al sonoro *Forgotten Faces* fu poco apprezzato, il successivo lavoro di Brook con Powell quale co-protagonista sarebbe stato *Interference* (1929), il primo lungometraggio interamente parlato della Paramount. *Forgotten Faces* inizia con il ladro gentiluomo "Heliotrope" Harry Harlow e il suo complice Froggy che rapinano un esclusivo casinò pochi minuti prima dell'arrivo della polizia. Quando ritorna a casa, Harry sorprende la moglie a letto con un altro uomo e comprende che ella lo ha tradito due volte, informando la polizia dei suoi piani. Il confronto si risolve in una tragedia, ma prima di costituirsi Harry lascia la figlioletta neonata sulla porta di casa di una facoltosa coppia che la adotterà. A distanza di anni la moglie mette di fronte Harry, in carcere, al piano che ella ha concepito per rovinare il futuro della

*Of the oft-repeated phrase that the art and craft of the silent film peaked in 1928, there are few better examples than this program picture brought to life by clever direction, tight scripting, and atmospheric photography. Forgotten Faces is a gripping thriller from director Victor Schertzinger about gentleman thief "Heliotrope" Harry Harlow, played by Clive Brook, trying to save his daughter (Mary Brian) by outwitting his vengeful wife (Russian actress Olga Baclanova in a mesmerizing performance as the mother from hell). The theme of parental sacrifice can be seen as a male-oriented version of Stella Dallas (1925), as a parent disappears into anonymity to guarantee the happiness of their daughter – which in both films is defined as marriage to a nice boy from a rich family.*

*With casting and theme inspired by the success of Josef von Sternberg's Underworld the previous year, Forgotten Faces rivals its predecessor in style with fluid camerawork, visually driven storytelling, and morally complex characters. Glamorizing criminals would continue into the sound era, but future censors would never permit the all-consuming, depraved mother as portrayed here by Baclanova. Brook and Baclanova only have a few scenes together – the contrast between Brook's understated performance and her unrestrained intensity is striking, culminating in a scene where Brook finally mirrors her madness. As Brook's criminal partner Froggy, William Powell plays his final role as a heavy before he transitioned to leading roles in talkies. While this production was underappreciated in the transition to sound, the next project for both Brook and co-star Powell would be Interference (1929), Paramount's first feature-length all-talking feature.*

*Forgotten Faces opens with gentleman crook "Heliotrope" Harry Harlow and his partner Froggy holding up an upscale casino minutes before the police arrive. When Harry returns home to find his wife in bed with another man, he realizes she has betrayed him twice, by telling the police of his plans. The confrontation leads to tragedy, but before turning himself in, Harry leaves their infant on the doorstep of a wealthy couple who adopt her. Years later, when his wife confronts*





*Forgotten Faces*, 1928. William Powell. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

figlia; lui deve allora trovare un modo per evadere e salvare la fanciulla senza rivelarle di essere il suo vero padre.

Il ladro gentiluomo incarnato da Brook, “*Heliotrope*” Harry Harlow, deve il suo soprannome alla predilezione per l’omonima pianta da fiore – dimostrazione questa della sua raffinatezza, ma anche un utile espediente narrativo che simboleggia la capacità del personaggio di apparire e scomparire dovunque. Il “ladro gentiluomo” è una creazione letteraria, in cui la pratica del furto è controbilanciata dallo stile impeccabile del malfattore, dalle sue maniere cortesi, dallo scrupoloso senso dell’onore, dai furti commessi per il gusto dell’avventura e dal rispetto per la non violenza. Familiare al pubblico grazie ai personaggi letterari – spesso oggetto di versioni cinematografiche – di Raffles (creato nel 1898), Arsène Lupin (1905) e Simon Templar (“*The Saint*”, 1928), questa figura è speculare a quella del “detective gentiluomo” incarnato da Sherlock Holmes.

*Forgotten Faces* è la seconda delle quattro trasposizioni cinematografiche del racconto di Richard Washburn Child comparso per la prima volta su *Hearst’s Magazine* nel 1919. La prima versione per il cinema, *Heliotrope* (1920), interpretata dal prolifico attore Frederick Burton, era stata diretta da George D. Baker per la Hearst’s Cosmopolitan Productions. Dopo aver acquistato i diritti cinematografici, la Paramount ne sfruttò la proprietà due volte con il titolo *Forgotten Faces* (la seconda volta nel 1936 per un rifacimento con protagonista Herbert Marshall). Nel 1941 la Paramount vendette infine i diritti cinematografici (compresi i negativi delle tre versioni) al produttore



*Forgotten Faces*, 1928. Olga Baclanova, Clive Brook.  
Foto di/Photo by George P. Hommel. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

*Harry in prison with her scheme to ruin the daughter’s future, Harry must find a way to escape and save his daughter without revealing he is her real father.*

*Brook’s gentleman thief, “Heliotrope” Harry Harlow, is nicknamed for his affection for the flowering plant, which both shows his sophistication and as a plot device offers a useful reminder of the character’s ability to appear and disappear anywhere. The “gentleman thief” is a creature of literary fiction, with thievery contrasted against the thief’s impeccable style, fine manners, a finely tuned sense of honor, stealing for the adventure, and commitment to non-violence. Familiar to audiences from the oft-filmed literary characters Raffles (created in 1898), Arsène Lupin (1905), and Simon Templar (“The Saint,” 1928), this trope is the mirror of the “gentleman detective,” exemplified by Sherlock Holmes.*

*Forgotten Faces* is the second of four film versions of the story by Richard Washburn Child that first appeared in *Hearst’s Magazine* in 1919. The initial film version, *Heliotrope* (1920), featured prolific actor Frederick Burton, directed by George D. Baker for Hearst’s Cosmopolitan Productions. After acquiring the film rights, Paramount made the property twice under the title *Forgotten Faces* (the second time being a 1936 remake with Herbert Marshall). Then in 1941, Paramount sold the film rights (including the negatives to all three versions) to producer Edward Small for *A Gentleman After Dark* (1942),



*Forgotten Faces*, 1928. J. Roy Hunt (alla macchina da presa/at the camera), Victor Schertzing (in ginocchio/kneeling), Clive Brook (sul pavimento/on the floor). Foto di/Photo by Alvin Wyckoff. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

Edward Small per *A Gentleman After Dark* (*Io la difendo*; 1942), interpretato da Brian Donlevy e Miriam Hopkins.

Regista dal poliedrico talento, Victor Schertzing entrò nel mondo del cinema come autore di canzoni e compositore; si deve a lui la partitura orchestrale per *Civilization* di Thomas H. Ince (1916). Accettò una riduzione dello stipendio per passare alla regia con *The Pinch Hitter* (1917), il primo dei suoi 13 film con protagonista Charles Ray, cui seguirono sei lungometraggi con Dorothy Dalton. Nel 1919 Schertzing passò alla Goldwyn per sette film interpretati dall'attrice Mabel Normand. Fu per qualche tempo alla M-G-M per due film con Jackie Coogan, e per tre anni alla Fox prima di stabilirsi alla Paramount nel 1927.

Dopo un mediocre anno trascorso alla M-G-M, David O. Selznick arrivò allo studio della Paramount sulla West Coast nel gennaio del 1928, divenendo ben presto l'assistente del capo della produzione B.

starring Brian Donlevy and Miriam Hopkins.

Multi-talented director Victor Schertzing entered the film industry as a songwriter and composer, writing the orchestral score for Thomas H. Ince's *Civilization* (1916). He accepted a cut in pay to switch to direction with *The Pinch Hitter* (1917), the first of his 13 films with star Charles Ray, followed by six features with Dorothy Dalton. In 1919 Schertzing moved to Goldwyn for seven films with comedienne Mabel Normand. He spent time at M-G-M for two films with Jackie Coogan, and three years at Fox before settling in at Paramount in 1927.

David O. Selznick joined Paramount's West Coast studio in January 1928, after an undistinguished year at M-G-M, soon becoming the assistant to Paramount production head B. P. Schulberg. *Forgotten Faces* began shooting in April 1928,



P. Schulberg. Le riprese di *Forgotten Faces* iniziarono nell'aprile 1928, la post-produzione ebbe luogo in giugno e il film uscì in agosto. Selznick lo indicò come il suo primo film da produttore, e il vistosissimo credit che sullo schermo lo designa "Editor-in-Chief" rispecchia il ruolo emergente del supervisore o produttore in un settore fino ad allora dominato dalla figura del regista. In quell'epoca "il capo dello studio era il produttore", spiegava nel 1959 lo sceneggiatore e produttore Carey Wilson intervistato da Joan e Robert Franklin. "Il produttore operativo era definito 'editor' oppure, se era un produttore esecutivo importante, veniva chiamato 'editor-in-chief'".

*Forgotten Faces* è stato preservato dalla Library of Congress a partire dal negativo nitrato originale presente nella collezione Paramount della Library of Congress, acquisita nel 1969, e da una copia ridotta a 16mm acquisita dal Museum of Modern Art nel 1964. Gran parte della collezione Paramount della Library è stata acquisita sotto forma di copie nitrato; nel 1969 la Paramount riuscì a rintracciare soltanto undici negativi nitrato di film muti, in genere titoli i cui diritti erano scaduti. Questa scansione è stata effettuata a partire da elementi di preservazione di una copia di sicurezza. – DAVID PIERCE

*was in post-production in June, and released in August. Selznick listed this film as his first film as a producer, and his very large screen credit as "Editor-in-chief" reflects the emerging role of the supervisor or producer in what had been a director-dominated industry. At this time "the head of the studio was the producer," writer and producer Carey Wilson told interviewers Joan and Robert Franklin in 1959. "The working producer was called an editor or if he was a top executive producer, he would be called an editor-in-chief."*

*Forgotten Faces was preserved by the Library of Congress from the original nitrate negative in the Library of Congress' Paramount collection acquired in 1969 and a 16mm reduction print acquired by The Museum of Modern Art in 1964. Most of the Library's Paramount collection was acquired as nitrate prints; by 1969 Paramount could locate only eleven nitrate silent film negatives, generally titles with expired rights. This scan was made from safety film preservation elements. – DAVID PIERCE*

## L'INDUSTRIE DU HARENG À BOULOGNE-SUR-MER (FR 1923)

REGIA/DIR: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP (4K), 9', col. (da/from 35mm pos. diacet., 18 fps, imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris. Digitized 2023.

I diversi procedimenti manuali e meccanici messi in atto dal momento della pesca in acque profonde a quello del consumo del pesce sono metodicamente descritti in *L'Industrie du hareng à Boulogne-sur-Mer*. Vi si descrivono le diverse fasi di lavorazione del prodotto ittico, culminanti nella spedizione dell'aringa naturale o affumicata in contenitori metallici o di legno, a seconda dell'utilizzo. Donne, uomini e bambini ricoprono ruoli specifici all'interno dei rispettivi gruppi; l'intera operazione è documentata da un'inquadratura all'altra e da un gesto all'altro, seguendo le collaudate regole della grammatica filmica, utilizzando la profondità di campo, le panoramiche, e un sapiente montaggio con il quale possiamo seguire tutte le tappe del percorso produttivo. Il tono del film è deliberatamente didattico, ed è per questo che lo si trova nella serie "insegnamento" del catalogo Gaumont. La copia d'epoca in diacetato di cellulosa conservata alla Cinémathèque française riflette con ogni probabilità la sua destinazione d'uso nelle scuole e nelle associazioni, presso le quali si incoraggiò l'impiego della pellicola non infiammabile prima che un decreto del 1961 vietasse del tutto l'utilizzo del supporto in nitrato.

*L'Industrie du hareng à Boulogne-sur-Mer* promuoveva anche l'industria alimentare, il cui progresso era una garanzia di qualità e di modernizzazione. Non si trattava beninteso di pubblicità, anche se su un barile compare la scritta "L. Bouclet – pêche française – Boulogne-sur-Mer". Louis Bouclet era uno dei maggiori armatori di Boulogne. – МЕХДИ ТАЇБИ

*The numerous manual and mechanical processes that occur between deep-sea fishing and the consumption of fish are methodically described in L'Industrie du hareng à Boulogne-sur-Mer. We witness a series of dedicated workshop activities, culminating in the final shipping of smoked or natural herring, packaged in barrels or tins depending on its intended consumption. Women, men, and children are assigned tasks specific to their respective groups. The entire operation is documented shot by shot and gesture by gesture, through tried and tested cinematic grammar, and the flow of activities is captured in studied depth-of-field or followed by a panoramic camera movement or the editing of carefully connected shots.*

*The film is deliberately didactic, and was listed in the Gaumont "enseignement" (teaching) series. The period safety print (cellulose diacetate) housed in the Cinémathèque française may reflect a non-commercial use intended for school or institutional groups, for which safety screenings were encouraged before the decree banning the circulation of cellulose nitrate in 1961.*

*L'Industrie du hareng à Boulogne-sur-Mer also promoted food production, as its industrialization was considered a guarantee of quality and modernity. There was no intent for product placement, although the company does appear in the shot with a barrel marked "L. Bouclet – pêche française – Boulogne-sur-Mer". Louis Bouclet was one of the main Boulogne shipowners. – МЕХДИ ТАЇБИ*

## THE LAND OF PROMISE (PS 1924)

REGIA/DIR, PHOTOG: Ya'acov Ben Dov [J. Ben-Dov]. PROD: Palestine Foundation Fund (Keren Hayesod). USCITA/REL: 12.1924. COPIA/COPY: DCP, 47', col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Copia colorata manualmente per imbibizione da Jan Ledecký, sulla base del positivo nitrato originale depositato dal Museo Ebraico di Praga al Národní filmový archiv. / *Print colored by Jan Ledecký based on an original tinted nitrate print deposited in the Národní filmový archiv, Prague, by The Jewish Museum in Prague (Židovské muzeum v Praha).*

Il titolo stesso del film – La terra promessa – solleva inevitabilmente una domanda: “Terra promessa” per chi? La risposta è ovvia: la Palestina è la terra promessa del popolo ebreo nella Bibbia, dunque la “terra promessa” è un’attrattiva tipicamente sionista, un modo conciso per convogliare l’idea che la Palestina sia un terreno abbandonato che attende i colonizzatori europei per dare vita al loro diritto di nascita. Per il cineasta Ya’acov Ben Dov, da tempo devoto alla causa del sionismo, era proprio questo il concetto che si prefiggeva di esprimere quando realizzò *The Land of Promise* per la Palestine Foundation Fund (Keren Hayesod). Grazie all’eccezionale restauro del Národní filmový archiv, che valorizza la bellezza visiva del film con gli affascinanti colori per imbibizione riprodotti dalla copia originale in nitrato depositata dal Museo Ebraico di Praga, siamo in grado di apprezzare i meriti artistici di Ben Dov e di interrogarci sugli aspetti più controversi della propaganda alla base dell’intero progetto.

Come scrive Hillel (Stewart) Tryster nel suo essenziale volume *Israel Before Israel. Silent Cinema in the Holy Land* (1995), “lo scopo principale della propaganda visiva era quello di mostrare la terra stessa, dando corpo a un’idea che per molti esisteva solo come sogno d’ispirazione biblica”. Ben Dov, nato in Ucraina con il nome di Jacob Lasutra, era emigrato nel 1907 in Palestina, dove si affermò rapidamente come fotografo, promettendo nel 1912 al Jewish National Fund (JNF) che “tutto ciò che fotografo qui in Eretz Israel sia positivo in senso nazionale”. Anche se il JNF non gli prestò troppa attenzione in quel momento, Ben Dov continuò a lavorare come fotografo, passando al cinema nel 1917 con il film *General Allenby Enters Jerusalem at the Head of His Armies*, che fu un successo internazionale e fu venduto alla Zionist Organization of America. Negli anni successivi, Ben Dov lavorò per il JNF e per la sua organizzazione consorella, la Keren Hayesod, che gli commissionò *The Land of Promise*. Ancorché normalmente datato 1925, ci sono articoli di fine 1924 nella stampa inglese dove si parla di una proiezione privata a sostegno del Campaign Committee of Keren Hayesod al Marble Arch Pavilion il 21 dicembre di quell’anno. Lo spettacolo fu seguito da una conferenza di Leonard Stein della World Zionist Organization, il quale affermò che prima della Dichiarazione di Balfour “la Palestina era una terra desolata ... una miserabile palude” (*Daily Telegraph*, 22 dicembre 1924).

La nozione della Palestina come nuda terra di nessuno, popolata da arabi retrogradi, era e rimane tuttora un principio fondamentale del sionismo, il cui ampio e nobile mandato di assicurare un rifugio sicuro per gli ebrei è stato sempre intimamente intrecciato al sottostante razzismo dei suoi fondatori, largamente di stirpe Ashkenazi dall’Europa centrale e orientale. Propaganda come quella di *The Land of*

*The very title prompts a question: “land of promise” for whom? Of course we know the answer: Palestine is the land promised to the Jewish people in the Bible, so the “land of promise” is a Zionist selling point, a succinct way of conveying the idea that Palestine is neglected terrain waiting for European colonizers to bring their birthright to life. For the filmmaker Ya’acov Ben Dov, long devoted to the Zionist cause, this was exactly the idea he sought to express when he made The Land of Promise for the Palestine Foundation Fund (Keren Hayesod). Thanks to an exceptional restoration by the Národní filmový archiv that brings out all the film’s visual beauty, with remarkable tinting in keeping with the nitrate original on deposit from the Jewish Museum in Prague, we can appreciate Ben Dov’s artistic merits while interrogating the problematic propaganda underlying the entire endeavour.*

As Hillel [Stewart] Tryster writes in his essential book *Israel Before Israel. Silent Cinema in the Holy Land* (1995), “The primary aim of visual propaganda was to show the land itself, to put flesh on an idea that for many existed only as a biblically-inspired dream.” Ben Dov was born Jacob Lasutra in Ukraine, emigrating in 1907 to Palestine, where he quickly established himself as a photographer, promising the Jewish National Fund (JNF) in 1912 that “everything that I photograph here in Eretz Israel will be positive in the national sense”. While the JNF did not take him on at that time, Ben Dov continued working as a photographer, shifting to film in 1917 with *General Allenby Enters Jerusalem at the Head of His Armies*, which found global success and was sold to the Zionist Organization of America. In subsequent years, Ben Dov worked for both the JNF and its sister organization Keren Hayesod, for whom *The Land of Promise* was produced. While generally dated to 1925, articles from late 1924 in the English press report on a private screening in support of the Campaign Committee of Keren Hayesod at the Marble Arch Pavilion on 21 December. The screening was followed by a lecture by Leonard Stein of the World Zionist Organization, who claimed that before the Balfour Declaration, “Palestine had become a desolate country... a miserable swamp.” (*Daily Telegraph*, 22.12.1924)

*The notion that Palestine was a barren wasteland inhabited by backward Arabs was – and remains – a key tenet of Zionism, whose broad and worthy goal of ensuring a safe haven for Jews has always been inextricably linked to the underlying racism of its largely Ashkenazi (Central and East*

*Promise* divenne così uno strumento vitale nella diffusione del messaggio presso le comunità ebrae e non ebrae, presentando i colonizzatori come persone industriose, moderne e dalla struttura fisica adatta a rappresentare il loro popolo, in opposizione alle presunte comunità arcaiche che erano vissute in Palestina per migliaia di anni. Per i sionisti, la terra era “proprietà inalienabile del popolo ebreo”, come dice la lunga didascalia introduttiva del film, mettendo così in moto la campagna di esproprio ai danni dei palestinesi e la distruzione delle loro proprietà.

Per difendere l'acquisizione dei terreni, era per loro necessario far accettare l'idea che la terra fosse stata “abbandonata a se stessa”, come dice nel film un vecchio colono a un gruppo di nuovi arrivati, il che consente a Ben Dov di rafforzare il concetto mostrando un paesaggio desertico con beduini nelle loro tende, seguito poco dopo da immagini di prati verdeggianti e da “belle strade e case” che non sfuggirebbero in Europa o in America. Di fronte a *The Land of Promise* verrebbe da pensare che i palestinesi non abbiano mai coltivato le arance, sebbene nel 1893 vi fossero 1780 acri di aranceti intorno a Jaffa, “coltivati esclusivamente da nativi” (*Manchester Courier*, 21 ottobre 1893); nel 1910, gli agrumeti della Palestina ricoprivano 7400 acri di terra (Leah Temper, “Creating Facts on the Ground: Agriculture in Israel and Palestine (1882-2000)”, in *Historia Agraria*, agosto 2009). Benché le sciagurate politiche di gestione del territorio sotto il dominio ottomano avessero ostacolato la produzione agricola, la spesso citata (ma falsa) notizia che la terra fosse incolta prima della colonizzazione ebraica è stata un elemento chiave della pubblicità sionista, concentrata sulla deumanizzazione della popolazione autoctona e sulla promozione del diritto di esproprio di una terra che per migliaia di anni non aveva mai visto una maggioranza ebraica. La campagna di obliterazione della presenza palestinese prese slancio dopo la Nakba (la deportazione di massa dei palestinesi e la distruzione delle loro proprietà) nel 1948, continuando poi fino ad oggi sotto forme diverse, dall'operazione “Pianta un albero” del JNF – smascherata nel documentario di Jason Sherman del 2012 *My Tree* come un trucco per cancellare tutte le vestigia dei villaggi palestinesi distrutti – agli attuali orrori di Gaza.

*The Land of Promise* fu rapidamente acquisito dalle organizzazioni sioniste internazionali e dai loro membri, che lo utilizzarono negli anni successivi per proiezioni a sostegno della loro causa. Quotidiani statunitensi quali il *Rockaway News* (14 gennaio 1925) riferirono che le immagini dei colonizzatori in arrivo ad Haifa somigliavano a “ben noti dipinti raffiguranti lo sbarco dei primi uomini bianchi sul suolo americano. Particolare attenzione è prestata al lavoro agricolo dei coloni ebrei; a proposito di questo si presenta uno stridente contrasto fra i moderni, efficienti ed igienici insediamenti ebrei e i vicini villaggi di fango degli arabi, che hanno l'aspetto di tane per conigli”. Molti quotidiani internazionali fanno specifica menzione della “durezza” e industriosità dei giovani coloni ebrei, in contrasto con gli indolenti e arretrati arabi (si veda l'olandese *De Telegraaf*, 4 marzo 1925), il che

*European) founders. Propaganda like The Land of Promise became a vital tool in disseminating the message to Jewish and non-Jewish communities, portraying the new colonizers as industrious, modern, and physically fit representatives of their people, in opposition to the supposedly archaic communities who lived in Palestine for thousands of years. For Zionists, the land was “the inalienable property of the Jewish people,” as stated in the lengthy introductory intertitle, setting in motion the campaign to dispossess Palestinians and destroy their properties.*

*To defend the land-grab, they needed to sell the idea that the terrain was “laid waste,” as an older settler in the film tells a group of new arrivals, which allows Ben Dov to reinforce the concept by cutting to a desert landscape and Bedouins in tents, followed soon after by shots of verdant fields and “fine streets and houses” that wouldn’t look out of place in Europe or America. Watching The Land of Promise, one would assume that Palestinians never cultivated oranges, though in 1893 there were 1,780 acres of orange groves around Jaffa, “cultivated exclusively by natives” (Manchester Courier, 21.10.1893); by 1910 citrus orchards in Palestine covered 7,400 acres (Leah Temper, “Creating Facts on the Ground: Agriculture in Israel and Palestine (1882-2000)”, Historia Agraria, August 2009). While misguided Ottoman land tenure policies hampered agricultural production, the oft-cited canard that the land was barren before Jewish colonization has long been a key element of Zionist marketing, focused on dehumanizing the native population and bolstering the right to expropriate territory that hadn’t had a Jewish majority for thousands of years. The campaign to erase the Palestinian presence accelerated after the Nakba (the mass displacement of Palestinians and destruction of their property) in 1948 and continues in many forms, from the JNF’s “Plant a Tree” operation – revealed in Jason Sherman’s 2021 documentary My Tree as a ploy to erase all vestiges of destroyed Palestinian villages – to the current horrors in Gaza.*

*The Land of Promise was quickly picked up by international Zionist organizations and affiliates who used screenings in the coming years to generate support for the cause. U.S. newspapers such as the Rockaway News (14.01.1925) reported that images of colonizers arriving in Haifa resembled “well-known paintings showing the landing of [the] first white men on American soil. Special emphasis is given to the agricultural work of the Jewish colonists and in this connection a striking contrast is presented between the modern well-kept and sanitary Jewish settlements and the neighboring Arab mud villages that have the aspect of rabbit burrows.” Many international newspapers specifically mention the “toughness” and industry of the young Jewish settlers in contrast to the indolent unindustrialized Arabs (see the Dutch De Telegraaf,*

era precisamente l'obiettivo della propaganda sionista (De Gooi- en Eemlander, 18 marzo 1926): "Questo film ha mostrato che gli ebrei sono anche adatti ai lavori manuali ... dobbiamo sostenere la causa sionista". – JAY WEISSBERG

Le opinioni qui espresse sono quelle dell'autore e non riflettono necessariamente il punto di vista del Národní filmový archiv né quello del Direttivo del festival o del suo staff.

04.03.1925), which was precisely what Zionist propaganda was aiming for (De Gooi- en Eemlander, 18.03.1926): "This film has shown that Jews are also suitable for manual work... we must support the Zionist cause." – JAY WEISSBERG

The opinions expressed in this note are the author's own, and do not necessarily reflect those of the Národní filmový archiv, nor the Pordenone Silent Film Festival, its board of directors, and staff.

### PEG O' THE MOUNTED (US 1924)

REG/DIR: Alfred J. Goulding. CAST: Diana Serra Cary [Baby Peggy] (Peg), Bert Sterling (poliziotto a cavallo/The Mountie), Jack Earle (contrabbandiere/The Smuggler), Tiny Tim the Pony, [Bert Sterling (poliziotto/a Mountie), Sam Newfield (poliziotto/a Mountie), Max Mogi (poliziotto/a Mountie)]. PROD: Century Film. USCITA/REL: 27.02.1924. COPIA/COPY: 35mm, 1,271 ft. (orig. l. 2,000 ft.), 18'49" (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: San Francisco Silent Film Festival.

"Baby Peggy, nota nel mondo del cinema come 'The Baby Bernhardt,' rappresenta oggi uno dei fattori forse più importanti per il successo nelle sale cinematografiche del mondo", si legge in una rubrica giornalistica piena d'entusiasmo pubblicata, letteralmente, dall'Alaska alla Cina dopo solo due anni dall'inizio della carriera della bambina prodigio (*Alaska Daily Empire*, 15.10.1924; *South China Morning Post*, 05.12.1924). Benché distribuito nel 1924, *Peg o' the Mounted* era stato girato nel 1922, quando Baby Peggy (Diana Serra Carey) era già una veterana dello schermo avendo esordito l'anno prima alla tenera età di due anni. Nella sua autobiografia *What Ever Happened to Baby Peggy?* (1996), Serra Carey narra che il regista Alf Goulding voleva andare a girare il film con attori e maestranze nel parco nazionale di Yosemite, che doveva fare le veci delle zone più remote del Canada, il che indusse il produttore Julius Stern, notoriamente spilorcio, a pronunciare la classica frase: "Una roccia è una roccia! Un albero è un albero! Gira al Griffith Park!" Alla fine Goulding l'ebbe vinta, e ciò offrì al padre della star, ex guardia forestale in quel parco, l'occasione di sfoggiare la figlioletta divenuta famosa. Serra Carey racconta con toni commoventi come suo padre, incurante delle necessità di lei piccola, ne avesse fatto un automa che si esibiva dinanzi ai suoi ex colleghi di lavoro.

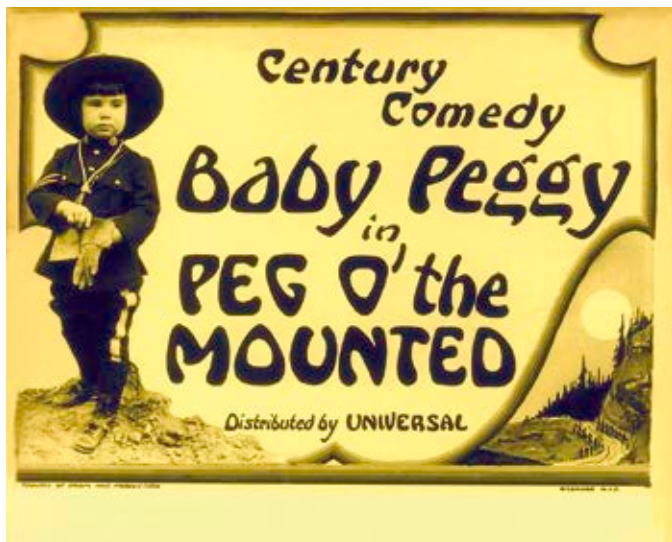
Il metraggio superstite si apre su una capanna isolata nel bosco con Peggy che, vestita con un lacero grembiule, esce fuori proprio quando entra barcollando in scena un agente della polizia canadese a cavallo. La bambina lo assiste, ignara del fatto che le sue condizioni sono dovute al consumo di liquori di contrabbando (circostanza presumibilmente chiarita nelle sequenze mancanti). Egli era sulle tracce di una banda di contrabbandieri, e quindi Peggy, che ora indossa una graziosa uniforme in miniatura della polizia a cavallo, si avvia a portare a termine la missione di lui.

Il presente restauro, realizzato nel 2023, si vale di entrambe le copie che risultano esistenti: una copia americana nitrato 35mm in bianco e nero, preservata alla Library of Congress, e una copia nitrato 35mm con didascalie in olandese dell'Eye Filmmuseum, entrambe

"Baby Peggy, known to filmdom as 'The Baby Bernhardt,' stands today as perhaps one of the most important factors in box office success in the motion picture theatres of the world," glowed a syndicated column that literally appeared from Alaska to China just two years into the child star's career (*Alaska Daily Empire*, 15.10.1924; *South China Morning Post*, 05.12.1924). Though released in 1924, *Peg o' the Mounted* was shot in 1922, by which time Baby Peggy (Diana Serra Carey) was already a veteran performer, having started her career a year earlier at the tender age of two. In her autobiography *What Ever Happened to Baby Peggy?* (1996), Serra Carey recounts how director Alf Goulding wanted to take the cast and crew to film in Yosemite National Park as a stand-in for the Canadian backcountry, leading to tight-fisted producer Julius Stern uttering the classic lines, "A rock's a rock! A tree's a tree! Shoot it in Griffith Park!" In the end Goulding got his way, which gave the star's father, a former forest ranger there, the opportunity to show off his now-famous daughter. Serra Carey movingly recounts a painful story about her father's obliviousness to his child's needs, turning her into a performing automaton for his ex-co-workers.

The surviving footage opens at a wilderness cabin, with Peggy emerging dressed in a ragged smock just when a Canadian Mountie stumbles onto the scene. Peggy ministers to the impaired Mountie, unaware that his compromised state is due to moonshine consumption, which was presumably made clear in the missing footage. He had been on the trail of moonshiners, and so Peggy, now dressed in a darling miniature Mountie uniform, sets out to complete his mission.

This 2023 restoration combines both known surviving copies, an American 35mm b&w nitrate print preserved at the Library of Congress and a 35mm nitrate print with Dutch titles from Eye Filmmuseum, both originating from the same



*Peg o' the Mounted*, 1924. (Starts Thursday!)



*Peg o' the Mounted*, 1924. (San Francisco Silent Film Festival)

derivate dallo stesso negativo. Il primo rullo della versione restaurata proviene interamente dalla copia olandese, mentre nel secondo si sono usate parti della copia americana. Anche combinando le fonti, la versione restaurata misura soltanto 1271 piedi rispetto ai circa 2000 originali.

La descrizione per il deposito del copyright negli Stati Uniti, datata 27 settembre 1923, illustra le sequenze iniziali ora mancanti e spiega perché mai Peggy si trovi in quel luogo sperduto con un'uniforme in miniatura così opportunamente a portata di mano: "Peggy è la figlia di un agente della polizia a cavallo che è andato alla ricerca di una volpe bianca fuggita da una lavanderia a secco [sic]. Ella assiste un ufficiale del corpo di polizia, rimasto sopraffatto da quanto prodotto dai contrabbandieri che stava cercando di catturare". – ROBERT BYRNE

#### PER LA MORALE (IT 1911)

REGIA/DIR: ?. PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 05.05.1911. COPIA/COPY: DCP, 7"26" (dal/rom 35mm pos. nitr., orig. l. 152 m., 18 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Il protagonista di questo folgorante, piccolo film, è un buon borghese di primo Novecento, fiero rappresentante della nutrita schiera di "moralizzatori" della storia italiana. Una lettera della Società per la morale scatena la sua foga puritana: cosa fare per "contrastare energicamente" il diffondersi di opere lesive del delicato senso pubblico del pudore?

*negative. The first reel of the restoration comes entirely from the Dutch print, while the second reel required portions of the American print. Even by combining sources this restored version measures only 1,271 ft. out of the original (approx.) 2,000 ft.*

*The U.S. copyright description dated 27 September 1923 describes the missing opening footage, explaining why Peggy is in the wilderness and with a miniature Mountie uniform so conveniently at hand: "Peggy is the daughter of a 'Mountie' who is away on a search for a white fox which escaped from the dry cleaner's [sic]. She assists an officer of the troop who has been overcome by the product of some moonshiners he had set out to catch." – ROBERT BYRNE*

*The protagonist of this brilliant little film is a good bourgeois man of the early 20th century and a proud representative of the many "moralizers" of Italian history. A letter from the Society for Morals unleashes his puritanical ardour: what can he do to "energetically counter" the proliferation of works of art that harm the public's delicate sense of decency?*



Farsi epigono del “Braghettone” (nomignolo del pittore Daniele da Volterra, noto per aver disegnato le mutande alle figure michelangiolesche) non gli basta. Dopo aver censurato a colpi di pennello Canova, Tiziano e la Venere Callipigia – in riproduzione, per fortuna –, la sua virtù oltraggiata si accanirà su balie nell’esercizio delle proprie funzioni, statue da giardino e giovani signore con l’orlo della gonna troppo corta.

Ma tutta questa attenzione per le caviglie delle ragazze, con tanto di ripresa ravvicinata a gratifica del pubblico voyeur, viene male interpretata (o forse viene interpretata fin troppo correttamente...). Il novello censore finirà condannato per oltraggio al pudore. Gli andrà comunque meglio che al dottor Antonio Mazzuolo, protagonista dell’episodio felliniano di *Boccaccio 70*, che più di cinquant’anni dopo, in circostanze analoghe, terminerà la sua crociata ricoverato alla neurodeliri.

Nei primi anni del Novecento, le attività di supposte società per la difesa della morale, specie di matrice cattolica, anche in Italia dovevano essere piuttosto vivaci, tanto che la loro influenza arrivò a condizionare le politiche governative. Nel gennaio 1910, per esempio, Luigi Luzzati fu autore di una dibattutissima circolare contro la pornografia che mandò su tutte le furie il sociologo Vilfredo Pareto, ispirandogli un pamphlet in cui descrive i sostenitori del provvedimento come ipocriti che, avendone avuta l’occasione, non avrebbero esitato ad affogare persino Dante Alighieri, in quanto autore di versi inadatti ai fanciulli.

*Per la morale* sembra echeggiare questo infuocato dibattito, seppur con i toni della satira garbata. Il tema era di moda: quello stesso anno anche Cretinetti si era fatto protettore dell’innocenza mentre sia Pik Nik sia Totò satireggiavano le nuove mode più audaci, in particolare quella della jupe-culotte.

La forza del film Cines, tuttavia, sta soprattutto nel suo essere il ritratto efficace di un’ossessione. Nemmeno la galera, infatti, può scoraggiare l’eroe di questa breve avventura. Lo conferma un inaspettato finale meta-cinematografico, in cui l’irriducibile protagonista si produce ammiccando in una gag di *brand building*, pratica che all’epoca non si chiamava così ma era tutt’altro che sconosciuta ai produttori. A riprova che il cinema dei primi anni aveva già sperimentato più di quanto siamo talvolta disposti ad ammettere. – STELLA DAGNA

*Being a disciple of the “Braghettone” (the nickname given to Daniele da Volterra, who painted “breeches” on Michelangelo’s figures in the Sistine Chapel) is not enough for him. After using a brush to censor Canova, Titian, and the Venus Callipyge – fortunately a reproduction – his outraged virtue is vented on wet-nurses, garden statues, and young ladies whose skirts are hemmed too high.*

*But all this attention to girls’ ankles, including close-ups for the benefit of a voyeuristic audience, is misinterpreted (or perhaps interpreted over-correctly...). Ultimately, the newfound censor is convicted of indecency, though he fares better than Dr. Antonio Mazzuolo, Fellini’s character in Boccaccio 70 over*

*half a century later, who ends his similar crusade in a psychiatric ward.*

*In the early 1900s, associations for the alleged defense of morality, especially of Catholic origin, were very much alive in Italy, even influencing government policies. In January 1910, for example, Luigi Luzzati penned a highly controversial circular against pornography which infuriated the sociologist Vilfredo Pareto, prompting him to issue a pamphlet in which he described the supporters of the measure as hypocrites who wouldn’t have balked at drowning Dante for writing verses unsuitable for children.*

*Per la morale* appears to echo this heated debate, albeit with the tone of

*a polite satire. The subject was in vogue: the same year saw Cretinetti playing a protector of innocence, while both Pik Nik and Totò lampooned the new, more daring fashions, in particular the jupe-culotte.*

*The strength of this Cines film lies above all in its effective portrayal of an obsession: not even prison can discourage the hero of this brief adventure. This is confirmed by an unexpected meta-cinematic ending, in which the relentless protagonist appears in a winkingly humorous “brand-building” gag, a practice not yet clearly defined but far from unknown to the producers – proof, once again, that early cinema had already tried out more than we are sometimes willing to admit. – STELLA DAGNA*



*Per la morale*, 1911. (Jugoslovenska kinoteka, Beograd)

## THE PERL [sic] OF THE RUINS (IT 1921)

REGIA/DIR: Giovanni Vitrotti? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 26', col. (da/from 35mm controtipo neg./dup. neg., da/from 35mm pos. nitr., 443 m. [GER vers.], 497 m. [ENG vers.], imbibito e virato/tinted & toned, pochoir/stencil-colour, 18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona; Archivio Vitrotti, Trieste.

Il film, di cui sono sopravvissute due versioni, una in inglese e una in tedesco, ha un intreccio semplice con pochi personaggi: due innamorati, una ladruncola e un criminale a capo di una banda di malfattori. Non riuscendo a trovare un lavoro onesto, Perl (tale, anziché Pearl, è il nome della protagonista nella versione inglese, frutto di uno dei tanti errori ortografici che incontriamo nelle didascalie, a partire dal cartello del titolo) è succube di un gruppo di malviventi ed è costretta a compiere piccoli furti. Si trova a rubare in un negozio di stoffe, ma la gentile commessa riconosce il suo buon cuore e la salva. Quando la banda che la soggioga compie un furto alla compagnia di navigazione Lloyd Triestino e ne fa ricadere la colpa sul fidanzato della commessa che l'aveva protetta, Perl parla e denuncia i criminali, riscattandosi: una "perla" (o una "rosa", dato che nella versione tedesca il nome della ladruncola è Rose) tra le rovine morali del suo ambiente.

La vicenda, una storia d'amore vivacizzata da un pizzico di poliziesco, non colpisce certo per originalità, ciò che invece piace e incuriosisce è l'ambientazione: i palazzi, le strade, le piazze di Trieste, l'Arsenale laborioso e i piroscafi che qui il Lloyd realizza, non sono solo i luoghi in cui la storia si dipana, ma diventano essi stessi i personaggi principali della vicenda. Gli occhi dei protagonisti, che osservano come si lavora nei cantieri del Lloyd, diventano gli occhi degli spettatori, accompagnati dalla macchina da presa ad ammirare la maestria degli operai che costruiscono le navi e la bellezza delle stesse. È quello stesso sguardo che accompagna il pubblico sul piroscafo Helouan facendogli attraversare le sue elegantissime sale e l'innovativa sala macchine; così, mentre si gioisce per il lieto fine, si resta estasiati dalla bellezza di questa nuova nave da crociera. La capacità di spettacolarizzare i luoghi e le ambientazioni è caratteristica dei film di finzione, i servizi girati in occasione di inaugurazioni di cantieri e vari navali circa un decennio dopo la realizzazione di questo film non esercitano su chi li guarda lo stesso fascino.

Proprio nella celebrazione dei luoghi crediamo sia il senso di questo piccolo film. La società di navigazione Lloyd nel 1919, a conclusione della Prima Guerra Mondiale e con il passaggio di Trieste all'Italia, diviene Lloyd Triestino; è molto probabile che a quel punto abbia voluto promuoversi producendo, o commissionando a una casa di produzione, un film con un suo intreccio, ma che al tempo stesso la celebrasse illustrando la grandiosità della sua sede e soprattutto l'eccellenza della sua opera. È per questo che vediamo raffigurato un Lloyd ingegnoso, dove lavorano menti capaci di dar vita a nuove invenzioni, e operoso, di una laboriosità estremamente qualificata tanto da essere capace di realizzare navi all'avanguardia, come i due piroscafi esibiti nel film, eleganti e lussuosi, ma soprattutto rivoluzionari perché estremamente veloci. A sostegno di questa ipotesi il fatto che del film si siano rinvenute due copie, una versione con didascalie in tedesco e una con didascalie in inglese: era il pubblico di lingua tedesca e di lingua inglese a dover essere

*Two versions of this film have survived, one in English and one in German. The plot is simple, with few characters, a pair of lovers, a petty thief, and the head of a criminal gang. Perl (one of many spelling mistakes in the English intertitles) is unable to find an honest job and is forced by a group of criminals to commit small-time thefts. Caught stealing from a fabric shop, she is saved by a kindly saleswoman who recognizes her good heart. When the crooks rob the Lloyd Triestino shipping company and blame it on the fiancé of the shop assistant who had protected her, Perl denounces the criminals, proving herself to be a "pearl" (or a "rose", as in the German version the name of the petty thief is Rose) amid the moral ruins of her milieu.*

*The love story, enlivened by a touch of detective fiction, may be far from original, but its setting is intriguing: the buildings, streets, and squares of Trieste, the busy Arsenale and the steamships built there by the Lloyd company transcend their locations, becoming the main players. The eyes of the characters as they observe the workers in the Lloyd shipyards mirror those of the spectators, admiring the master shipbuilders and the beauty of the vessels themselves, and the same gaze accompanies the audience on the steamship Helouan, moving through its elegant spaces and innovative engine room. Thus, while we get satisfaction from the happy ending, we are thrilled by the beauty of the new cruise ship. Lending a spectacular quality to locations is one of the characteristics of fictional drama, whose appeal far exceeds the less potent pleasure found in simple actualities of shipyard launches and the like.*

*The meaning of this short film would seem to be precisely that – the celebration of place. In 1919, after the First World War and the transfer of Trieste to Italy, Lloyd became Lloyd Triestino; at that point the company no doubt wanted to promote itself by producing or commissioning a film with a plot, while celebrating its grand headquarters and first-rate output. Thus we see an ingenious company, with brilliant minds generating new inventions, as well as an industrious one, with highly qualified employees creating cutting-edge steamships such as the two featured here – elegant and luxurious, but above all revolutionary for their speed. Our hypothesis is supported by the fact that two copies of the film have been found, one with intertitles in German (though lacking its opening title) and the other in English; the aim would have been to advertise Lloyd's greatness to potential German- and English-speaking travellers. Yet we should not rule out a second possibility: among the various attractions on these luxurious cruise ships was a cinema. Lloyd could therefore have made the film for screening on board, offering*

informato della grandezza del Lloyd e ad essere invitato in crociera sulle sue navi. Tuttavia non è forse neppure da sottovalutare una seconda possibilità: fra i vari intrattenimenti che le lussuose navi da crociera offrivano ai propri ospiti c'era il cinema; il Lloyd potrebbe quindi aver realizzato un film da proiettare sulle sue navi offrendo ai suoi ricchi ospiti una storia d'amore la cui ambientazione celebrasse la società di navigazione e la città in cui questa aveva sede.

Purtroppo nessuna prova avalla quelle che rimangono solo delle supposizioni. Di questo film non abbiamo trovato notizia alcuna neppure sul *Bollettino mensile del Lloyd Triestino*, che la società pubblica da gennaio 1921. Ci sono pochi dubbi però che una sorta di campagna promozionale abbia vestito gli abiti del film di finzione.

**Il restauro** Del film siamo riusciti a rinvenire due copie. La prima ci è pervenuta quando le collezioni filmiche della Regione Friuli Venezia Giulia sono confluite alla Cineteca del Friuli/Archivio Cinema FVG. È un positivo nitrato in due rulli della lunghezza di 443 metri con didascalie in tedesco, lacunoso del titolo e della parte finale. I pochi segni di decadimento si trovano soprattutto nella parte iniziale della copia, che è interamente colorata con imbibizioni e a pochoir. Mentre le imbibizioni risultano ben conservate, le colorazioni a stencil si sono parzialmente deteriorate. La seconda copia (497 metri) appartiene all'archivio della famiglia Vitrotti, una famiglia che vanta tre generazioni di operatori e che ritiene fondato attribuire proprio al pioniere e capostipite Giovanni la realizzazione del film. Questa copia è più completa della precedente, conserva infatti il titolo e la parte finale completamente assenti nell'altra, ha didascalie in inglese ed è molto ben conservata, senza segni di degrado. Le colorazioni sono le stesse dell'altra copia, ma in questo caso sono perfettamente conservate. Analizzando le copie abbiamo notato che molti difetti che compaiono sull'una sono presenti anche sull'altra, perché derivano dalla stessa matrice. Entrambe le versioni sono stampate su pellicola Agfa databile antecedentemente il 1923, ciò rafforza l'ipotesi di attribuire il film all'anno 1921 dedotta sia leggendo il menù datato ottobre 1921 che viene offerto ai croceristi del piroscafo Helouan in una delle ultime scene, sia identificando la copia del quotidiano *Il Piccolo* (20 ottobre 1921, edizione del mattino), che il malfattore legge a circa metà film.

Il restauro, realizzato digitalmente dalla Cineteca del Friuli in collaborazione con l'Archivio Vitrotti e Valentino Vitrotti, ha voluto restituire la versione inglese del film in quanto risulta essere la più completa. La versione tedesca dell'opera è stata in ogni caso di fondamentale importanza poiché è intervenuta a integrare ognuna delle lacune rilevate dall'analisi comparata delle copie. – ELENA BELTRAMI

*its wealthy passengers a love story whose setting celebrated the shipping company and the city in which it was based. Unfortunately, no evidence supports this, nor have we found any reference to the film in Lloyd Triestino's monthly bulletin, published by the company starting in January 1921. Little doubt remains, however, that this fiction film was a sort of promotional campaign.*

**The restoration** Two nitrate prints were identified. The first – a 2-reel positive measuring 443 metres, with German intertitles and lacking the final part – arrived at the Cineteca when the film collections of the Friuli Venezia Giulia Region were merged with those of its archives. It has a few stretches of decayed footage particularly in the initial section, which is entirely tinted and stencil-coloured. While the tinting is well preserved, the stencilled portions have partially deteriorated. The second print (497 metres) belongs to the archive of the Vitrotti family, which boasts three generations of cameramen, and believes it can justifiably attribute the creation of this film to founder-pioneer Giovanni Vitrotti. This print is more complete than the first, and contains the opening title and the ending, entirely missing in the other; it has English intertitles and is in very good condition, with no signs of decay. The colours are the same, but in this case they are perfectly preserved. Analysis revealed that much of the damage on one print also appears on the other, as they derive from the same negative. Both versions are printed on Agfa film stock that can be dated before 1923. The hypothesis of attributing the film to the year 1921 is also strengthened by two items of visual evidence within the film: the menu – dated October 1921 – which is offered to cruise passengers on the steamship Helouan in one of the last scenes; and the identification of the copy of the newspaper *Il Piccolo* –

the morning edition of 20 October 1921 – that the criminal reads about halfway through the film.

Digital restoration by the Cineteca del Friuli in collaboration with the Archivio Vitrotti and Valentino Vitrotti chose to restore the English-language version of the film, as it is the most complete. The German version was of fundamental importance as it made it possible to integrate each of the gaps revealed by comparative analysis of the prints. – ELENA BELTRAMI



*The Perl of the Ruins*, 1921.  
(Cineteca del Friuli, Gemona / Archivio Vitrotti, Trieste).



## SAXOPHON-SUSI (Miss Saxophone) (DE 1928)

REGIA/DIR: Carl [Karel] Lamač. SCEN: B. E. Lühge, Tom Maro, dalla commedia di/based on the play by Hans H. Zerlett. PHOTOG: Otto Heller. SCG/DES: Carl Ludwig Kirmse. CAST: Anny Ondra (*Anni von Aspen*), Mary Parker (*Susi Hiller*), Gaston Jacquet (*barone/Baron von Aspen*), Olga Limburg (*baronessa/Baroness von Aspen*), Malcolm Todd (*Lord Herbert Southcliffe*), Hans Albers (*Spencer*), Grit Haid (*la star della rivista/La Tanja, revue star*), Margarete Kupfer (*guardarobiera/Mrs. Hiller, wardrobe mistress*), Paul Biensfeldt (*fuochista/Franz Hiller, theatre boilerman*), Mira Doré (*la direttrice della scuola di ballo/Mrs. Strong, head of the dance school*), Karl Eichberger (*Georg Philipps*), Theodor Pištěk (*il domestico di Lord Herbert/John, Lord Herbert's manservant*), Oreste Bilancia (*Jack Brown, capobanda/bandleader*), Hermann Picha (*pianista/pianist*), John Franklyn (*ballerino/jazz dancer*). PROD: Hom-Film der Süd-Film A-G, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 24.05.1928. PREMIÈRE: 01.11.1928 (Alhambra, Berlin). COPIA/COPY: DCP (4K), 83', col. (imbibizione/sepia tinting, 22 fps); did./titles: FRA/GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Restauro effettuato nel 2023 con il sostegno del Förderprogramm Filmerbe, il piano nazionale di digitalizzazione del patrimonio cinematografico tedesco. / Restoration 2023, conducted with the support of the Förderprogramm Filmerbe, the national program for the digitization of German film heritage.

La trama di questa deliziosa commedia si impenna sulle figure assai diverse di due giovani donne berlinesi: Anni von Aspen, figlia di un aristocratico, e Susi Hiller, disillusa ballerina teatrale. Mentre Anni aspira a diventare una celebre artista, Susi persegue ligia la carriera teatrale sognata per lei dalla madre, ma passa il tempo libero immersa nei libri. Il padre di Anni, il barone von Aspen, che ha un debole per le signore ma si oppone alle ambizioni artistiche della figlia, intende spedirla a studiare in un collegio femminile a Londra. A Susi intanto si offre l'opportunità di perfezionarsi nella danza presso la Tiller School in Inghilterra. Insoddisfatta ognuna della propria vita, Anni e Susi escogitano un brillante piano per mutare identità scambiandosi vestiti e ruoli.

Prodotto nel 1928, *Saxophon-Susi* – con la sua eterogenea squadra produttiva, gli elementi tematici internazionali e l'uso della musica – esemplifica la natura del cinema popolare tedesco alla fine degli anni Venti. Il film fu realizzato con il patrocinio della casa di produzione tedesca Hom-Film, che tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta collaborò con società e cineasti cechi, realizzando tra l'altro una diversificata gamma di coproduzioni con la società ceca Bratři Deglové: ad esempio, il melodramma di Karel Lamač *Sündenfall* (1928) e film d'avventura come *Das verschwundene Testament* (1929), interpretato dall'attore e acrobata italiano Carlo Aldini. Il coinvolgimento della Hom-Film nel cinema ceco si protrasse nell'epoca del sonoro con la partecipazione alle versioni in tedesco di film cechi.

Entrambe le figure principali nella realizzazione di questo film – Lamač e la sua attrice preferita, Anny Ondra – travalicavano i limiti della modesta industria cinematografica ceca, e all'inizio degli anni Venti collaborarono ampiamente con produttori tedeschi e austriaci (ad esempio la Sascha-film di Vienna). La svolta decisiva nelle loro carriere giunse con la coproduzione ceco-tedesco-svizzera *Evas Töchter* (1928), quando essi decisero di trasferirsi definitivamente in Germania dove fondarono la propria casa di produzione, Ondra-Lamač-Film, e strinsero rapidamente una collaborazione con la Hom-Film (ad esempio per *Die Kaviarprinzessin*, 1929, e *Das Mädel aus USA*, 1930).

Queste collaborazioni multiculturali emergono chiaramente in *Saxophon-Susi*, girato da una troupe internazionale in varie città

*The plot of the charming comedy Saxophon-Susi revolves around two quite different young Berlin women: Anni von Aspen, the daughter of an aristocrat, and Susi Hiller, a disillusioned theater dancer. While Anni aspires to become a celebrated artistic performer, Susi dutifully follows her mother's dream of a stage career but spends her free time immersed in studies. Anni's father, Baron von Aspen, who has an eye for the ladies but opposes his daughter's artistic ambitions, plans to send her to a girls' boarding school in London. Meanwhile Susi is given the opportunity to refine her dancing skills at the Tiller School in England. Dissatisfied with their lives, Anni and Susi devise a brilliant plan to change identities by swapping clothes and roles.*

*Produced in 1928, Saxophon-Susi exemplifies the nature of German popular cinema in the late 1920s, with its diverse production team, international thematic elements, and use of music. The film was made under the patronage of the Berlin production company Hom-Film, which collaborated with several Czech companies and filmmakers in the late 1920s and early 1930s, including a diverse portfolio of co-productions with the company Bratři Deglové, such as the melodrama Sündenfall (dir. Karel Lamač, 1928) and adventure movies like Das verschwundene Testament (1929), starring the Italian actor and acrobat Carlo Aldini. Hom-Film's commitment to Czech cinema continued into the sound era, when it participated in German-language versions of Czech films.*

*Both of the key figures behind the film – Lamač and his leading actress Anny Ondra – overcame the limits of the small Czech film industry, and by the early 1920s teamed extensively with German and Austrian producers (e.g., Sascha-film, Vienna). The turning point in their careers was the completion of the Czech-German-Swiss co-production Evas Töchter (1928), when they decided to move permanently to Germany, where they founded their own production company, Ondra-Lamač-Film, and quickly established a collaboration with Hom-Film (e.g., Die Kaviarprinzessin, 1929, and Das Mädel aus USA, 1930).*



*Saxophon-Susi*, 1928. Anny Ondra. (Cinémathèque française, Paris)



europee: Berlino, Parigi e Londra. Il gruppo era formato in gran parte da artisti tedeschi, tra cui le ballerine della Haller-Revue di Berlino, che nel film sono indicate come le Tiller Girls di Londra. *Saxophon-Susi* fu un successo commerciale e la sua diffusione nei mercati esteri ebbe un ulteriore impulso dalla produzione di un remake sonoro, distribuito in una versione tedesca e una francese con il titolo di *Baby*. In occasione della prima a Berlino il film fu accompagnato dal vivo da una partitura originale, giudicata divertente e brillante (ma che ora risulta perduta), del compositore Paul Dessau, e integrata dalla canzone di Rudolf Nelson "Die Susie bläst das Saxophon" (Susie suona il sassofono), un fox-trot jazzato il cui testo fu scritto da Hans H. Zerlett, l'autore della commedia da cui è tratto il film. (Della canzone esistono registrazioni contemporanee di Rudolf Nelson e Irene Ambrus. Per il film fu anche composta dal popolare autore Karel Hašler una canzone originale in ceco.)

Nel film Anny Ondra è radiosa. La vivace e talentuosa ballerina che ella qui interpreta si può considerare il culmine della sua evoluzione sullo schermo (straordinario è il suo stravagante numero di ballo). L'attrice iniziò a recitare in ruoli di ingenua ragazza alla moda nei primi anni Venti e alla fine del decennio passò a incarnare una serie di personaggi accattivanti ed eccentrici, e talvolta malaccorti. Questi ruoli furono accolti dalla stampa con recensioni lusinghiere, che elogiavano la sua amabile presenza sullo schermo e la sua giovanile esuberanza. All'apice della sua carriera nell'epoca del muto, tra il 1928 e il 1930, Anny Ondra fu protagonista di 14 film; ella continuò un'intensa attività anche dopo l'avvento del sonoro (si pensi a *Blackmail* di Hitchcock). La sua popolarità iniziò a declinare solo alla fine degli anni Trenta, con lo svanire della sua giovinezza e a causa dei mutamenti politici avvenuti in Germania. Tutto questo, insieme alla partenza di Lamač dalla Germania, condusse allo scioglimento della Ondra-Lamač-Film nel 1937.

L'attuale versione restaurata rispecchia la natura internazionale del film e della sua distribuzione: i vari elementi sono stati reperiti in Francia, Italia, Repubblica Ceca e Russia. Dopo una meticolosa comparazione degli elementi pertinenti, abbiamo scelto un interpositivo nitrato in bianco e nero con didascalie tedesche e francesi della Cinémathèque française e la copia di sicurezza in bianco e nero con didascalie italiane del Národní filmový archiv di Praga. Dal momento che nell'interpositivo manca il primo atto e che nell'altro materiale l'inizio è pesantemente accorciato, siamo stati in grado di ricostruire i primi minuti con una copia in formato ridotto in bianco e nero proveniente da una collezione privata e basata sulla versione da esportazione bilingue. L'imbibizione color seppia è stata ricostruita digitalmente sulla base di una copia nitrato posseduta dalla Cinémathèque de Bretagne di Brest.

Oggi, anche dopo la ricostruzione, il film è sensibilmente più breve rispetto alla lunghezza dichiarata sulla scheda della censura, che indica una lunghezza di 2746 metri, mentre la nostra si avvicina ai 2010 metri: alla velocità di 22 fps ciò significa una differenza di 30 minuti. Malauguratamente la versione tedesca del film non è sopravvissuta,

*These multicultural collaborations are well illustrated in Saxophon-Susi, with its international film crew and shooting in several European cities, Berlin, Paris, and London. The team consisted mostly of German artists, including the Berlin-based Haller-Revue troupe, who are referred to in the story as the famous dancers the Tiller Girls from London. The film was a commercial success, and its reach to foreign markets was extended with the production of a sound remake, released in German and French versions under the title Baby. At the film's premiere run in Berlin it was accompanied by a reportedly witty and amusing original live score (presumed lost) composed by Paul Dessau, supplemented by Rudolf Nelson's song "Die Susie bläst das Saxophon" [Susie Plays the Saxophone], a jazzy fox-trot with lyrics by the play's author Hans H. Zerlett. (There are contemporary recordings of the song by Rudolf Nelson and Irene Ambrus. An original Czech song was also composed for the film by popular songwriter Karel Hašler.)*

*Ondra is radiant in the film. The lively, talented dancer she portrays can be seen as the culmination of the star's on-screen development (her eccentric dance number is amazing). Ondra started playing naïve flapper types in the early 1920s, and by the end of the decade progressed to a string of appealingly eccentric, at times misguided characters. Such roles won warm reviews from the press, who praised her likeable screen persona and youthful exuberance. At the peak of her silent film career between 1928 and 1930 Ondra starred in 14 films, and her career continued after the advent of sound (think of Hitchcock's Blackmail). Her popularity did not begin to wane until the late 1930s, due to ageing and political changes in Germany. This, combined with Lamač's departure from Germany, led to the dissolution of Ondra-Lamač-Film in 1937.*

*The present restoration reflects the international nature of the film and its distribution, with elements found in France, Italy, the Czech Republic, and Russia. After a thorough comparison of the relevant elements, we decided in favor of the nitrate b&w intermediate positive with German-French intertitles from the Cinémathèque française in Paris and the b&w safety print with Italian intertitles from the Národní filmový archiv in Prague. Due to a missing first act in the intermediate positive and a heavily abbreviated beginning in the other material, we were able to fill in the first few minutes with a b&w reduction copy from a private collection based on the bilingual export version. The sepia tinting has been digitally reconstructed based on a nitrate print owned by the Cinémathèque de Bretagne in Brest. Today, even after reconstruction, the film is significantly shorter than the length stated on the censorship record. That mentions a length of 2746 m., while the final length is close to 2010 m., which means a difference of 30 minutes at 22 fps. The German version of the film has unfortunately not survived, but historical documents nevertheless allowed lost scenes to be reconstructed*



*Saxophon-Susi*, 1928. Anny Ondra. (Cinémathèque française, Paris)

ma i documenti storici hanno comunque consentito di ricostruire le scene perdute e di individuare le deviazioni nelle versioni da esportazione. Sono stati cambiati alcuni nomi, cognomi e denominazioni di luoghi. La maggior parte delle scene mancanti che abbiamo potuto individuare riguarda Susi, la coprotagonista, e la sua vita in collegio, nonché gli inizi del suo rapporto con il futuro marito (questa parte della trama è completamente scomparsa). Manca purtroppo la festa di fidanzamento a casa Hiller, con l'innamorato di Anni ma senza di lei, che prometteva di essere uno spasso. — MICHAL VEČEŘA, LOU BURKART

*and deviations in the export versions to be identified. Some of the first and last names as well as places have been changed. Most of the missing scenes we could identify concern Susi, the second female lead, and her life in the boarding school, as well as her acquaintance with her future husband, a storyline which completely disappeared. The engagement party at the Hillers' with Anni's love interest, but without her, which promised to be a great piece of entertainment, is sadly missing.*

MICHAL VEČEŘA, LOU BURKART

## **VANINA (Notte di fuoco; Vanina)** (DE 1922)

REGIA/DIR: Arthur von Gerlach. SCEN: Carl Mayer, dalla novella di/based on the novella by Stendhal [Marie-Henri Beyle], *Vanina Vanini* (1829). PHOTOG: Frederik Fuglsan, Willibald Gaebel. SCG/DES: Walter Reimann. CAST: Paul Wegener (*Governatore/The Governor*), Asta Nielsen (*sua figlia/His Daughter*), Paul Hartmann (*Octavio*), Fritz Blum (*aiutante del Governatore/The Adjutant*), Bernhard Goetzke (*sacerdote/The Priest*), Raoul Lange (*boia/The Executioner*), Hans Waßmann, Hans Studen (*due soldati/Two Soldiers*), Sigmund Nunberg (*domestico/A Servant*). PROD: Union-Projektions A.-G. DIST: Ufa. PREMIÈRE: 06.08.1922 (Sedlingertor-Lichtspiele, München). COPIA/COPY: DCP (4K), 73', col. (da/from 35mm, 1450 m., orig. l. 1550 m., 18 fps, imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Restauro/Restored by Cinémathèque royale de Belgique, Filmmuseum München, Det Danske Filminstitut.

Film dal cast prestigioso che riuniva per la prima volta due star di prima grandezza, Paul Wegener e Asta Nielsen, *Vanina* segnò l'esordio alla regia cinematografica di Arthur von Gerlach. Egli proveniva dal teatro ed era stato per dieci anni il direttore artistico dell'Elberfelder Stadttheater. Nel 1919 entrò alla Union-Film di Berlino prendendo il posto di Paul Davidson come direttore generale. Oggi il suo nome è quasi dimenticato: si spense infatti per un infarto nel 1925, a 49 anni, mentre stava preparando il suo terzo film. Il necrologio apparso su *Der Kinematograph* (n. 964, 09.08.1925) si soffermò sul suo periodo alla Union-Film: "Giunse in un momento di smarrimenti e disordini e, alla sua maniera, difficilmente poteva affermarsi in una funzione amministrativa. Era un artista, forse troppo franco e schietto per il complicato mondo del cinema".

La sceneggiatura di *Vanina* si deve a Carl Mayer (1894-1944), che all'epoca era già uno dei più rispettati autori per il cinema tedeschi. Egli adattò liberamente il racconto di Stendhal, traendone una cupa ballata in stile *Kammerspiel* (dramma da camera) in cui si esplorano i temi della rivoluzione e della resistenza, dell'amore, dell'odio e della morte, che si dipanano tutti nel corso di una sola notte. *Illustrierte Filmwoche* (n. 42/43, 1922) descrisse *Vanina* come un esperimento in cui si intrecciano teatro e cinema: "Il regista von Gerlach ha creato qui, servendosi dei mezzi propri del palcoscenico, immagini eccellenti dal punto di vista cinematografico. Durante questa notte fatale infuria un'incessante battaglia tra gli insorti e i vassalli del governatore Paul Wegener. Esplodono bombe, spari, detonazioni, armi sono brandite senza posa qua e là. Gli amanti *Vanina* (Asta Nielsen) e *Octavio* (Paul Hartmann), gettati nel mezzo di tale scena caotica, in questa notte sono inevitabilmente condannati a perire".

La prima di *Vanina* ebbe luogo il 6 agosto 1922, nel quadro della Settimana dell'arte cinematografica tedesca a Monaco; la pellicola fu pubblicizzata come "film d'arte". La *Münchner Neueste Nachrichten* (09.08.1922) scrisse: "Il modo in cui il regista è riuscito a fondere tutti i gesti della sfera mimica (Wegener, Nielsen, Hartmann) e di quella architettonica per creare un'espressione drammatica sfiora il geniale". *Der Kinematograph* (n. 808, 13.08.1922) commentò: "Tecnicamente il film offre il più elevato livello immaginabile: illuminazione, elaborazione delle immagini, fotografia, scenografie e imbibizione sono capolavori!" Quando, il 6 ottobre, il film uscì nei cinema tedeschi alcune recensioni furono però meno positive. Sul

*Featuring a prominent cast by combining for the first time the top stars Paul Wegener and Asta Nielsen, Vanina marked the film directing debut of Arthur von Gerlach. He came from the theatre and had spent ten years as the artistic director of the Elberfelder Stadttheater. In 1919, he joined Union-Film in Berlin and succeeded Paul Davidson as General Director. Today his name is largely forgotten, as he died of a heart attack in 1925 at the age of 49 while preparing his third film. The obituary in Der Kinematograph (Nr. 964, 09.08.1925) noted his tenure at Union-Film: "He arrived at a time of trials and tribulations and, in his own way, could hardly assert himself as an administrative man. He was an artist, perhaps too straightforward for the complex world of film."*

*The screenplay for Vanina was written by Carl Mayer (1894-1944), at the time already one of Germany's most respected film authors. He freely adapted Stendhal's novella into a dark kammerspiel (chamber drama) ballad exploring themes of revolution and resistance, love, hatred, and death, all unfolding over the course of a single night. Illustrierte Filmwoche (Nr. 42/43, 1922) described Vanina as an experiment blending theatre and film: "Director von Gerlach has created excellent cinematic images here with stage-like means. Throughout this night of fate, an incessant battle rages between insurgents and the vassals of Governor Paul Wegener. Bombs, gunshots, detonations, weapons swaying back and forth explode incessantly. Lovers Vanina (Asta Nielsen) and Octavio (Paul Hartmann) are thrown into the middle of this chaotic scene and must inevitably perish that night."*

*Vanina premiered on 6 August 1922, as part of the German Film Art Week in Munich, and was promoted as an "art film". Münchner Neueste Nachrichten (09.08.1922) wrote, "The way in which the director has brought together all the gestures from the mimic (Wegener, Nielsen, Hartmann) and architectural realms to create dramatic expression touches on genius." Der Kinematograph (Nr. 808, 13.08.1922) commented, "Technically, the film offers the highest level imaginable; the lighting, elaboration of the images, photography, settings, and tinting are masterpieces!" However, when the film was released in German cinemas on 6 October, some reviews were less positive. In the Berliner*



*Berliner Lokal-Anzeiger* (09.10.1922) Alfred Rosenthal si divertì a elencare tutte le incoerenze logiche della trama: “L’intera vicenda sembra ora altamente improbabile e perde d’interesse, soprattutto verso la fine”. In una lettera aperta a Arthur von Gerlach pubblicata sul *Film-Kurier* (n. 222, 08.10.1922) con il titolo “Der Irrweg von Vanina” (La strada sbagliata di Vanina), Paul Ickes definì *Vanina* “kitsch stilizzato” (“stilisierter Kitsch”): “Le immagini sono prive di interesse perché ti lasciano freddo, e nel loro manierismo non c’è vita, non c’è la pulsazione di un battito, non c’è un respiro”.

*Vanina* fu esportato in molti paesi. In Francia fu apprezzato in quanto “film che costituisce una preziosa testimonianza sullo sviluppo della cinematografia tedesca, e dimostra non soltanto la volontà di compiere uno sforzo, ma anche una forza espressiva personale e originale che si è lasciata alle spalle ogni sciocchezza sentimentale” (Léon Moussinac in *Le Crapouillot*, 16.02.1923).

Ad oggi sono sopravvissute soltanto edizioni in lingua straniera, ridotte e montate in vario modo e derivanti da due diversi negativi camera. La ricostruzione si basa su una copia nitrato imbibita con didascalie francesi e fiamminghe e su un controtipo negativo nitrato in bianco e nero con didascalie francesi, provenienti tutt’e due dalla collezione della Cinémathèque royale de Belgique. Il Filmmuseum München ha fornito l’internegativo di un frammento imbibito e colorato a mano con didascalie francesi. Il testo delle didascalie originali è stato ricavato dalla scheda della censura tedesca datata 26 luglio 1922. Recensioni e articoli coevi hanno contribuito a definire i dettagli della continuità narrativa.

Le difficoltà maggiori si sono presentate nel montaggio, che era concepito come un brano musicale, con motivi ricorrenti e ripetizioni. Singole inquadrature sono state spostate per celare i salti nel tempo e nella continuità della trama provocati dai tagli. Decidere quali inquadrature e quali inserti fossero alternativi, o varianti di ripetizioni, è stato impegnativo e rimane oggetto di ipotesi, fino a quando non verranno alla luce nuove copie o la sceneggiatura originale, oppure dettagliati documenti di produzione. Il restauro di *Vanina* è un progetto collaborativo cui hanno partecipato la Cinémathèque Royale de Belgique, Det Danske Filminstitut e il Filmmuseum München. A

*Lokal-Anzeiger* (09.10.1922), Alfred Rosenthal gleefully enumerated all the improbabilities of the plot’s logic: “The whole story now appears exceedingly improbable on film, losing interest, especially towards the end.” In an open letter to Arthur von Gerlach published in *Film-Kurier* (Nr. 222, 08.10.1922) under the title “Der Irrweg von Vanina” [The Wrong Path of Vanina], Paul Ickes called *Vanina* “stylized kitsch” [“stilisierter Kitsch”]: “The images are uninteresting because they leave you cold, because no life lives in their mannerism, no pulse pulsates, no breath breathes.”

*Vanina* was exported to many countries. In France it was appreciated as “a film that tells us a great deal about cinematographic developments in Germany, and proves to us not only a willingness to make an effort, but a strength of personal, original expression, which has nothing to do with sentimental nonsense.” (Léon Moussinac in *Le Crapouillot*, 16.02.1923)

Today only differently abridged and edited foreign-language versions have survived, sourced from two different camera negatives. The reconstruction is based on a tinted nitrate print with French and Flemish intertitles and a black & white nitrate dupe negative with French intertitles, both from the collection of the Cinémathèque royale de Belgique. Filmmuseum München provided the internegative of a tinted and hand-colored fragment with French titles. The wording of the original intertitles



*Vanina*, 1922. Asta Nielsen. (DFP, Frankfurt am Main)

was taken from the German censorship card dated 26 July 1922. Contemporary reviews and articles helped to sort out details of the continuity.

The greatest difficulty was the editing, which was designed like a piece of music, with recurring motifs and repetitions. Single shots were shifted concealing jumps in time and plot continuity caused by cuts. Determining which shots and intercuts were alternatives or variants of repetitions was challenging, and remains somewhat speculative until further prints, the original script, or detailed production documents are found. The restoration of *Vanina* is a collaborative project involving the Cinémathèque Royale de Belgique, Det Danske Filminstitut,

Bruxelles i materiali su pellicola sono stati scansionati in 4K ed è stato effettuato anche il color grading e la colorazione. A Monaco è stato fatto il lavoro filologico, è stato elaborato il piano di montaggio e sono state create le didascalie in tedesco. A Copenaghen sono stati realizzati invece il restauro dell'immagine e i ritocchi. La versione restaurata è più corta di 100 metri rispetto alla lunghezza della copia presentata alla censura tedesca (1550 metri): la differenza corrisponde a cinque minuti circa. – STEFAN DRÖSSLER

and Filmmuseum München. In Brussels, the three film materials were scanned in 4K including color grading and coloration. In Munich, the philological work was carried out, the editing plan was created, and the German intertitles were designed. In Copenhagen, image restoration and retouching were done. The restored version is 100 metres shorter than the German censorship length of 1550 metres, which corresponds to about 5 minutes. – STEFAN DRÖSSLER

## VENEZIA (IT?, 1908)

PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 7'15", col. (dal/from 35mm, 120 m., 14 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Film digitalizzato nel 2024 a partire da un controtipo negativo di preservazione ricavato da un 35mm nitrato imbibito. Il restauro è stato effettuato grazie al sostegno del Rotary Club Venezia in occasione delle celebrazioni per il centenario della sua fondazione. / Digitized 2024 by the Cineteca del Friuli, using a preservation duplicate negative, made from a 35mm tinted nitrate print. Restoration funded by the Rotary Club of Venice to celebrate the centenary of its foundation.

“Questa sera si rappresenta la riuscitissima cinematografia presa domenica scorsa in Piazza San Marco. La rassomiglianza delle moltissime persone cinematografate è perfetta.” Questo richiamo di *La Gazzetta di Venezia* del 27 maggio 1908 sull'attività del Cinematografo Ridotto promuoveva un breve film “anonimo”: *Di mezzogiorno in Piazza San Marco*. Ma, avendo come scopo soprattutto far accedere in sala la maggior quantità possibile tra “quelle moltissime persone”, potrebbe riferirsi anche alla pellicola che qui si presenta. E che propone proprio, verso la metà, una folla in piazza che, offrendo grano ai colombi, si presenta di faccia alla cinepresa in almeno quattro veloci inquadrature. Cominciando in acqua, dal ponte di Rialto, per arrivare alla Stazione Ferroviaria e tornando indietro (come succede nella Regata Storica) fino a Piazza San Marco. Mostrando il campanile in piena ricostruzione e inquadrando, infine, in bacino, un incrociatore tedesco di classe “Bremen”. Può darsi che questa nave, visibile in due occasioni, sia l’“Hamburg”, che fece da scorta per l’Imperatore Guglielmo II quando giunse alla Serenissima sul panfilo “Hohenzollern” il 25 marzo 1908, offrendoci così una data per alcune di queste riprese come segnala il collezionista piemontese che ha ceduto il film alla Cineteca del Friuli, e che aveva fatto le sue ricerche, tra i vari repertori pubblicati da Aldo Bernardini, per identificare la pellicola. Mentre il passaggio del quotidiano veneziano ci permetterebbe di attribuire a un autore e a una produzione cittadina l’opera, anche per l’occhio disincantato con cui descrive il cuore pulsante della città, con meno attenzione alla sua monumentalità più ricercata nelle opere simili prodotte da ditte straniere, in primis le francesi. Una *Venezia*, allora, realizzata da veneziani con lo scopo di portare altri veneziani al cinema. Forse non proprio con questo film, ma è sicuro che è successo – come peraltro in tutto il mondo – moltissime volte nei primi anni della diffusione della settima arte. – CARLO MONTANARO

“This evening will feature the presentation of the highly successful cinematograph film taken last Sunday in Piazza San Marco. The numerous persons recorded are perfectly true to life.” Thus proclaimed *La Gazzetta di Venezia* of 27 May 1908, promoting an “anonymous” short, *Di mezzogiorno in Piazza San Marco* (Noon in Saint Mark’s Square) at the Teatro Ridotto. Given its purpose of enticing as many of those “numerous persons” as possible into the theatre, the announcement could also refer to a film such as this, with at least four shots of crowds feeding the pigeons in the piazza, facing the camera. The journey begins on the Grand Canal by the Rialto Bridge, heads to the Railway Station, and then returns (like the route of the Regata Storica), proceeding to Saint Mark’s Square, where the great bell tower is seen under reconstruction, and concluding in the famous lagoon, the Bacino di San Marco. There are two appearances of a Bremen-class German cruiser, probably the Hamburg, which escorted Kaiser Wilhelm II when he sailed into Venice on the Hohenzollern on 25 March 1908, suggesting a date for some of the footage. The Piedmontese collector who deposited the film at the Cineteca del Friuli consulted listings published by Aldo Bernardini, and while the film remains unidentified, the 1908 advertisement suggests it was of the kind made by a local author or production house, considering its realistic gaze at the beating heart of the city, with less focus on the monumental qualities sought in similar foreign (primarily French) productions. A Venice, then, created by Venetians, with the aim of bringing other Venetians to the cinema. This may not have been specifically achieved with this film, but it certainly did happen, repeatedly and globally, during the early years of filmmaking. – CARLO MONTANARO



La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester, New York. Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.

La vincitrice della borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2024 è **Masha Matzke**, che ha ottenuto il diploma del corso di Rochester a giugno completando un progetto dedicato alla digitalizzazione e riproduzione dei rulli originali Mutoscope dell'artista e cineasta Douglass Crockwell. La berlinese Masha è una restauratrice di film, archivista, ricercatrice e conservatrice, specializzata nel cinema sperimentale, femminista e marginale. Dal 2017 lavora alla Deutsche Kinemathek di Berlino ed è ora impegnata nel progetto FFE per la digitalizzazione e il restauro del patrimonio cinematografico tedesco.

*The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Holland for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project.*

*The recipient of the 2024 Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship is **Masha Matzke**, who graduated from the certificate program in June with the completion of a project that focused on the digitization and replication of original Mutoscope reels by the artist filmmaker Douglass Crockwell. Hailing from Berlin, Germany, Masha is a film restorer, archivist, researcher, and curator, with a focus on experimental, feminist, and marginalized cinema. Since 2017, she has worked at the Deutsche Kinemathek in Berlin, presently as a film restorer for the FFE Digitization/Restoration of German Film Heritage project.*

**MR. JACK DUCKS THE ALIMONY (The Escapades of Mr. Jack, Adventure No. 3) (US 1916)**

REGIA/DIR: C. Jay Williams. SCEN: William B. Courtney. CAST: Frank Daniels (*Mr. Jack*), Eulalie Jensen (*Lucy, sua moglie/his wife*), William Cameron (*avvocato/Lawyer Wiggins*), Logan Paul (*colonnello/Colonel Crabb*), Sig. Stark (*il cuoco misterioso/The mysterious cook*), Edward Elkas (*il sergente/Sergeant*). PROD: Vitagraph Company of America. DIST: V.L.S.E. USCITA/REL: 06.03.1916. COPIA/COPY: DCP, 16'27" (da/from 28mm Pathéscope KOK pos., 1 rl.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Scansione digitale da un positivo 28mm alla velocità di 16 fotogrammi al secondo. / Digitally scanned from 28mm at 16 fps.

La preistoria dei film amatoriali è in larga misura la storia della Pathé. Più di dieci anni prima dell'avvento del celebre formato amatoriale 9.5mm, il Pathé KOK fu lanciato con successo nel 1912 come prima pellicola non professionale: una pellicola non infiammabile in diacetato 28mm, con tre perforazioni sulla sinistra del supporto e una sola perforazione sulla destra. La produzione di copie 28mm fu interrotta in Europa durante il primo conflitto mondiale ma proseguì negli Stati Uniti, soprattutto con la creazione di versioni ridotte di numerosi film commerciali, fino all'introduzione del 16mm nel 1923. Le copie Pathé KOK si sono dimostrate di grande valore nelle cineteche, poiché si tratta spesso degli unici esemplari sopravvissuti di film originariamente prodotti e distribuiti su pellicola in nitrato 35mm: è questo il caso della comica in una bobina *Mr. Jack Ducks the Alimony* (Il signor Jack evita di pagare gli alimenti), terzo episodio della serie Vitagraph "The Escapades of Mr. Jack" (Le scappatelle del signor Jack), interpretato dall'allora celebre comico Frank Daniels (1860-1935).

Quest'ultimo arrivò al cinema relativamente tardi (con il lungometraggio *Crooky*, prodotto dalla Vitagraph nel 1915), dopo una lunga e fortunata carriera di commediante teatrale. Pubblicizzato nei suoi

*The early history of home movies is in large part the history of the Pathé film company. More than a decade before the release of their famous 9.5mm amateur film gauge, Pathé KOK was successfully introduced in 1912, the first non-professional cinema system, which used a 28mm non-flammable diacetate base perforated with three sprocket holes on the left and one on the right. While 28mm film production ceased in Europe during World War I, it continued in the U.S., particularly for non-theatrical reduction prints of numerous popular titles, until it was eventually replaced by 16mm in 1923. Pathé KOK prints have since proven to be valuable assets in film archives, frequently as the only surviving elements of otherwise lost films originally made and distributed on 35mm nitrate stock – a fate shared by the one-reel comedy *Mr. Jack Ducks the Alimony*, the third part of Vitagraph's 1916 series "The Escapades of Mr. Jack," featuring the once-celebrated comedian Frank Daniels (1860-1935).*

*Frank Daniels came to the movies relatively late (with the 1915 Vitagraph feature *Crooky*), after a long and illustrious career*

anni d'oro come l'inimitabile "re della commedia", "l'uomo dalle mille risate", "lo strapparitate a colpo sicuro" e "il folletto della comicità", Daniels è oggi eclissato dalla fama di altri interpreti del cinema muto quali Harold Lloyd, con cui Daniels apparve sullo schermo in ruoli di spalla nel 1919 e nel 1921, anno del ritiro di Daniels dalla scena. Benché i critici di stampo conservatore criticassero Daniels per i suoi personaggi ridicoli e amorali, la versatilità dell'artista, che qui rifugge nella parodia antimilitarista e nella derisione delle gerarchie militari in *Mr. Jack Ducks the Alimony* – distribuito appena un anno prima dell'entrata in guerra degli Stati Uniti – merita di attribuirgli un posto di maggior riguardo nella storia del cinema. Secondo la Vitagraph i film di Daniels erano molto richiesti; i critici, che definirono il film "una macchina da risate" (*New York Herald*, 10 aprile 1916), lodarono soprattutto l'interpretazione di Daniels, spingendosi ad affermare che egli aveva introdotto "un nuovo stile di comicità" (*Motography*, 11 novembre 1916).

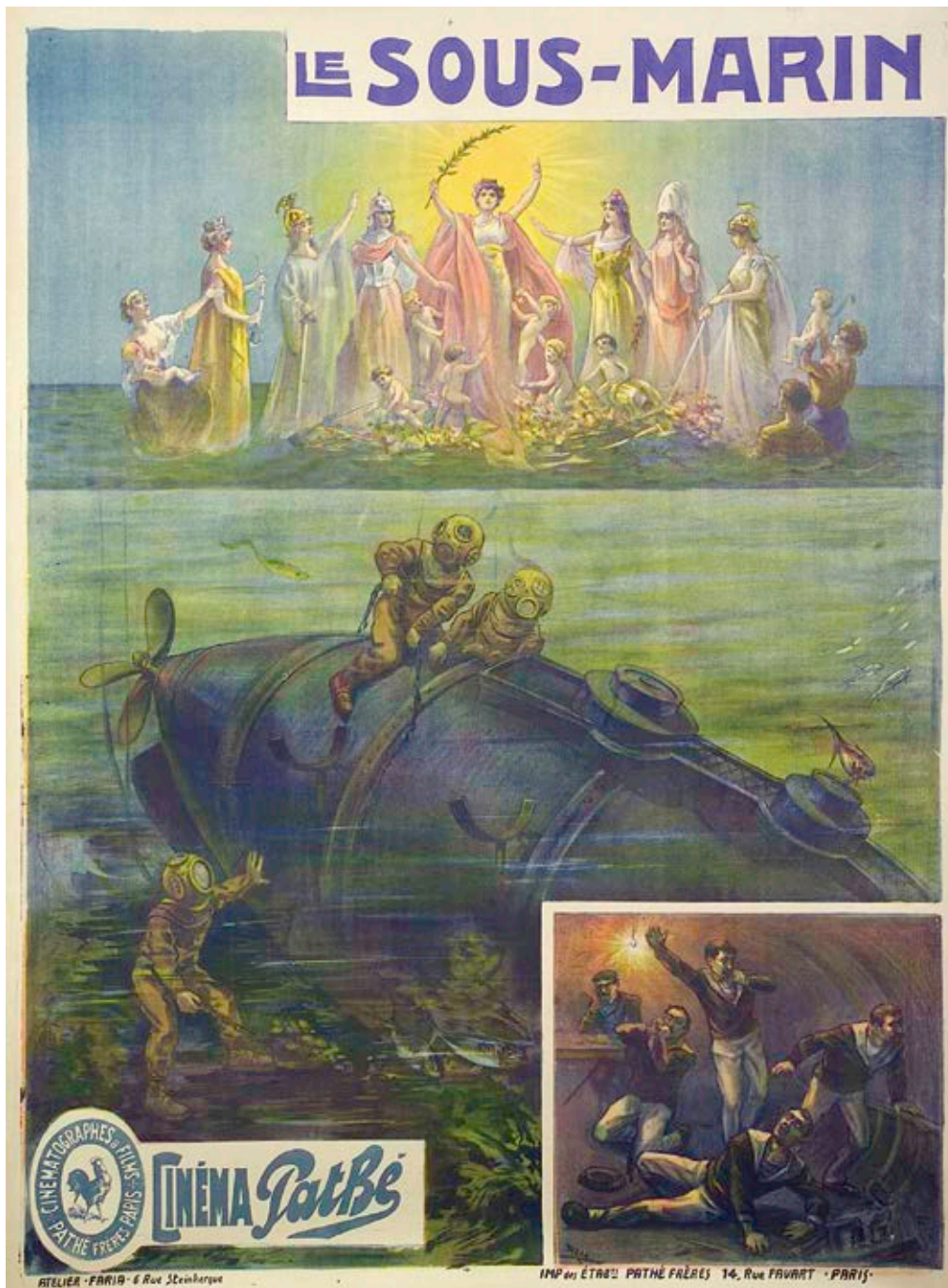
Illustrazioni e racconti tratti dagli episodi scritti da Rupert Randolph Gibson furono pubblicati a scopo pubblicitario sui giornali statunitensi di Hearst. Va notato che la serie fu inizialmente ispirata a un fumetto di Jimmy Swinnerton dedicato a un inguaribile dongiovanni chiamato Mr. Jack (1903-1935), probabilmente il primo personaggio animale dalle maniere antropomorfe pienamente sviluppato per la striscia disegnata. Pochissimi fra i dodici cortometraggi della serie "Mr. Jack" sono purtroppo sopravvissuti, così come le altre serie comiche girate da Daniels a partire dal 1916, "Captain Jinks", "Kernel Nutt" e "Laugh Maker".

In seguito alla distribuzione ufficiale della serie nel 1916, la Pathéscope Company of America ne acquistò i diritti e la distribuì nell'ambito della sua vasta collezione di pellicole 28mm destinata alla proiezione in scuole, chiese, biblioteche e altri locali non commerciali. Questo restauro è tratto da un positivo Pathéscope stampato fra il 1918 e il 1922, donato al George Eastman Museum dalla 3M Foundation a partire dalla collezione di Louis Walton Sibley. A causa dell'avanzata sindrome acetica, la copia presenta considerevoli distorsioni del supporto e dell'immagine. Il diacetato di cellulosa, precursore del triacetato introdotto nel 1951, era soggetto a rapido degrado chimico. A dispetto dei numerosi difetti di stampa (sovra- e sottoesposizione, riduzione della superficie del fotogramma, problemi di registrazione e altre imperfezioni), la copia 28mm è di buona qualità, poiché fu stampata dal negativo originale 35mm. La digitalizzazione è stata condotta sulla stampatrice ottica Oxberry in dotazione alla Haghefilm, utilizzando l'unico sistema a immersione per supporto 28mm finora esistente. – MASHA MATZKE

as a renowned stage comic attraction. Billed in his heyday as the inimitable "Comic Opera King," "The Man with a Million Laughs," "The Sure-Fire Laugh-Getter," or "The Very Imp of Laughter," Daniels is now largely overshadowed by the fame of other silent film comedians such as Harold Lloyd, with whom Daniels appeared in supporting roles in 1919 and 1921, the year of Daniels' retirement. While conservative commentators criticized Daniels for his amoral and ludicrous characters, his vivacious parts, notably his anti-military parody and lack of respect for his superiors in *Mr. Jack Ducks the Alimony*, released just one year before the U.S. entered World War I, deserve a more valued place in film history. According to Vitagraph, the films were in high demand, and critics, who called the picture "a laugh producer" (*New York Herald*, 10.04.1916), especially extolled Daniels' performance, claiming that he introduced "a new style of comedy acting" (*Motography*, 11.11.1916).

Maximizing publicity, illustrations and stories of the episodes written by Rupert Randolph Gibson were published in Hearst newspapers across the U.S. Interestingly, the series was initially inspired by a cartoon: Jimmy Swinnerton's comic strip about a philandering playboy tiger called Mr. Jack (1903-1935), who was most likely the first fully developed and humanized cartoon animal character. Unfortunately, not even a handful of the 12 "Mr. Jack" shorts have survived, much like Daniels' other mostly lost Vitagraph comedy series from 1916, "Captain Jinks", "Kernel Nutt", and the "Laugh Maker" series.

Following the film's initial theatrical run in 1916, the Pathéscope Company of America obtained the rights and distributed the series as part of its extensive 28mm film collection for screenings in schools, churches, libraries, and other non-theatrical venues. This preservation is derived from a Pathéscope reduction print made circa 1918-1922 that was donated to the George Eastman Museum by the 3M Foundation from the collection of Louis Walton Sibley. Due to advanced vinegar syndrome, the print shows significant warpage and spoking. Diacetate, an early cellulose acetate base, degraded rather rapidly before being replaced by the more stable triacetate in 1951. Yet, despite printing flaws (such as timing errors, cropping, registration issues, and instabilities), the 28mm print is of high image quality, since it was optically printed from the 35mm original negative. This scan was carried out on Haghefilm's Oxberry optical bench, using the only 28mm wetgate known to exist today. – MASHA MATZKE



Dans le sous-marin, 1908. Poster di/by Candido de Faria. (Collection Fondation Pathé)

## Avventure sottomarine / Undersea Adventures

### DANS LE SOUS-MARIN (US: In a Submarine) (FR 1908)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 05.1908. COPIA/COPY: 35mm, 6'51"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Digitalizzazione/Digitized 2020 (2K, 18 fps). Stampa fotochimica/Photochemical printing 2002 (35mm, 8', 16 fps).

Per un giovane ufficiale è giunto il momento di imbarcarsi in un sottomarino; la fidanzata lo accompagna al molo per un affettuoso commiato. Questa tenera sequenza d'apertura, girata in esterni (forse a Tolone), sterza bruscamente su una tragica e claustrofobica scena di terrore: la missione subacquea di questi marinai volgerà al peggio. Un'esplosione in profondità mette in pericolo le vite dei membri dell'equipaggio, le cui sofferenze sono accompagnate da soggettive visioni di genitori o altre persone amate, mentre i soccorritori tentano invano di portare in salvo gli sciagurati. Un'apoteosi finale rende un tributo a tutte le vittime del mare.

I film di genere catastrofico in Francia erano una rarità durante la Belle Époque, senz'altro più incline ai racconti fantastici. Ci sono tuttavia alcune pellicole che si pongono in netto contrasto rispetto alla disinvolta fede borghese nel progresso trionfante; in questo senso *Dans le sous-marin* costituisce una sorta di *memento mori* nella sua messa in scena di una situazione disperata. Le iniziali immagini dal vero di un autentico sottomarino in superficie sono seguite da altre scene riprese in luoghi reali, questa volta con due attori; il dramma vero e proprio è invece girato in studio, dove si entra di prepotenza nell'immaginario subacqueo. – МЕНДИ ТАЇБИ

*The time has come for a young officer to board a submarine; he is accompanied by his fiancée and they bid a fond farewell at the dock. This tender opening scene, shot outdoors (probably in Toulon), abruptly shifts to a tragic, claustrophobic sequence dominated by terror: the undersea mission of these sailors is about to take a bad turn. An explosion in the depths will endanger the lives of the crew members, whose torment is accompanied by individual visions of parents or loved ones, while rescuers in diving suits vainly attempt to save the unfortunate men. A final apotheosis pays tribute to those who are lost at sea.*

*In France, disaster films were a rare genre during the Belle Époque, which was more fond of fantasy narratives. A few productions stand in contrast to the typically carefree bourgeois attitude driven by faith in triumphant progress, and *Dans le sous-marin* formulates a sort of *memento mori* by staging a situation of hopeless distress. Initial documentary footage of an authentic submarine cruising on the surface of the water is followed by scenes shot on location with two actors, and the progression into pure fiction continues in a studio, with breakthroughs in the realm of artifice and subaquatic fantasy. – МЕНДИ ТАЇБИ*



*Dans le sous-marin*, 1908. (Collection Fondation Pathé, fonds Depierre-Corbeau)



## LE VOYAGE FANTASTIQUE DE MARIUS (FR 1912)

REGIA/DIR, ANIM: Henry Monnier?. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 5'; senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Film digitalizzato nel 2014: master digitale 2K da una copia 35mm ricavata da un controtipo della fonte originale, una copia 28mm Pathé-KoK. / Digitized 2014: 2K digital master from a 35mm print, based on a duplicate negative made from the original source element, a 28mm Pathé-KoK print.

L'avvincente viaggio di Marius, uno straordinario percorso di terra, aria e fondali marini, segue un tragitto caotico e bizzarro. Marius viaggia su un'automobile che si trasforma in imbarcazione e poi in sottomarino, a seconda dei luoghi, mentre il protagonista si trasforma di volta in volta in palombaro, sciatore, o paracadutista.

L'itinerario inizia e finisce alla Canebière, vero e proprio cuore di Marsiglia. Il dettaglio è degno di nota, poiché Marius, grazie al suo nome e ai suoi viaggi favolosi (o immaginari), incarna in un certo senso il folclore marsigliese. Marius (cioè "del mare") è incline a spararle grosse ("galéjades" in dialetto provenzale), come nella storia della sardina che blocca il porto di Marsiglia.

Questo film di animazione è stato probabilmente disegnato da Henry Monnier, il cui nome compare ufficialmente nelle filmografie Pathé a partire dal 1918. Il calamaro nel viaggio di Marius somiglia molto a quello del film di Henry Monnier *La dernière invention de l'ingénieur Courandair à travers l'impossible* (noto altresì con il titolo *Un Voyage abracadabrant*, 1919), presentato dalle Giornate nella sua "edizione Covid" 2020 su piattaforma internet (il film fu allora erroneamente datato 1922). Il nome di Monnier compare pure fra gli operatori impiegati al servizio della Pathé nel 1912. Fino ad ora non è stata tuttavia reperita alcuna informazione ulteriore su questo artista, anche se va tenuto presente che i disegnatori Henry Monnier Bonaventure e Henri Monier sono due persone diverse.

L'identificazione di questo enigmatico film da parte della mia collega Iris Deniozou è stata altrettanto avventurosa. Quando una copia fu acquisita nel 2009, la si attribuì inizialmente a Émile Cohl in quanto *Le Premier jour de vacances de Poulot*, ipotesi che dovette essere scartata dopo aver preso in considerazione il genere della pellicola, indicata come "comica" nel catalogo, il che presuppone scene dal vero e non disegni animati. L'ulteriore analisi della filmografia di Cohl ha condotto a un'identificazione più convincente (*Auto avion sous-marin*), sebbene il titolo non compaia sul catalogo Pathé-KoK di film su supporto 28mm. Non si trattava però di una risposta definitiva, e i dubbi rimanevano. A un certo punto, finalmente, è spuntato il titolo *Le Voyage fantastique de Marius*: il numero 39 del catalogo Pathé-KoK ne fa menzione accanto a *Les Débuts d'un canotier*, due film riuniti in una sola bobina nella copia 28mm della Cinémathèque française. A conferma dell'identificazione, la rivista specializzata tedesca *Lichtbild Bühne* annunciava che la Pathé avrebbe fatto uscire un film dal titolo *Die Weltreise des Marius*, "scena a trucchi", il 15 giugno 1912 a Berlino. – MEHDI TAÏBI

*Marius' exhilarating voyage, an extraordinary journey through air, seabed, and land, follows a most chaotic and madcap path. He travels in a car that turns into a boat and then a submarine, depending on the location, while he himself is appropriately transformed into a man in a diving suit, a skier, or a parachutist. The journey begins and ends in the Canebière, which can be regarded as the heart of Marseille. This is not an insignificant point, since Marius, through both his name and his fabulous (or rather fabulist) voyages, embodies a certain aspect of marseillais folklore. Indeed Marius ("of the sea") is someone inclined to tell somewhat tall tales (galéjades in Provençal dialect), like the one about the sardine that blocked the port of Marseille.*

*This animated film was probably drawn by Henry Monnier, whose name is officially present in Pathé filmographies starting in 1918. The squid in Marius' voyage resembles the one in Henry Monnier's 1919 film *La dernière invention de l'ingénieur Courandair à travers l'impossible* (also known as *Un Voyage abracadabrant*), which was streamed in the Giornate's 2020 COVID edition (when it was dated as 1922). Monnier's name also appears among the paid cameramen in the accounts of the Pathé company in 1912. To date, however, no other information on this animator has been found, although we must bear in mind that Henry Monnier Bonaventure and Henri Monier are separate individuals.*

*The identification by my colleague Iris Deniozou of this enigmatic film occurred in equally adventurous circumstances. When it was acquired in 2009, it was initially and putatively attributed to Émile Cohl as *Le Premier jour de vacances de Poulot*, but we had to abandon this lead after considering the question of film genre: the "comique" category in the catalogue implied a production made from real shots and was thus in conflict with the "dessin animé" classification. A search through Cohl's filmography led to a more convincing identification as *Auto Avion Sous-marin*, though the title is absent from the Pathé-KoK catalogue. Yet there was still no certainty, and doubts remained. Finally, the title *Le Voyage fantastique de Marius* emerged. Number 39 of the Pathé-KoK catalogue contains both this title and *Les Débuts d'un canotier*, two films spliced end-to-end in the 28mm Pathé-KoK print in the collection of the Cinémathèque française. Furthering the identification, the German trade journal *Lichtbild Bühne* announced that Pathé Frères was releasing *Die Weltreise des Marius*, a "Trick-Szenen" film, in Berlin on 15 June 1912. – MEHDI TAÏBI*

## WONDERS OF THE SEA (Les Merveilles de la mer) (Al fondo dell'Oceano) (US 1922)

REGIA/DIR, SCEN: J. Ernest Williamson. PHOTOG: Jay Rescher. CAST: J. E. Williamson (*The Oceanographer*), Lulu McGrath (*giovane donna/The Girl*), Richard Ross (*clandestino/The Stowaway*), Asa Cassidy (*artista/The Artist*), Jack Gardner (*palombaro/The Diver*), J. Rescher (*operatore/The Cameraman*). PROD: Asa Cassidy, J. E. Williamson, Williamson's Undersea Wonders. DIST: Film Booking Offices of America (F.B.O.). PREMIÈRE: 15.10.1922 (Rialto, New York). USCITA/REL: 15.04.1923. COPIA/COPY: DCP, 47', col. (da/from 35mm, 20 fps, imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Film digitalizzato nel 2023 dalla Cinémathèque française. Restauro effettuato utilizzando i rulli 2, 3 e 4 di copie 35mm nitrato e il rullo 1 di un controtipo ottenuto nel 2000 da un nitrato, il cui primo rullo si è poi decomposto. Materiali tutti riferentisi all'edizione francese del film. La lunghezza dell'elemento più completo sopravvissuto è di 1089 metri (3573 piedi); la lunghezza originale del film risulta essere stata di 5 rulli (4300 o 3660 piedi).

*Digitized 2023 by the Cinémathèque française. Restored using Reels 2, 3, and 4 of 35mm nitrate prints and Reel 1 of a duplicate negative made from nitrate in 2000, the first reel of which has since decomposed, all representing the French release version. The length of the most complete surviving element is 1089 m. (3573 ft.). The film's original length was reportedly 5 rls. (4300 or 3660 ft.).*

C'è una strana spedizione in corso nell'arcipelago delle Bahamas. John Ernest Williamson (1881-1966) e il suo assistente sono accompagnati da un pittore, un operatore cinematografico, due nuotatori e un bambino. La loro missione consiste nell'esplorare i fondali marini utilizzando una nuova struttura costituita da una camera di osservazione in metallo (fotosfera) immersa a una profondità di 12 metri, dotata di uno spesso oblò e collegata alla barca da una robusta tubazione utilizzata dagli osservatori per l'accesso. La navicella può ospitare il pittore con la sua tavolozza, o l'operatore con la sua macchina da presa 35mm, consentendo la realizzazione di vedute panoramiche senza precedenti, quasi quarant'anni prima del comandante Jacques-Yves Cousteau e della sua navicella subacquea Denise, lanciata nel 1959.

Un ambiente del genere, così raramente descritto per immagini, sarebbe stato più che sufficiente per la poesia scientifica di un regista quale Jean Painlevé, ma Williamson intendeva evidentemente introdurre un elemento di finzione, quasi per interagire con l'ambiente naturale finalmente portato sullo schermo. Per fare spettacolo, una giovane donna (Lulu McGrath) nuota fra le alghe e gli anemoni; i suoi movimenti sono mostrati dapprima a velocità naturale, poi al rallentatore. Williamson e Jack Gardner indossano quindi i loro scafandri per esplorare il relitto di una nave, trovandosi faccia a faccia con una murena e poi lottando con un polpo, il che li obbliga a fare un precipitoso ritorno in superficie. Non ci è purtroppo pervenuto alcun filmato di uno storico incontro svoltosi durante la produzione del film: l'inventore del telefono, Alexander Graham Bell (1847-1922), e sua moglie Mabel erano in vacanza alle Bahamas quando vennero a sapere della spedizione di Williamson. Ancorché fragile, Bell chiese di poter scendere in acqua insieme alla troupe: "preparata in fretta e furia una sedia da nostromo, scese giù tutto contento e sorridente facendo un segno di saluto", scrisse Williamson a *The Telephone Review* in un testo poi ripubblicato a episodi (*Summit Record* [New Jersey], 27 aprile 1923). "Disse che l'invenzione era la cosa più meravigliosa che avesse mai visto, e raccontò dei suoi esperimenti in illuminazione subacquea durante la guerra". Bell morì qualche mese dopo (il 2 agosto, nella sua residenza estiva in Nova Scotia),

*A strange expedition is under way in the Bahamas archipelago. John Ernest Williamson (1881-1966) and his assistant are joined by a painter, a cameraman, two swimmers, and a child. Their mission is to explore the seabed using an innovative structure consisting of a metal observation chamber (photosphere) submerged to a depth of 12 metres (40 feet), equipped with a thick porthole and connected to the boat by a sturdy tube used for access by the observers. The chamber can accommodate the painter and his easel or the cameraman and his 35mm camera, resulting in unprecedented panoramic views, almost four decades before Commander Jacques-Yves Cousteau's diving saucer Denise, launched in 1959.*

*Such a setting, so rarely captured, might have been enough for the scientific poetry of a director such as Jean Painlevé, but Williamson evidently wished to introduce a fictional dimension, as if to interact with the natural environment newly transposed on screen. For entertainment, he has a young woman (Lulu McGrath) swim among the algae and anemones, her movements projected at normal speed and then in slow-motion. Williamson and Jack Gardner then don diving suits to explore the wreck of a ship, come face to face with a moray eel, and combat an octopus, which forces them to rush back to the surface. Unfortunately, footage from a historic meeting during the production does not survive: telephone inventor Alexander Graham Bell (1847-1922) and his wife Mabel were vacationing in the Bahamas when they learned of Williamson's expedition. Though frail, Bell asked if he could descend with the crew: "a hastily constructed bosun's chair was prepared and he was lowered away, smiling, happy, and waving goodbye," Williamson recounted to *The Telephone Review* and then serialized (*Summit Record* [New Jersey], 27.04.1923). "He said the whole invention was the most wonderful thing he had ever seen and told of his experiments in under-water lighting during the war." Bell died a few months later (2 August, at his*

ma la sua immersione alle Bahamas fu effettivamente filmata e a quanto pare inclusa nella prima edizione del film, mentre la pellicola contenente tutte le riprese sarebbe stata donata agli archivi della American Telephone & Telegraph Company (*The Morning Telegraph* [NY], 13 maggio 1923), anche se non è stata finora trovata alcuna traccia di questi materiali. Le riprese con Bell non sono menzionate dalla stampa francese al momento dell'uscita della pellicola nel 1925 a cura della E.F.G. Film, ed è possibile che non abbiano mai fatto parte dell'opera finita.

La messa in scena del film è spesso improntata allo humour e all'artificio, allo scopo di immergere metaforicamente lo spettatore degli scorsi anni Venti in luoghi evidentemente carichi di significato letterario e cinematografico (Jules Verne, Georges Méliès, e altri) ma fino ad allora del tutto privi di una raffigurazione dal vero. In questo caso, il connubio fra documentario e finzione consente qualche digressione, come la comparsa di un falso polpo che avrebbe potuto spaventare un pubblico ingenuo, influenzato dal contenuto scientifico della prima parte.

Intorno al 1908 il padre di Williamson, Charles, aveva inventato una navicella e una tubazione sommergibile che poteva essere collegata a una nave, consentendo di lavorare sott'acqua grazie a lunghe maniche in materiale flessibile. Nel 1913 i suoi figli John Ernest e George utilizzarono questo equipaggiamento per effettuare riprese sottomarine davanti alla costa della Virginia; nell'anno successivo i due fratelli si recarono alle Bahamas alla ricerca di acque limpide insieme a un operatore della Thanouser, Carl Gregory, come riportato dal quotidiano *Nassau Guardian* (23 maggio 1914) e descritto in dettaglio dallo stesso John Ernest in *Scientific American* (11 luglio 1914). Il sistema di Williamson fu successivamente utilizzato in diversi film a soggetto prima di *Wonders of the Sea: 20,000 Leagues Under the Sea* (Stuart Paton, 1916), *The Submarine Eye* (Winthrop Kelley, 1917), *The White Heather* (Maurice Tourneur, 1919), *Girl of the Sea* (Winthrop Kelley, 1920) e *Wet Gold* (Ralph Ince, 1921), gli ultimi due girati dall'operatore Jay Rescher, che aveva lavorato nei Caraibi con Williamson e con un altro operatore, Harold S. Sintzenich, almeno dal 1916, cosa che sappiamo grazie alle liste dei passeggeri pubblicate sul *Nassau Guardian*.

Il film restaurato dalla Cinémathèque française corrisponde a una versione distribuita in Francia con il titolo *Les Merveilles de la mer*. Le tre copie positive in possesso della Cinémathèque, tutte più brevi dell'originale, sono montate allo stesso modo nonostante la diversa lunghezza, dovuta alla mancanza di alcune parti in ciascuno degli originali. Dobbiamo perciò notare con un certo disappunto che il montaggio della versione francese è segnato dall'incoerente messa in sequenza di alcune inquadrature, in particolare all'inizio del film. – ΜΕΗΔΙ ΤΑΪΒΙ

*summer home in Nova Scotia), but his Bahamas descent was filmed and included in the film's initial release, while the pertinent footage was also donated to the archives of the American Telephone & Telegraph Company (The Morning Telegraph [NY], 13.05.1923), though its whereabouts are currently unknown. The Bell scenes are not mentioned in the French press following the film's 1925 release by E.F.G. Film, and may never have been included.*

*The narrative staging often makes use of humour or artifice to immerse the spectator of the 1920s in places that were certainly shaped by literary and cinematic imagination (Jules Verne, Georges Méliès, etc.) but lacking almost entirely in documentary (re)presentation. Here, the dual approach to narration allowed for some straying, such as the appearance of a fake octopus, which could have terrified a credulous audience duped by the scientific content of the first section.*

*Circa 1908, Williamson's father Charles had invented a submersible chamber and tube that could be attached to a ship, allowing for undersea work thanks to armholes with sleeves of flexible material. In 1913 his sons J. Ernest and George used the apparatus to film underwater off the coast of Virginia; the following year the brothers travelled to the Bahamas in search of limpid waters together with Thanouser cameraman Carl Gregory, as reported in the local newspaper the Nassau Guardian (23.05.1914) and described by J. Ernest in detail in Scientific American (11.07.1914). The Williamson Submarine Tube System was subsequently used in a number of films before Williamson made Wonders of the Sea: 20,000 Leagues Under the Sea (Stuart Paton, 1916), The Submarine Eye (Winthrop Kelley, 1917), The White Heather (Maurice Tourneur, 1919), Girl of the Sea (Winthrop Kelley, 1920), and Wet Gold (Ralph Ince, 1921), the last two with cameraman Jay Rescher, who we know was working in the Caribbean with Williamson and cameraman Harold S. Sintzenich at least since 1916, thanks to passenger lists published in the Nassau Guardian.*

*The film restored by the Cinémathèque française corresponds to a version released in France with the title Les Merveilles de la mer. Three prints in the Cinémathèque, shorter than the original one, have the same editing in spite of varied lengths owing to missing footage. Thus we note with regret that the editing produced for the French version suffers from inconsistency in the sequence of certain shots, especially at the beginning. – ΜΕΗΔΙ ΤΑΪΒΙ*

## Frammenti femministi / *Feminist Fragments*

Programma a cura di / *Programme curated by* Maggie Hennefeld & Enrique Moreno Ceballos

Come definire un film muto che sopravvive solo in frammenti isolati? Un film perduto! È una terribile tragedia che la stragrande maggioranza di tutti i film muti mai realizzati sia ormai irrimediabilmente perduta. Noi apostoli degli archivi ne piangiamo la scomparsa, e in questo spirito ci riuniamo ogni ottobre a Pordenone sull'altare dei "sopravvissuti": dai classici canonici di Alice Guy-Blaché e Lois Weber alla riscoperta di "nasty women" come Léontine e Little Chryisia, fino a rulli nitrato giudicati perduti da lungo tempo e scovati in qualche capanno degli attrezzi abbandonato o in un campo da hockey su ghiaccio in disuso.

I film contenuti in questo programma, malauguratamente, non sono stati altrettanto fortunati. Rappresentano rimasugli recuperati dalla pattumiera della "maggioranza silenziosa": quell'80-90 per cento di film perduti che forse non rivedremo mai più. In questi frammenti troviamo lottatrici da vaudeville, "spiriti delle acque" thailandesi che lanciano i loro incantesimi su monelli in tenera età dediti alla marijuana, danzatrici lesbiche in costume da Arlecchino, streghe danesi, giocolieri indiani, pattinatori indemoniati e uno stregonesco calderone ribollente di schiamazzanti femministe intente a creare un caos che dovrete vedere per crederci!

I 28 frammenti di questo programma sono suddivisi in tre sezioni, secondo una provocatoria articolazione tematica: (1) Niente lavoro, solo svago (2) Sguardo queer, lingua lunga e membra staccabili, e (3) Pronti per il primo piano! Ci sono giunti da archivi cinematografici di tutto il mondo: National Film Archive of India, Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF), Filmoteca de Catalunya, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, The Museum of Modern Art, Det Danske Filminstitut, Gaumont-Pathé Archives, collezione Bits & Pieces dell'Eye Filmmuseum, oltre a frammenti di copie su carta preservati dalla Library of Congress. Due rari film del Thai Film Archive ci ricordano il pionieristico programma dedicato al cinema thailandese dalle Giornate del 2003, "A oriente del sole, a occidente della luna".

Il filosofo tedesco Walter Benjamin concepì il frammento come un'allegoria del passato in rovine – un'immagine indeterminata che "indugia sulla soglia" dell'ingresso sul mercato come merce. Spesso i frammenti sono troppo strani, effimeri o misteriosi perché sia possibile sfruttarli in maniera efficace, o anche semplicemente utilizzarli. Essi si caricano quindi di potenziali inespressi che pongono alternative vitali al valore d'uso e al valore di scambio, come Benjamin argomenta nei "convoluti", contraddistinti ognuno da una lettera dell'alfabeto, della sua opera incompiuta *"Passages"* di Parigi (1927-1940).

Non tutti i frammenti di questo programma scaturiscono da film perduti, ma tutti convergono sui misteri irrisolti dei mondi della vita nel cinema muto. Per esempio, qual è stata la sorte delle mani della domestica sonnolenta? O della testa vagante di Kamsa il re demoniaco? Per non parlare delle numerose, anonime, non identificate donne che hanno interpretato ruoli ingombranti nelle pattumiere di archivi cinematografici perduti? Lottatrici, ragazze alla moda cadute nell'oblio,

*What do you call a silent film that only survives in isolated fragments? A lost film! It's a hideous tragedy that the overwhelming majority of all silent films ever made are now irretrievably lost. As archival evangelists, we mourn their disappearance. In that spirit, every October we gather in Pordenone on the altar of "the survivors" – from canonical classics of Alice Guy-Blaché and Lois Weber, to the rediscovery of "nasty women" such as Léontine and Little Chryisia, to long-lost nitrate reels unearthed from an abandoned shed or defunct ice hockey rink.*

*The films in this program, unfortunately, have not been so lucky. They represent remnants from the dustbins of the "silent majority": the 80-90% of lost films that we may never see again. These fragments include vaudevillian female wrestlers, Thai "water spirits" who enchant marijuana-smoking miscreant children, lesbian Harlequin dancers, Danish sorcerers, Indian head jugglers, hell-raising roller skaters, and a witch's brew of feminist revelers whose mayhem you would have to see to believe!*

*The 28 fragments in this program are divided into three provocatively themed sections: (1) No Work and All Play, (2) Queer Eyes, Loose Lips, and Detachable Limbs, and (3) I'm Ready for My Close-up! They come to us from film archives all over the world, including the National Film Archive of India, Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (DFF), Filmoteca de Catalunya, Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, The Museum of Modern Art, the Danish Film Institute, Gaumont-Pathé Archives, Eye Filmmuseum's Bits & Pieces Collection, and paper print fragments preserved by the Library of Congress. From the Thai Film Archive, two rare films remind us of the Giornate's groundbreaking program of Thai films in 2003, "East of the Sun, West of the Moon."*

*The German philosopher Walter Benjamin embraced the fragment as an allegory of the past in ruins – an undetermined image that "lingers on the threshold" of entering the market as a commodity. Fragments are often too weird or ephemeral or mysterious to be efficiently exploitable, let alone useful. They thus become laden with unfulfilled potentials that pose vital alternatives to either use-value or exchange-value, as Benjamin argues in the alphabetical "convolutes" of his unfinished Arcades Project (1927-1940).*

*Not all the fragments in this program materialize from lost films, but they do all converge on the unsolved mysteries of silent film life-worlds. For example, what happened to the sleepy kitchen maid's hands? Or, for that matter, to Kamsa the "demon" king's floating head? Let alone the numerous, anonymous, unidentified women who've played outsized roles in the dustbins of lost film archives? Female wrestlers, forgotten flappers, lesbian lovers,*



amanti lesbiche e cineaste non accreditate: ecco le protagoniste di quest'eterodosso raduno di incontrollabili frammenti di celluloidi. Perché "femministi"? Un motivo c'è. Come ci ricorda Kate Saccone nel programma di film perduti che ha curato con ingegno inventivo, "Wrath, Witches, and Wondrous Women" (Furore, streghe e donne fantastiche), le assenze che si lamentano negli archivi "esercitano un doppio impatto sui media prodotti nel corso della storia dalle donne e da altri gruppi emarginati" (Feminist Media Histories, vol. 10, nn. 2-3, primavera/estate 2024). Le note di catalogo elaborate da Saccone per un ciclo di proiezioni (ancora) irrealizzato di film muti perduti opera di donne – che lavorarono in Perù, Croazia, Egitto, Cina, Messico, Stati Uniti e Polonia – si pongono come necessaria risposta alla domanda impossibile che lei stessa ha formulato: "Come potevo operare da curatrice femminista e inclusiva e presentare la diversità del cinema muto, di fronte a perdite materiali così vaste?"

I frammenti contenuti nella nostra triade femminista celebrano immagini di intimità femminile, di gioia, gioco, divertimento, ribellione e vita di donne. Alcuni sono dichiaratamente femministi nella diretta forza della loro rappresentazione, come la troupe di lottatrici che affermano le proprie capacità atletiche dinanzi alla cinepresa, o la detenuta che si rifiuta di dichiararsi "pronta" per la foto segnaletica. Altri indulgono su consueti momenti di sessualità femminile, giochi di genere e piaceri illeciti. Alcuni frammenti sfuggono a qualsiasi collegamento esplicito con la politica della parità di diritti o della liberazione sessuale e di genere. O forse no? Potremmo pensare alle "gambe danzanti" che si separano dal busto loro assegnato dal genere per scatenare un pandemonio nelle strade, preservate da frammenti di copie su carta della perduta comica Vitagraph *The Dancing Legs* (1908). Tanto di cappello alle mani e ai piedi staccabili di una lavoratrice sfruttata che svolgono i compiti quotidiani al posto di lei, mentre i suoi resti smembrati si godono un riposo meritato da tempo. Se non altro i frammenti stimolano la fantasia, sorprendono e rapiscono l'animo. Utopici bagliori di immagini incendiarie che rimangono sepolte nel passato, ci rivelano ancora una volta la possibilità di un mondo diverso. – MAGGIE HENNEFELD

*and uncredited filmmakers: they are the protagonists of this unorthodox round-up of wayward celluloid fragments.*

*Why "Feminist"? Why feminist, indeed. As Kate Saccone reminds us in her imaginatively curated program of lost films, "Wrath, Witches, and Wondrous Women," the absences of the archive "doubly affect historical media produced by women and other marginalized groups." (Feminist Media Histories, vol. 10, nos. 2-3, Spring/Summer 2024) Saccone's catalogue notes for an (as yet) unrealized screening of lost silent films made by women – who worked in Peru, Croatia, Egypt, China, Mexico, the United States, and Poland – is posed as a necessary response to her own impossible question: "How could I be an inclusive feminist curator and showcase silent cinema's diversity in the face of so much material loss?"*

*The fragments in our feminist trifecta celebrate images of female intimacy, joy, play, fun, rebellion, and life. Some are overtly feminist in their direct representational charge, such as the female wrestling troupe who assert their athletic ability for the camera, or the female convict who refuses to be "ready" for her mug shot. Others linger in ordinary moments of female sexuality, gender play, and illicit pleasures. Certain fragments here defy any transparent connection to the politics of equal rights or gender and sexual liberation. Or do they? We might think of the "dancing legs" that escape their gender-assigned torsos to wreak havoc in the streets, preserved from paper print fragments of the lost Vitagraph comedy *The Dancing Legs* (1908). We tip our hat to the detachable limbs of an exploited female worker whose hands and feet perform her daily labors while her dismembered remainders take a long overdue rest. If nothing else, fragments stir the imagination, boggle the mind, and bewitch the soul. Utopian glimmers of incendiary images that remain buried in the past, they reveal to us once again how a different world is possible.*

MAGGIE HENNEFELD

## Prog. I Niente lavoro, solo svago / No Work and All Play

### BUBBLES! (US 1904)

REGIA/DIR, FOTOG: A.E. Weed. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. COPIA/COPY: DCP, 44" (da/from 16mm neg., 30 ft., 18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Chi sono le tre donne che soffiando allegramente bolle di sapone e le guardano dissolversi sulla superficie di un tavolo? Sembrano trarre tanto piacere da ogni piccolo gesto, e slanciano entusiaste le braccia verso l'alto per celebrare i frutti saponosi dell'evaporazione molecolare. Questa pellicola, uno "spaccato di vita" degli svaghi femminili al volger del secolo, è una delle molte esuberanti scene d'attualità

*Who are these three women gleefully blowing bubbles and watching them dissolve across the surface of a table? They seem to take so much pleasure in every little gesture – raising their arms wildly in the air to celebrate the soapy fruits of molecular evaporation. This "slice of life" picture of turn-of-the-century female leisure was one among many exuberant actuality scenes*

immortalate dalla American Mutoscope & Biograph Company, unita in sorellanza a classici come *Three Girls in a Hammock*, *Girls Jumping the Rope*, *School Girl Gymnasts*, *The Pajama Statue Girls* e, ultimo ma non per importanza, *A Girl Who Wanted to Rise in the World*.

Ciascun caso rappresenta il frammento di una possibilità collettiva che rimane sospesa nel tempo. La noia e la fatica della vita quotidiana, lo shock nervoso dello sfruttamento imposto dalla modernità e le inevitabili delusioni della libertà democratica attendono al varco queste donne appena al di là dei limiti dell'inquadratura. Ma è proprio questo l'aspetto più utopico e affascinante del frammento, che non è utile né sfruttabile: esso ci permette di giocare a nascondino con gli effimeri piaceri della vita. – MAGGIE HENNEFELD

*captured by the American Mutoscope & Biograph Company. It is a sororal bedfellow of classics such as Three Girls in a Hammock, Girls Jumping the Rope, School Girl Gymnasts, The Pajama Statue Girls, and, last but not least, A Girl Who Wanted to Rise in the World.*

*Each instance represents a fragment of collective possibility that remains suspended in time. The drudgery of ordinary life, the nervous shock of exploitative modernity, and inescapable disappointments of democratic freedom lie in wait for these women just beyond the frame. But that is precisely the utopian sweet spot of the fragment, neither useful nor exploitable, to let us play hide-and-seek with life's momentary pleasures. – MAGGIE HENNEFELD*

### **SALIDA DE LA FÁBRICA DE CIGARILLOS “LA SIN BOMBO” (AR, 1904-1911)**

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 3'51" (da/from 35mm pos. nitr., 91 m., 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Una fabbrica, degli operai e un'immagine in movimento: ci troviamo senza dubbio nel regno del cinema delle origini! A prima vista questo film di attualità sembra l'ennesima pellicola pubblicitaria in linea con lo spirito capitalistico degli esordi del cinema. Serissimi e quasi cerimoniosi, i dipendenti lasciano il luogo di lavoro in fila ordinata, incarnando il tetro pellegrinaggio quotidiano da un lavoro irreggimentato a un vuoto tempo libero. Il mercato sopravvivrà a tutti noi, ci dicono, cancellando le tracce vitali del lavoro umano e del sacrificio fisico che alimentano la macchina. Cos'è stato dell'identità di questi lavoratori? L'unica informazione che abbiamo su questo cortometraggio riguarda il nome della fabbrica di sigarette che li impiegava in Argentina: La Sin Bombo.

Il medesimo destino attendeva le donne che seguono i colleghi maschi, con una cruciale differenza: le loro anime sono salvate dalla libera arte della danza. Sì! Esse spezzano le catene di una formalità estenuante prendendosi la scena. Evocano dal nulla sensazioni ritmiche che si impadroniscono irresistibilmente del nostro corpo, sgusciando fuori dall'archivio. Le guardiamo, ma anch'esse ci guardano, mentre sfidano l'obiettivo della cinepresa e reclamano la loro dignità muovendosi avanti e indietro, da sinistra a destra e girando su sé stesse; infine riprendono posto nei nostri ricordi raccontandoci chi sono veramente, senza bisogno di un nome, né d'un numero o di un documento.

ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*A factory, workers, and the moving image: we must be in the realm of early filmmaking! At first glance, this actuality appears to be yet another advertising film in keeping with the capitalist spirit of cinema's origins. All serious and almost ceremonial, male employees exit their workplace in a strict line, incarnating the joyless daily pilgrimage from regimented labor to empty free time. The market will outlast us all, so we're told, erasing the vital traces of human labor and physical sacrifice that feed the machine. What happened to the identity of these workers? The only information available regarding this short film is the name of the cigarette manufacturing company that employed them in Argentina: La Sin Bombo.*

*The same destiny awaited the women who followed, with the crucial exception that their souls were spared by the free art of dancing: Yes! They bust loose from the shackles of grueling formality by taking up their own frame. They conjure rhythmic sensations that irresistibly seize hold of our own bodies, leaking out from the archive. We watch them but they also watch us, defying the camera lens and claiming dignity by moving back and forth, left to right, swirling, and recovering their place in our memories by telling us who they really are – in no need of a name, a number, or a document.*

ENRIQUE MORENO CEBALLOS



*Salida de la fábrica de cigarillos “La Sin Bombo,” 1904-1911. (Museo del Cine de Buenos Aires)*

**WAEN WISET / แหวนวิเศษ** [L'anello magico/The Magic Ring] (Siam, 1929)Series: **Nithan khong lung rueng** [La favola dello zio / A Fable from an Uncle]

REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG: Noi Sorasak. PROD: Aumporn Cinema. COPIA/COPY: DCP, 2' (da/from 16mm); did./titles: Thai. FONTE/SOURCE: Thai Film Archive, Bangkok.

*Waen Wiset* (L'anello magico), che fa parte della serie "La favola dello zio" è tuttora l'unico film muto thailandese completo. Questa pellicola amatoriale fu prodotta dal monarca assoluto del Siam, re Rama VII (Prajadhipok), con lo pseudonimo di Noi Sorasak. Appassionato di cinema, il sovrano era membro dell'Amateur Cinema League (fondata a New York nel 1926). Realizzato nel 1929 durante una visita di Stato nel Siam meridionale, *Waen Wiset* fu un'impresa collettiva della famiglia reale. Il cast è composto quasi interamente da parenti del re e dame di compagnia. Dopo averlo completato, il sovrano diede il permesso di proiettare *Waen Wiset* presso l'Amateur Cinema Association del Siam, con il patrocinio reale.

Il film narra una vicenda moralistica che vuol essere un ammonimento contro la superstizione e la magia nera. Inizia con l'arrivo di una famiglia su un'isola che in realtà è Koh Phangan, resa famosa decenni più tardi, come destinazione turistica, dal film *The Beach* (2000) e dal suo sguardo esotizzante. *Waen Wiset* racconta la storia di cinque affettuosi bambini alle prese con il carattere violento del loro patrigno. Una fata delle acque dona ai bambini un anello magico, e concede loro la facoltà di trasformare qualsiasi essere in un altro. Essi mutano il padre in un cane e fumano la sua marijuana. Come sempre, viene da una bambina la voce della ragione: "Facciamolo tornare come prima. Non voglio che resti un cane!" Tutto finisce bene: il padre si pente e i figli fanno involontariamente cadere di nuovo l'anello in acqua. Privi dell'oggetto magico, tutti lasciano l'isola. – PALITA CHUNSAENGCHAN

*Waen Wiset* [*The Magic Ring*], part of the series "A Fable from an Uncle", remains the only completed Thai silent film footage to date. This amateur film was produced by the absolute monarch of Siam, King Rama VII (Prajadhipok), under the pseudonym Noi Sorasak. The king was a film enthusiast and a member of the Amateur Cinema League (established in New York in 1926). Made in 1929 during a state visit to the southern part of Siam, *Waen Wiset* was a team effort of the royal family. Most of the cast consists of the king's relatives and their ladies-in-waiting. After the film's completion, the king permitted *Waen Wiset* to be screened at the Amateur Cinema Association of Siam under his royal patronage.

The film is a moralistic story that warns against superstition and dark magic. It starts with the arrival of a family to an island, which turns out to be Koh Phangan, the location that was made into a tourist destination decades later by *The Beach* (2000) and its exoticizing gaze. *Waen Wiset* tells the story of five loving children discovering how abusive their stepfather is. A female water spirit gives them a magic ring and grants them wishes to shapeshift anything. They turn their father into a dog, and smoke his weed. As always, a little girl is the voice of reason: "Let's turn him back. I no longer want him as a dog!" All ends well: the father repents and his children accidentally drop the ring back into the water. Without the magic ring, they depart the island. – PALITA CHUNSAENGCHAN

**THE KITCHEN MAID'S DREAM** (US 1907)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: Vitagraph. COPIA/COPY: DCP, 41" (da/from 35mm dup. neg., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (Paper Print Fragments).

In un'inquietante successione di frammenti casuali, vediamo un paio di mani femminili separate dal corpo che lavano i piatti; una domestica intenta ai lavori di casa osserva sbalordita le stoviglie, simbolo della sua oppressione, prendere vita, e poi fracassa i piatti in un impeto di furiosa rabbia; subito dopo, nel frammento finale, tutte e tre siedono insieme a tavola.

Questa successione di frammenti, lunga otto secondi, non è perfettamente logica. Essi giungono a noi dall'inconscio collettivo sepolto negli archivi del cinema femminista, preservati dalla Paper Print Collection della Library of Congress, che contiene più di 3.000 film. La gran maggioranza di questi film è oggi perduta, a eccezione di questi frammenti superstiti. Dal momento che fino al 1912 la legge statunitense in materia di diritti d'autore non si estendeva ai film, i primi produttori cinematografici, nel tentativo di proteggere

*In a haunting succession of piecemeal fragments, we see a pair of disembodied female hands cleaning plates; a housemaid tends to her domestic labor and watches in amazement as the flatware of her oppression come to life; finally, she smashes the dishes in a furious rampage – just before a final snippet of all three seated together at the table.*

*This 8-second succession of fragments is not entirely logical. They come to us from the collective unconscious of feminist archival cinema, preserved by the Paper Print Collection of the Library of Congress, which contains over 3,000 motion pictures. The vast majority of these films are now lost, except for these surviving fragments. Because U.S. copyright law did not cover motion pictures until 1912, early film producers seeking to protect ownership of their work submitted illustrative sequences*

la proprietà delle loro opere, presentavano sequenze illustrative di singoli fotogrammi trasferiti da negativi nitrato in celluloidi a positivi su carta sensibile alla luce. “La collezione di copie su carta rappresenta non solo la base della nostra vasta collezione, ma anche il fondamento del cinema americano”, riflette l’archivista Mike Mashon.

È ironico che un film dedicato alla disintegrazione corporea e al lavoro alienato sia sopravvissuto solo a pezzi, grazie alle bizzarrie della proprietà capitalistica e della legge sui diritti d’autore vigente per il cinema degli albori (oltre che agli eroici sforzi degli archivisti dell’immagine in movimento). Il *New York Clipper* descrisse il contenuto del film completo nel 1907: “Una domestica stanca accumula una pila di piatti... Si siede – Si addormenta – Misteriosamente le mani si staccano dal corpo... I piatti si lavano da soli”. Quando i padroni tornano a casa e l’accusano di sognare a occhi aperti, ella s’infuria e rompe tutti i piatti! “Caccia i padroni dalla stanza – con atteggiamento di comando attende ulteriori sviluppi”. Ci uniamo alla sua lunga attesa. – MAGGIE HENNEFELD

*of still frames transferred from nitrate celluloid negatives to positive light-sensitive paper. “The paper print collection represents not only the foundation of our vast collections, but also the bedrock of American cinema,” reflects archivist Mike Mashon.*

*It is ironic that a film about bodily disintegration and alienated labor would survive only in pieces – thanks to the vagaries of capitalist ownership and early film copyright law (and to the heroic efforts of moving image archivists). The New York Clipper described the contents of the entire film in 1907: “Tired servant piles dishes...Sits down – Falls asleep – In mysterious manner, her hands become detached...Dishes wash themselves.” When her employers arrive home and accuse her of daydreaming, she becomes enraged and smashes all the dishes! She “Chases master from room – Assumes commanding attitude awaiting further developments.” We join her long wait.*

MAGGIE HENNEFELD

### HOUSE CLEANING DAYS; OR, NO REST FOR THE WEARY (US 1908)

REGIA/DIR.: ? SCEN.: ? CAST: ? PROD: Vitagraph. COPIA/COPY: DCP, 52" (da/from 35mm dup. neg, 18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (Paper Print Fragments).

Commedia degli errori sulla divisione del lavoro tra i generi, *House Cleaning Days* riverbera echi inquietanti sulla realtà di oggi, in cui le urgenze del lavoro da remoto si arenano nella monotonia della routine domestica. Un marito “che quel giorno è casualmente a casa” non ha un attimo di pace perché la moglie e la domestica si dedicano alle pulizie di casa con animo vendicativo. Il signor Brown “porta una comoda poltrona” in salotto ma “le fanatiche pulitrici lo perseguitano anche lì”. Armate di piumini per spolverare, stracci, spazzoloni, secchi d’acqua, eccetera” (Views and Film Index, n. 132, 31 ottobre 1908, pag. 10), si impegnano in una guerra dei sessi contro il povero signor Brown, il quale fugge di stanza in stanza in una girandola di gag che si fa sempre più caotica.

Le battute culminanti si dissolvono prima di poter suscitare un’involontaria risata, e la trama non è completamente leggibile in base ai frammenti superstiti, provenienti da positivi in copia su carta presentati allo U.S. Copyright Office.

L’afflitto signor Brown “comprende che non può aver pace” e si rifugia in un cimitero per finire la sua lettura in tranquillità. Non sapremo mai se non sarà invece la lettura a finirlo, ma come le incendiarie domestiche di *Mary Jane’s Mishap* e *The Finish of Bridget McKeen*, anche questo film “riposerà in pezzi” – MAGGIE HENNEFELD

*A comedy of errors about the gendered division of labor, House Cleaning Days has uncanny resonances for today, as the urgencies of remote work collapse into the monotony of domestic routine. A husband “who happens to be home for the day” can find no peace because his wife and their maid are cleaning house with a vengeance. Mr. Brown “takes a nice easy chair” in the sitting room but “the house cleaning fiends are again upon him.” Armed with “dusters, rags, mops, buckets of water, etc.” (Views and Film Index, No. 132, 31 October 1908, p. 10), they wage a battle of the sexes against poor Mr. Brown, who flees from room to room in a gag reel that gets messy. The punch lines dissolve before they can provoke involuntary laughter, and the plot is not entirely legible from its surviving fragments, sourced from positive paper prints submitted to the U.S. Copyright Office.*

*Sad Mr. Brown “realizes that there is no rest for him” and retires to a graveyard to finish his reading in front of a tombstone. We will never know whether his reading ultimately finished him, but like the combustible housemaids of *Mary Jane’s Mishap* and *The Finish of Bridget McKeen*, this film will “rest in pieces.”*

MAGGIE HENNEFELD



## SHRI KRISHNA JANMA [Nascita di Shri Krishna / Birth of Shri Krishna] (India, 1918)

REGIA/DIR: D. G. Phalke. COPIA/COPY: DCP, 44" (da/from 35mm pos. acet., 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: NFDC - National Film Archive of India, Pune.

Nell'aprile del 1911 il cineasta D. G. Phalke assistette a una proiezione speciale di *The Life of Christ* (1907), film che esercitò una notevole influenza sul modo in cui egli concepì gli adattamenti per lo schermo dei miti e dei racconti puranici. Sfruttando un'ampia gamma di effetti speciali, Phalke infuse in queste vicende la vivacità della vita per le prime generazioni di spettatori cinematografici. Il film *Shri Krishna Janma* (*Birth of Shri Krishna*) (1918) adatta vari episodi delle narrazioni concernenti il divino pastore Krishna. Nei frammenti superstiti viene ricreata, con ampio impiego di effetti speciali, la profezia della morte del tirannico asura [demone] Kamsa per mano del giovane Krishna. Assistiamo alla scena allucinatoria in cui la testa mozza di Kamsa fluttua verso l'alto e il re, perseguitato dalla profezia e sconvolto dal terrore, cerca di capire se la mente non lo stia ingannando.

IYESHA GEETH ABBAS

*In April 1911 filmmaker D. G. Phalke attended a special Easter screening of *The Life of Christ* (1907), a film which was highly influential on the way he imagined the cinematic adaptations of Puranic myths and stories. Using a wide range of cinematographic effects, Phalke brought these stories to vivid life for the earliest generations of cinema audiences. The film *Shri Krishna Janma* (*Birth of Shri Krishna*) (1918) adapted several episodes from the stories of the divine cowherd, Krishna. The surviving fragments include the effects-laden re-imagining of the prophecy of the death of the tyrannical asura [demon] Kamsa at the hands of the young Krishna. Haunted by the prophecy, we see a hallucinatory scene in which the decapitated head of Kamsa floats upwards, terrifying the king into checking if his mind is playing tricks on him. – IYESHA GEETH ABBAS*

## BOARDING SCHOOL GIRLS (US 1905)

REGIA/DIR: Edwin S. Porter. CAST: ?. PROD: Edison Manufacturing Company. COPIA/COPY: DCP, 14' (da/from 16mm dup. neg., da/from paper print, 403 ft., 18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Le ragazze della Select School di Miss Knapp vogliono soltanto divertirsi! In questo film di attualità di Edwin S. Porter, un gruppo di signorine va all'assalto di Coney Island a New York. Con gli ombrellini parasole aperti, a bordo di un torpedone si dirigono a Dreamland, il parco dei divertimenti dove la sabbia e il mare si fanno complici degli scherzi della banda. Senza por tempo in mezzo le vediamo uscire dall'elaborato ingresso dell'attrazione "Creation", proteso sopra di loro come un'antica dea, incarnata nella gigantesca statua che sembra salutare il loro passaggio.

L'ultima parte di questo viaggio a tappe porta l'intera classe allo Steeplechase Park, con gran dispiacere di Miss Knapp che non può fare a meno di rincorrere le ragazze mentre cavalcano i cammelli, affrontano coraggiosamente il vortice di una discesa all'interno della ruota, si gettano sullo scivolo "Dew Drop" e in sella ai cavalli meccanici si lanciano lungo lo "Steeplechase". Si sono tolte il cappello e sono ormai spettinate, ma la gioia della collettività permane quando il gruppo passeggia sulla spiaggia affrontando l'obiettivo della cinepresa di Porter e sfilando come a proclamare vittoria sul mondo industriale che ha cercato invano di logorare i loro corpi irrequieti. Il film si conclude con le ragazze che si godono allegramente la liberazione delle altalene. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*The girls of Miss Knapp's Select School just want to have fun! In this Edwin S. Porter actuality, a group of young women take New York's Coney Island by storm. Parasols open, they set forth in a high automobile to Dreamland amusement park, a place in which both the sand and the sea become partners in crime of the group's practical jokes. Wasting no time, we see the girls come out of the elaborate entrance to the "Creation" attraction, arched over them like an ancient goddess incarnated in a giant sculpture that appears to salute them.*

*The latter part of this episodic journey takes the whole class to Steeplechase Park, much to the chagrin of Miss Knapp herself, who can't help but trail behind the girls in their furious race to ride the camels, brave a whirl in the spinning wheel, descend down the "dew drop" slide, and ride the gliding mechanical "Steeplechase" horses. Hats are off, hairstyles come undone, but the joy of collectivity persists as the group strolls along the beach, confronting Porter's camera lens, parading as if they were declaring victory over the industrial world that tried to exhaust, in vain, their restless bodies. The film ends with the girls merrily enjoying the liberation of the swings.*

ENRIQUE MORENO CEBALLOS

## VANTOLIO (India, 1933) [trailer]

REGIA/DIR: J. B. H. Wadia. CAST: Boman Shroff (*Vantolio*), Padma. PROD: Wadia Brothers, Bombay. COPIA/COPY: DCP, 18" (da/from 35mm pos. acet., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: NFDC - National Film Archive of India, Pune.

Lo studio Wadia Brothers era famoso per la sua prolifica produzione di film di azione e di avventure, sia nell'era del muto che in quella del sonoro. Gli spettatori del cinema muto nel subcontinente indiano conoscevano bene le prodezze di icone delle acrobazie cinematografiche come Eddie Polo e Pearl White, grazie alla straordinaria popolarità dei serial e dei film d'avventure americani nella regione. Di *Vantolio* ci è giunto solo il trailer, che costituisce però un'occasione eccezionale per gettare lo sguardo sulla forma e sullo stile dei film d'azione popolari a quell'epoca. Il film è imperniato sulle spericolate imprese del vigilante mascherato *Vantolio* [Turbine] (Boman Shroff) e di Padma, straordinaria regina delle acrobazie. La vediamo prendere a sberle i cattivi e (indossando un sari) lanciarsi con grande perizia da un lampadario appeso al soffitto per mettere al tappeto un viscido assalitore. Nelle scene superstiti conservate in questo trailer prevale un furioso caos: un cavallo al galoppo rincorre un treno in corsa, e risse divampano su navi, automobili e treni in movimento.

IYESHA GEETH ABBAS

*The Wadia Brothers studio was known for its prolific output of stunt and adventure films in the silent and talkie era. The silent cinema audiences of the Indian subcontinent were well-versed in the exploits of stunt icons like Eddie Polo and Pearl White owing to the phenomenal popularity of American adventure films and serials in the region. Though only the trailer of Vantolio survives, it is an incredible window into the form and style of the stunt films that were popular in that period. The film is centred around the escapades of the masked vigilante Vantolio [literally, Whirlwind] (Boman Shroff) and Padma, stunt queen extraordinaire. She is seen slapping villains and expertly swinging in a sari from a ceiling lantern to bring down a creeping predator. Furious chaos prevails in the surviving scenes preserved in this trailer: a horse races with a speeding train, and fights explode in ships and cars and atop moving trains.*

IYESHA GEETH ABBAS

## Prog. 2: Sguardo queer, lingua lunga e membra staccabili / *Queer Eyes, Loose Lips, and Detachable Limbs*

### LES FREDAINES DE PIERRETTE (FR 1900)

REGIA/DIR, SCEN: Alice Guy. CAST: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: 35mm, 38 m., 2'03" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Film restaurato nel 2007 a partire da un internegativo / Restored from an internegative, 2007.

Sopravvivono soltanto due frammenti colorati a pochoir di quella che – secondo il manifesto teatrale di *Les Fredaines de Pierrette* – era stata concepita come una serie di cinque numeri di pantomima interpretati da Mlle. Julia Petit e Mlle. de Fretières. Personaggi come Pierrot, Arlecchino e Pierrette, richiamati in vita dalla tradizione della commedia dell'arte, fanno irruzione nella modernità del primo Novecento grazie al tocco giocoso di Alice Guy, il cui stile evocativo prepara l'atmosfera per l'esplosione dell'intesa e dell'amicizia fra queste due interpreti di talento.

Anche se *Pierrette* è alle prese con un dilemma amoroso (la trama originaria è oggi ignota), ciò che emerge dai frammenti superstiti è la fantasia di lasciarsi andare. Guardate i delicati movimenti della coppia di persone dello stesso sesso intensificarsi in una danza festosa di braccia e gambe che volano in un glorioso burlesque en travesti. Quando *Pierrette* sceglie *Arlecchino* come proprio partner alla fine della loro danza incompleta, un bacio rubato è una dichiarazione di diversità sessuale per coloro il cui amore è stato relegato ai margini.

ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*Only two stencil-color fragments survive of what was conceived as a series of five pantomime numbers starring Mlle. Julia Petit and Mlle. de Fretières, according to the theatrical poster for Les Fredaines de Pierrette. Characters such as Pierrot, Harlequin, and Pierrette come to life from commedia dell'arte tradition and burst into early 20th century modernity via the playful touch of Alice Guy, whose evocative style sets the mood for explosive chemistry and camaraderie between these two talented performers.*

*Even if Pierrette is caught in a lovers' dilemma (the original plot is now unknown), what these surviving fragments reveal is a fantasy of letting oneself go. Watch the delicate movements of the same-sex couple escalate into a joyful dance of flying arms and legs in cross-dressed burlesque glory. When Pierrette chooses Harlequin as her significant other at the end of their incomplete dance, a kiss between them is stolen in a statement of sexual diversity for those whose love has been marginalized.*

ENRIQUE MORENO CEBALLOS



*Vantolio*, 1933. (National Film Archive of India, Pune)



Les Fredaines de Pierrette, 1900 (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)



Les Fredaines de Pierrette, 1900 (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

### DANSE DIRECTOIRE (FR 1900)

REGIA/DIR, SCEN: Marguerite Vrignault. CAST: Blanche Mante, Louise Mante. PROD: La Société Phono-Cinéma-Théâtre. COPIA/COPY: DCP, 1'40", col. (da/from 35mm pos. nitr., pochoir/stencil-colour); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris. Restauro/Restored 2012.

I multiformi contributi di Marguerite Vrignault alla cinematografia delle origini hanno arricchito dal punto di vista estetico la scena artistica francese tra fine Ottocento e inizio Novecento. Ella figura tra i fondatori della Société du Phono-Cinéma-Théâtre, e in tale veste si assicurò la collaborazione di alcuni dei più famosi artisti dell'epoca, tra cui Sarah Bernhardt e Cléo de Mérode, all'unico scopo di costituire una collezione di brani teatrali filmati da proiettare con un sistema sonoro sincronizzato: una novità creata per l'Exposition Universelle parigina del 1900.

Blanche e Louise Mante, prime ballerine dell'Opéra de Paris, si unirono alla direzione artistica di Vrignault e trasposero il palcoscenico sullo schermo, presentando *Danse Directoire*, così importante in termini sociali e storici, in tutta la leggerezza della sua coreografia e nella sua appassionata intimità fisica. Di fronte all'obiettivo di Clément Maurice ogni passo e ogni movenza si trasformano nell'incarnazione colorata a pochoir di uno spirito scenico ormai svanito da lungo tempo, ma trasformano anche la danza in una celebrazione della raffinata bellezza in travesti. Il film sarebbe stato presentato in tutta Europa poco dopo la proiezione originale all'Exposition Universelle, nell'ambito del circuito commerciale della Société, fino al 1905. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*Marguerite Vrignault's contributions to early film practice were varied and aesthetically enriching for France's turn-of-the-century artistic scene. As one of the founding partners of La Société du Phono-Cinéma-Théâtre, she summoned some of the most renowned performers of the time, including Sarah Bernhardt and Cléo de Mérode, with the sole purpose of creating a collection of filmed theatrical pieces that were meant to be screened with a synchronized sound system as a novelty for the Paris 1900 Exposition Universelle.*

*Blanche and Louise Mante, lead dancers of the Opéra de Paris, joined Vrignault's artistic direction and transcended the stage to the screen, presenting the socially and historically relevant Danse Directoire in all its choreographed lightness and passionate physical closeness. In front of Clément Maurice's lens, every step and turn became a stencil-colored incarnation of a now long-gone scenic spirit. But they also transform it into a celebration of cross-dressing beauty and exquisiteness. The film would be exhibited around Europe soon after its original screening at the Exposition Universelle, as part of the Société's exhibition circuit until 1905. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS*



## BILWAMANGAL (India, 1919)

REGIA/DIR: Rustomji Dotiwala. CAST: Miss Gohar (*Chintamani*). PROD: J. F. Madan. COPIA/COPY: DCP, 22" (da/from 35mm neg. nitr., 22 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: NFDC - National Film Archive of India, Pune/Cinémathèque française, Paris.

Digitalizzazione/digitized by Cinémathèque française, Paris.

La scoperta dei frammenti superstiti di *Bilwamangal* (1919) presso la Cinémathèque française è stata essenziale per contribuire a colmare alcune lacune nella storiografia del cinema muto nel subcontinente indiano. Prodotto da J. F. Madan, figura di rilievo nel teatro e nel cinema del primo Novecento, il film è un'importante testimonianza del retaggio lasciato dal più antico centro di attività cinematografica in India, Calcutta (oggi Kolkata). Basato sulla leggenda del santo e poeta cieco Bilwamangal, è interpretato da Miss Gohar, una delle dive più popolari del teatro Parsi, forma teatrale cosmopolita emersa a Bombay verso la metà del diciannovesimo secolo. Nei frammenti vediamo Miss Gohar nella parte della cortigiana Chintamani, che ha un ruolo cruciale nella trasformazione spirituale di Bilwamangal, uomo dai molti piaceri. Ella si staglia su uno sfondo scultoreo di danzatrici che esalta la sua vasta fama di artista dello spettacolo. – IYESHA GEETH ABBAS

The discovery of the surviving fragments of *Bilwamangal* (1919) at the Cinémathèque française has been crucial in helping to fill certain gaps in the silent film historiography of the Indian subcontinent. Produced by J. F. Madan, an important figure in the theatre and cinema worlds of the early 20th century, the film is an important record of the filmmaking legacies of the earliest centre of cinema activity in India, Calcutta (now Kolkata). Based on the legend of the blind poet-saint Bilwamangal, the film featured Miss Gohar, one of the most popular stars of Parsi theatre, a form of cosmopolitan theatre that emerged in mid-19th century Bombay. In the fragments we see Miss Gohar in the role of the courtesan Chintamani, who plays a pivotal role in the spiritual transformation of Bilwamangal, a man of many pleasures. She is seen framed against a sculptural backdrop of dancing women that brings to the fore her own wide renown as a performing artist. – IYESHA GEETH ABBAS

12 THE BOMBAY CHRONICLE, SATURDAY, JUNE 14, 1919.

**From Sinful Pleasure to Sacred Devotion!**  
Such is the marvelous transformation wrought by Father Time—  
a change that no end of words or precepts could have done. **When the Soul Awakens**

Exceptionally magnificent settings—  
Sumptuous scenery and brilliant  
costumes are but a few of its  
leading features.

A rare opportunity to see your  
Bombay stage favourites for the first  
time on the Cinema  
screen.

If you  
do not believe that  
**LOVE IS BLIND**  
COME and SEE  
Bilwamangal performing some  
wonderful stunts to find  
his lady-love.

Produced by  
The ELPHINSTONE  
BIOSCOPE CO. of Calcutta  
featuring Bombay Stage favourite  
**MISS GAUJAR.**

**BILWA MANGAL** alias **SOORDAS** IN TEN PARTS.

A Socio-Religious photoplay describing  
the life of the great devotee

An unprecedented  
production in the  
annals of Indian  
Cinematography  
standing in a class  
of its own.

“What is even the wealth  
of kings before a hus-  
band's love?” See this  
highest ideal of Aryan  
womanhood personi-  
fied in this photo-  
play.

Three Shows  
Nightly:  
at 7, 8-45, &  
10-30.  
Prize Shows  
on Saturday and  
Sunday  
at 3-30 & 5-15.  
Rates slightly advanced.

See it at your  
favourite **CINEMA MAJESTIC** Tram Terminus,  
Girgaum. See it at the popular  
picture rendezvous **NEW ALEXANDRA,** Lohar Chawl near  
Crawford Market.



**MADHABI KANKAN** [La schiava di Agra / The Slave Girl of Agra] (India, 1930)

REGIA/DIR: Jyotish Banerjee. CAST: ?. PROD: J. F. Madan. COPIA/COPY: DCP, 2'59" (da/from 35mm neg. nitr., 22 fps); senza did./no titles.

FONTE/SOURCE: NFDC - National Film Archive of India, Pune/Cinémathèque française, Paris.

Digitalizzazione/digitized by Cinémathèque française, Paris.

Tratto dal romanzo storico *The Slave Girl of Agra* di R. C. Dutt, il film si colloca sullo sfondo del periodo Moghul. Tra i frammenti rimasti figura uno splendido campo lungo del Taj Mahal. Nelle scene che presentiamo qui una rappresentazione si svolge nel corso di un fastoso *darbar*, dinanzi a un pubblico di donne capeggiato dall'imperatrice Moghul Mumtaz Mahal (resa immortale dal marito Shah Jahan con la costruzione del Taj Mahal). La danzatrice è accompagnata da musiciste con strumenti a corda come il *tanpura* e il *sarangi*, mentre il ritmo è scandito dal paio di *kartal* (piatti a mano) che ella impugna nelle mani che si muovono nella danza. Le scene di danza si alternano ai primi piani dell'imperatrice e della sua dama di compagnia.

Il film è stato scoperto di recente nella collezione della Cinémathèque française; sono sopravvissuti soltanto 1.250 piedi dei 10.000 originari. Questi frammenti hanno un valore inestimabile, in quanto ci permettono di gettare uno sguardo sulla prassi cinematografica dell'importante studio di Calcutta Madan Theatres Ltd. – IYESHA GEETH ABBAS

Based on the historical novel *The Slave Girl of Agra* by R. C. Dutt, the film is set against the backdrop of the Mughal period. The extant fragments include a stunning long-shot of the Taj Mahal. In the scenes presented here, a performance unfolds in an opulent *darbar* for an audience of women that is presided over by the Mughal empress Mumtaz Mahal (immortalized by her husband Shah Jahan by the building of the Taj Mahal). The dancer is accompanied by female musicians on the stringed instruments the *tanpura* and *sarangi* while the performance's rhythm is provided by the pair of *kartal* (hand cymbals) held in her moving hands. The dancing scenes are intercut with close-ups of the empress and her attendant.

The film was recently discovered in the collection of the Cinémathèque française; only 1250 feet of the original 10,000 survive. These fragments are invaluable in providing a glimpse of the filmmaking practices of the influential Calcutta-based studio Madan Theatres Ltd. – IYESHA GEETH ABBAS

**JOSEPH ROSENSTEIN'S VROUWELIJKE WORSTELAARS** [Le lottatrici di Joseph Rosenstein / Joseph Rosenstein's female wrestlers] (DE?, 1907?)

REGIA/DIR: ?. CAST: Joseph Rosenstein (arbitro/referee), ? (lottatrici/the wrestlers). COPIA/COPY: 35mm, 36 m., 2' (16 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Restauro: copia nitrato arrivata all'Eye Filmmuseum nel 2011, identificata e preservata nel 2024. / Restored: The nitrate print arrived at Eye in 2011, and was identified and preserved in 2024.

Otto lottatrici dimostrano le proprie doti atletiche dinanzi a una scenografia ornamentale, con un arbitro di sesso maschile. L'identificazione di questo frammento ci permette di risalire al nome dell'uomo che compare nel film: Joseph Rosenstein, impresario di una famosa troupe ambulante di lottatrici, che fu attivo dal 1905 fino agli anni Dieci.

Benché qui si esibiscano sul palcoscenico di un vaudeville, le lottatrici di Rosenstein erano atlete autentiche. Prima della prima guerra mondiale nessuno sport femminile era preso veramente sul serio, ma intorno al 1900 la lotta greco-romana godeva di una certa popolarità. Negli anni 1906-1907, in particolare, vari impresari come Rosenstein organizzavano numerosi tornei internazionali. È lecito presumere che una delle donne che nel film sfoggiano medaglie sia Erika Bertram di Amburgo, campionessa mondiale nel 1907.

Le lottatrici erano celebrità, e giornali di tutto il mondo ne segnalavano le imprese, in articoli che peraltro spesso si riferivano agli aspetti di intrattenimento dello sport (per non parlare del potenziale voyeuristico). Tutto questo risulta evidente in un articolo pubblicato nel 1908 su *L'Afrique du Nord illustrée*, che descrive l'esibizione della troupe di Rosenstein al Casino de Belvédère in Tunisia. L'articolo è illustrato da

Eight female wrestlers demonstrate their athletic abilities in front of an ornamental décor, with a male referee. The identification of this fragment revealed the man in the picture to be Joseph Rosenstein, impresario of a renowned traveling troupe of female wrestlers, who was active from 1905 to the 1910s.

Although they perform on a vaudeville stage, Rosenstein's wrestlers were real sportswomen. Before the First World War, none of the female sports were really taken seriously, but Greco-Roman wrestling had become rather popular by 1900. Particularly around 1906-1907, various impresarios such as Rosenstein were organizing many international tournaments. It's fair to assume that one of the medalled women in the film is Erika Bertram from Hamburg, who became world champion in 1907.

The female wrestlers were celebrities, and newspapers around the world reported their achievements. However, these reports also often refer to the sport's entertainment aspects, not to mention voyeuristic potential. This becomes evident in a 1908 item in *L'Afrique du Nord illustrée* about the performance of Rosenstein's troupe at the Casino de Belvédère in Tunisia. Two photographs



Joseph Rosenstein's *vrouwelijke worstelaars*, 1907? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



due fotografie: in una le atlete appaiono in tenuta sportiva (come le vediamo nel nostro film), ma l'altra le mostra distese su un tappeto in abiti eleganti, in posa come se facessero parte di un tableau orientalista raffigurante un harem. L'articolo segnala che lo spettacolo riempì la sala per quindici giorni, e il pubblico apprezzò le protagoniste "sia per le capacità atletiche che per la bellezza". Il giornalista indica i cognomi delle singole lottatrici; non sappiamo se l'ortografia sia corretta, poiché le ricerche condotte finora hanno dato scarsi risultati. Si tratta di [Olly o Therese?] Schwartz (peso massimo), Fischer (peso massimo), [Erika?] Bertram (peso medio), Margareth Mirsky, Berkson, Schrvartbi, Cluss e Van Hesteren. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

*illustrate this news item: one has the troupe in sports clothing (as they appear in our film), but the other shows them in fancy dress leaning on a carpet, posing almost as if in an Orientalist tableau depicting a harem. It is reported that this spectacle filled the house for 15 days, and the audience appreciated them as much for "their athletic ability as for their beauty". The journalist provides their individual surnames, whether spelled correctly or not (as yet they have not yielded many research results). They are [Olly or Therese?] Schwartz (heavyweight), Fischer (heavyweight), [Erika?] Bertram (strong), Margareth Mirsky, Berkson, Schrvartbi, Cluss, and Van Hesteren. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI*

### THE DANCING LEGS (US 1908)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: Vitagraph. COPIA/COPY: DCP, 56" (da/from 35mm dup. neg., 18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (Paper Print Fragments).

Gambe femminili appiccicate a busti maschili scendono in strada e capovolgono il mondo in un folle e spericolato vortice di disordini di genere e disavventure a tempo di two-step. Il punto di partenza del film è semplice ma irresistibile: una giovane coppia si iscrive a una scuola di ballo, ma la loro mancanza di talento fa infuriare l'insegnante, che naturalmente tronca in due i corpi dei malcapitati all'altezza della vita! Senza sanguinare, "arti e busti" si ricompongono senza bisogno di punti – grazie alla magia metamorfica che consente al cinema di trasformare gli esseri – e "i 'quasi danzatori' passano ogni sorta di guai". *The Dancing Legs* ci ricorda *The Kitchen Maid's Dream* (1907), una commedia Vitagraph filmata a Brooklyn in cui membra staccate dal corpo suscitano un pandemonio e fomentano un'insurrezione operaia. Come in una versione portata all'assurdo della fiaba di Hans Christian

*Female legs spliced to male torsos take to the streets where they upend society in a madcap vortex of gender trouble and two-step mishaps. The film's premise is simple but irresistible: a young couple enrolls in a dance academy where the dictatorial professor becomes enraged by their lack of talent. Naturally, he chops their bodies in half at the waist! Bloodless "limbs and trunks" re-adhere without a stitch – via the metamorphic magic of shape-shifting cinema – and "the 'near dancers' have all kinds of trouble."*

*The Dancing Legs reminds us of The Kitchen Maid's Dream (1907), a Vitagraph comedy filmed in Brooklyn about disembodied limbs that wreak havoc and foment a working-class uprising. Like Hans Christian Andersen's "The Red*



Andersen *Le scarpette rosse*, l'impulso a ballare prende violentemente il controllo del sistema sensoriale delle persone. In un ritorno alle "epidemie del ballo" medievali, come quella che colpì Strasburgo nel 1518 (quando un numero di persone compreso fra 50 e 400 continuò a ballare per settimane senza interruzioni), le "gambe danzanti" non si fermeranno. Le loro scatenate movenze giungono al parossismo di un caos da tarantolati, e aprono la strada a una mini-utopia di corpi dal genere incerto e a una contagiosa *jouissance*. – MAGGIE HENNEFELD

*Shoes" ad absurdum, the impulse to dance seizes violent control of the people's sensorium. In a throwback to the medieval "dancing plagues" such as the 1518 Dancing Mania of Strasbourg (where 50 to 400 people continued dancing for weeks without stopping), the "dancing legs" will not quit. Their wild movements escalate in "tarantist" mayhem, paving the way for a mini-utopia of gender-queer bodies and contagious jouissance. – MAGGIE HENNEFELD*

### HEKSEN OG CYCLISTEN (The Witch and the Cyclist) [La strega e il ciclista] (DK 1909)

REGIA/DIR: Viggo Larsen. CAST: Viking Ringheim (*il ciclista/the cyclist*), Petrine Sonne (*la strega/the witch*). PROD: Nordisk. COPIA/COPY: DCP, 3' (da/from 35mm neg. nitr., 65 m., 16 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Una strega scaglia una maledizione contro l'arrogante ciclista maschio che l'ha derisa perché chiedeva l'elemosina su una strada di campagna. Ella gli infligge una serie di trasformazioni magiche, comandando alla sua bicicletta di muoversi all'indietro (come "l'angelo della storia" alla rovescia) nonostante gli sforzi dello sciagurato per pedalare irresistibilmente verso il futuro. Lungo lo svolgimento di questo rullo di gag episodiche il tempo si frammenta, ma il colpevole/vittima, sembra, non impara nulla dalle proprie visioni allucinatorie. Con uno scatto del polso la strega trasforma gli abiti del ciclista in stracci e rende le ruote della bicicletta "scomode e ingombranti"; indossa poi un elegante travestimento e se ne va. La maledizione continua quando il ciclista si ferma per ristorarsi in una locanda di campagna; la bicicletta si trasforma ancora varie volte, assumendo dimensioni e aspetto differenti (biciclo, bicicletta per bambini, carrozza a cavalli, carrettino giocattolo), e la vicenda si conclude con il ciclista che si allontana pedalando a marcia indietro.

Come ci ricorda Silvia Federici nel suo libro *Calibano e la strega* (2004) – una revisione femminista, ispirata dalla *Tempesta* di Shakespeare, della teoria marxiana della "accumulazione originaria" – le cacce alle streghe che devastarono l'Europa nella transizione dal feudalesimo agli albori del capitalismo miravano allo sterminio e alla distruzione delle donne ribelli, indipendenti e disobbedienti. Finalmente le streghe della modernità gustano una dolce vendetta cinematografica! Questo non è il primo film a trucchi di tema ciclistico realizzato dal regista danese Viggo Larsen insieme all'attrice cinematografica Petrine Sonne; segue infatti da vicino classici da mezzo rullo come *The Non-Stop Motor Bicycle*, *Moving Furniture* e *The Capricious Monument* (tutti del 1908). La carriera cinematografica di Sonne continuò fino alla sua morte nel 1946. – MAGGIE HENNEFELD

*A witch curses the arrogant male bicyclist who scorned her for begging on a country road. She torments him with a series of magical transformations, making his bicycle move backwards (like "the angel of history" in reverse) despite his dogged efforts to pedal it irresistibly into the future. Time becomes fragmented across this episodic gag reel, but its perpetrator-victim appears to learn nothing from his hallucinatory visions. With a flick of the wrist, the witch changes the cyclist's clothes into rags, and turns his wheels "unwieldy"; she then assumes an elegant disguise and rides away. The hex continues when the cyclist stops for refreshment at a country inn; his bicycle is transformed several more times, to different sizes and styles (penny farthing, child's bike, horse-drawn carriage, toy wagon, etc.), and it ends with him cycling away in reverse.*

*As Silvia Federici reminds us in her book *Caliban and the Witch* (2004) – a feminist revision of Marx's theory of "primitive accumulation" inspired by Shakespeare's *The Tempest* – the witch hunts that ravaged Europe's transition from feudalism to early*

*capitalism were staked on the murder and destruction of rebellious, independent, and disobedient women. At last, the witches of modernity have their sweet cinematic revenge! This was not the first bicycle-themed trick film that Danish director Viggo Larsen and screen actress Petrine Sonne made together, arriving on the heels of split-reel classics such as *The Non-Stop Motor Bicycle*, *Moving Furniture*, and *The Capricious Monument* (all 1908). Sonne's screen career continued until her death in 1946. – MAGGIE HENNEFELD*



*Heksen og Cyclisten*, 1909. Viking Ringheim, Petrine Sonne. (Det Danske Filminstitut, København)



## THE ROLLER SKATE CRAZE (US 1907)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: Selig. COPIA/COPY: DCP, 15" (da/from 16mm neg., 18 ft., 18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (Paper Print Fragments).

Secondo l'annuncio pubblicitario pubblicato dalla Selig Company su *Moving Picture World* "The Roller Skate Craze è il limite delle risate", e forse per questo apparve sullo stesso rullo di *The Onion Fiend*, una commedia dal tema strappalacrime il cui titolo si spiega forse da sé. Come gli odierni monopattini a noleggio, i pattini sembravano un ottimo metodo per spostarsi dal punto A al punto B coniugando velocità e distrazione. Gli allegri pattinatori di questo film leggono romanzi, lucidano scarpe, consegnano la posta, dirigono il traffico e badano ai bambini ("facendo trepidare lo spettatore per la sicurezza del pargolo a ogni sbandamento") in una serie di improvvisi cambi di inquadratura, fino a quando il loro intero mondo esplose.

Biciclette, automobili, treni, tapis roulant, palloni aerostatici, imbarcazioni ed aeroplani sono solo alcuni esempi dell'arsenale di congegni fuori controllo tramite i quali corpi filmati a una velocità di ripresa inferiore al normale sfuggono – con esiti disastrosi – alla solitaria monotonia della vita quotidiana. Potremmo pensare a Léontine che si invola con il suo bouquet di palloncini gonfiati a elio, a Lea Giunchi che si catapultava sui pattini dalla finestra e rade al suolo la sfera pubblica, o anche alla comica afroamericana Bertha Regustus che abolisce la segregazione negli spazi dei bianchi, spinta dalla sua risata all'ossido di azoto. E potremmo vedere noi stessi. – MAGGIE HENNEFELD

According to the Selig Company's ad in *Moving Picture World*, "The Roller Skate Craze is the limitation of laughs," which is perhaps why it shared a split reel with the tearjerker-themed comedy *The Onion Fiend*, whose title is perhaps self-explanatory. Like the rental scooters of today, roller skates seemed like a good way to get from Point A to Point B in a state of zippy distraction. The happy skaters in this film read dime novels, shine shoes, deliver the mail, police traffic, and nurse babies ("making the spectator tremble for the safety of the infant at every lurch") in a series of abrupt cuts, until their whole world explodes.

Bicycles, automobiles, trains, treadmills, balloons, boats, and airplanes were just a few among the arsenal of haywire devices by which undercranked bodies disastrously escaped their daily monotony and confinement. We might think of Léontine flying away with her bouquet of helium balloons, Lea Giunchi catapulting through her window on roller skates and bulldozing the public sphere, or even African American comedian Bertha Regustus desegregating white spaces propelled by her nitrous oxide-laced laughter. And we might see ourselves.

MAGGIE HENNEFELD

## CHOK SONG CHUN / โชคสองชั้น [Doppia fortuna / Double Luck] (Siam, 1927)

REGIA/DIR: Kun Anurakrathakarn. SCEN: Luang Boonyamanoppanich. PHOTOG: Luang Kolkarnjenjit. MONT/ED: Kasian Wasuwat. CAST: Soodjit Israngkul (Walee Lawanyaluck), Manop Prapalak (Kamol Manoj), Mongkol Soommanat (Wing Thongsri), Uthai Intarawong (Phraya Pichaisittidej), Samran Wanich (Prayong Chaimitr), Arthur Muangdee (Kum Sayun). PROD: Manit Wasuwat, Bangkok Film Company (Khrungthep pappayon borisat). COPIA/COPY: DCP, 55" (da/from 35mm, 82 ft., orig. l. 6 rl.); una did./one title (at beginning): Thai. FONTE/SOURCE: Thai Film Archive, Bangkok.

Solo 82 piedi degli originari sei rulli di *Chok Song Chun* (*Doppia fortuna*), il primo lungometraggio prodotto in Thailandia, sono sopravvissuti alla decomposizione. Il negativo è stato scoperto casualmente nel 1995 dai pionieri del Thai Film Archive che frugavano tra pile di contenitori di pellicola abbandonati in un deposito ferroviario di Bangkok. I frammenti superstiti rivelano non solo il genere del film, ma anche i volti dei primi tre attori professionisti e divi cinematografici del Siam. "Amore appassionato o il peggior contrario?" è la domanda posta dalla prima scena. Il frammento successivo ci mostra l'immagine di una strada vuota alternata a scene di inseguimenti tra le automobili di Kamol Manoj e Wing Thongsri. Nella vettura di Wing, Walee Lawanyaluck sembra bloccata e lotta contro Wing. Kamol, poliziotto sotto copertura, insegue Wing (proprietario di un bordello che si finge uomo d'affari) dal nord del Siam fino a Bangkok. Mentre è in servizio, Kamol si innamora della figlia del suo capo, Walee, che Wing vorrebbe sposare.

Only 82 feet of the original 6 reels of *Chok Song Chun* (Double Luck), the first Thai-produced feature length film, survived deterioration. Its negative was discovered by chance in 1995, when the pioneers of the Thai Film Archive fumbled through piles of abandoned film canisters at a railway depot in Bangkok. The surviving fragment reveals not only the film's genre but also the faces of the three earliest professional actors and movie stars of Siam.

"Passionate love or the worst opposite?" is the question posed by the first scene. The next fragment shows a view of an empty road intercut with scenes of chases between the cars of Kamol Manoj and Wing Thongsri. In Wing's car, Walee Lawanyaluck seems to be restrained and wrestles against Wing. Kamol, an undercover cop, follows Wing (a brothel owner disguised as a businessman) from northern Siam to Bangkok. While on duty, Kamol falls in love with his boss's daughter, Walee, whom Wing desires to marry.



*Chok Song Chun*, 1927. Manop Prapalak. (Thai Film Archive, Bangkok)

*Doppia fortuna* è senza dubbio un melodramma fondato su un triangolo sentimentale in cui si contrappongono il bene e il male, ma occupa un posto speciale nella storia del cinema thailandese. Non è significativo soltanto per il successo che ottenne alla sua uscita, e che incoraggiò la crescita della produzione cinematografica nazionale e della recitazione professionale nel paese. La sua vita postuma, attraverso questo frammento, ci ricorda che la rappresentazione delle donne thailandesi, specialmente tramite il linguaggio del desiderio, del sesso e della violenza sessuale, era frequente nel cinema delle origini così come oggi. – PALITA CHUNSAENGCHAN



*La Leggenda di Santa Barbara*, 1918. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

*Double Luck is no doubt a love-triangle good-versus-evil melodrama, but it holds a special place in Thai film history. It is not only significant due to its success upon release, which encouraged more domestic filmmaking and professional acting. Its afterlife via this fragment reminds us that the representation of Thai women, especially through the language of desire, sex, and sexual violence, was as abundant in early cinema as it is in contemporary times.* – PALITA CHUNSAENGCHAN

### LA LEGGENDA DI SANTA BARBARA [De legende van de heilige Barbara (De Patrones der Artillerie)] (IT 1918)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: Lyda Borelli. PROD: Cines. COPIA/COPY: 35mm, 113 m., 5'37" (18 fps), col. (imbitato e virato/tinted & toned); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Jean Desmet Collection).

Barbara deve sopportare il peso della conoscenza e del potere, giacché suo padre ha scoperto un esplosivo micidiale. Figlia di un governante dell'impero romano, ella decide di distruggere l'esplosivo; ed è esattamente ciò che avviene quando i Vandali invadono il palazzo, uccidono il padre di Barbara e minacciano la comunità femminile delle sue ancelle. Secondo la tradizione cristiana Barbara diventa una santa per lo spirito di sacrificio con cui immola se stessa e i Vandali, ma nello spirito senza tempo del cinema questa produzione Cines ci rivela come l'umanità possa dissolvere ogni vincolo gerarchico, creando una comunità di fronte al pericolo imminente. In questo caso vediamo emergere una comunità tutta femminile, nel momento in cui le ancelle si organizzano per partecipare al piano di difesa della loro ex padrona. Dal

*Barbara bears the burden of knowledge and power upon her father's discovery of deadly explosives. The daughter of a ruler of the Roman Empire, Barbara decides to blow it all up, which is exactly what happens after the Vandals invade the palace and not only kill her father but also put her sisterhood of maidens in danger. Following Christian tradition, Barbara becomes a saint out of sacrifice by immolating herself and the Vandals, but in the timeless spirit of cinema this Cines production reveals how humanity can dissolve all kinds of hierarchies by creating community in the face of imminent hazard. In this case, an all-female society emerges as the maidens organize to support their former mistress's defense plan. Certainly this drama*

punto di vista del presente questo film si può certo considerare un *film d'art* femminista, per i suoi temi politici e la forza delle immagini. È anche, nell'anno precedente al suo ritiro, un omaggio a Lyda Borelli, una delle primissime grandi dive di un immaginario cinematografico globale senza precedenti. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*can be seen as a feminist film d'art for the present due to its political themes and empowering images. It is also a testament to Lyda Borelli, in the final year before her retirement, as one of the very first definitive stars of an unprecedented global filmic imaginary. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS*

### Prog. 3: Eccomi per il primo piano! / I'm Ready for My Close-up!

#### [BITS & PIECES #524 - "Rufus the tightrope walker"] (?, ?)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 51", col. (da/from 35mm pos. nitr., col., 18 fps; senza did./no titles.

FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Bits & Pieces Collection).

Un cane chiamato "Rufus" (evidentemente una femmina) si muove con estrema abilità sulle zampe posteriori, mentre avanza oscillando lungo un filo teso aggrappandosi con le zampe anteriori a un altro filo posto più in alto. I compagni canini la incoraggiano: orecchie in su e lingua in fuori!

Ma chi ha diretto questo curioso frammento? Da dove proviene? E soprattutto, chi è la zoomorfa meraviglia circense che conosciamo solo con il nome di Rufus? Questo breve estratto contiene 11 inquadrature che descrivono l'emozionante evento da angolazioni e punti di vista diversi, tra cui una memorabile immagine della pancia di Rufus e un primo piano della bestiola mentre giunge al traguardo della sua passeggiata sul filo.

Questo frammento, non identificato ma indimenticabile, proviene dalla collezione Bits & Pieces dell'Eye Filmmuseum, un radicale esperimento di preservazione degli elementi più belli, sottratti alle pattumiere dell'oblio archivistico. Come spiegano i curatori dell'Eye "Gli archivi cinematografici ricevono periodicamente brevi estratti di film da lungo tempo dimenticati o perduti. Quasi sempre alla fine questi filmati vengono scartati, perché è quasi impossibile (e assai poco produttivo) identificarli, registrarli e completarli. Talvolta però questi frammenti sono così *speciali* che gli archivisti sentono di non poterli eliminare. Così ha avuto inizio la collezione Bits & Pieces". "Nata da una critica della storia canonica del cinema" per usare le parole di Bregt Lameris, Bits & Pieces contiene oggi 647 frammenti. L'ultimo rullo (frammenti da 636 a 647) è stato compilato nel 2017, ma quest'anno si prevede di produrre altri due rulli. –MAGGIE HENNEFELD

*An apparently female dog identified as "Rufus" does some impressive feats on her hind legs while shimmying across a taut rope using only her upper paws. Her canine companions cheer her on – ears up and tongues out!*

*But who directed this curious snippet? Where does it come from? And indeed, who is the zoomorphic circus wonder known only to us as Rufus? This brief excerpt contains 11 shots, depicting the exciting events from different views and angles, including a memorable look at Rufus's undercarriage and a final close-up of her at the finish line of her tightrope trot.*

*This unidentified but unforgettable fragment comes to us from the Eye Filmmuseum's Bits & Pieces Collection, a radical experiment to preserve the most beautiful elements from the dustbins of archival oblivion. As Eye's curators explain, "Film archives regularly receive short excerpts of films that have long since been forgotten or lost. In most cases, these pieces are ultimately thrown away, because it is almost impossible (and extremely inefficient) to identify, register, and complete them. Yet, such fragments can sometimes be so special that archive workers feel they cannot simply throw them away. This is how the Bits & Pieces Collection started." "Born from a critique of canonical film history," as Bregt Lameris puts it, Bits & Pieces contains 647 fragments to date. The last reel (fragments 636 to 647) was compiled in 2017, but there are plans in the works to make two more new reels this year.*

MAGGIE HENNEFELD

#### LITTLE MISS MISCHIEF [BITS & PIECES #516 - "Peggy imitates a cat"] (US 1922)

REGIA/DIR, SCEN: Arvid E. Gillstrom. CAST: Peggy-Jean Montgomery [Baby Peggy]. PROD: Century Film. DIST: Universal. COPIA/COPY: DCP, 1'06", col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted, 18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Bits & Pieces Collection).

Proseguendo rapidamente nella nostra raccolta di scarti zoomorfi, vi doniamo un breve estratto da *Little Miss Mischief*, un film di Baby Peggy in cui ella sopravvive con l'astuzia imitando un gatto per raccogliere

*Continuing apace with our zoomorphic ragpicking, we present to you a short excerpt from Little Miss Mischief, a Baby Peggy vehicle in which she survives on her wits by imitating a cat*

preziosi scarti da una discarica dopo la nascita del fratellino, che provoca in lei – non più “baby” - una crisi esistenziale. Inizialmente ignoto, elencato come [Bits & Pieces #516], quest’evocativo frammento è stato identificato nel 2023 dall’esperto di cinema comico Steve Massa. Il criterio per l’inclusione nella collezione Bits & Pieces stabilisce che tutti gli elementi, al loro arrivo, non devono essere già identificati, ma l’origine di molti di essi viene scoperta in seguito, soprattutto da membri del pubblico, che spesso postano commenti e ipotesi sul canale YouTube dell’Eye. I commenti non richiesti degli utenti possono sembrare un ottimo metodo per accrescere la confusione e diffondere notizie errate, ma noi confidiamo nella nostra devota comunità di cinefili e appassionati collezionisti del cinema muto. Dopo la verifica, le nuove identificazioni sono aggiornate nei metadati digitali di Bits & Pieces. Tramite la propria piattaforma digitale interattiva l’Eye ha promosso, con spirito innovativo, dei remix contest per gli utenti e ha persino creato un “robot artista” di IA, battezzato Jan Bot, che nella sua vita breve ma intensa (sei anni, durante i quali ha operato 24 ore al giorno, sette giorni su sette) ha prodotto non meno di 25.000 film sperimentali, 151 dei quali sopravvivono ancora sotto forma di token non fungibili. – MAGGIE HENNEFELD

*to collect precious scraps from a junkyard after the birth of her infant brother, which triggers an existential crisis for Baby Peggy, a “baby” no longer. Initially unknown, listed as [Bits & Pieces #516], this evocative fragment was identified in 2023 by film comedy expert Steve Massa. Though all elements must arrive unidentified as a criterion for inclusion in the Bits & Pieces Collection, many have since been sleuthed out – especially by members of the public, who frequently post comments and guesses on Eye’s YouTube channel. Unsolicited user comments might sound like a recipe for utter confusion and misinformation, but we know better, from our devoted community of silent screen cinephiles and passionate collectors. Once verified, new identifications are then updated in the Bits & Pieces digital metadata. Eye has innovatively sponsored user remix contests via their interactive digital platform, and even devised a resident AI “artist robot” named Jan Bot, who created no fewer than 25,000 experimental films during his brief 6-year (but 24/7) lifespan, 151 of which still survive in the form of non-fungible tokens. – MAGGIE HENNEFELD*

**[BITS & PIECES #7 - “A Shepherdess from Auvergne”] (? , 1925?)**

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 1’43”, col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito e virato/tinted & toned, 18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Bits & Pieces Collection).

“Una pastorella dell’Alvernia” con il suo gregge, che poi posa mentre lavora a maglia davanti alle pecorelle. “Un’incantevole fanciulla del Borbone” con un cesto da picnic, che sfoggia il suo cappellino. “Una ragazza di Orleans” che lava i panni presso un fiume. La bellezza nell’ignoto, nell’incompiuto e in una forma aperta: questi elementi si possono considerare il principale legame che unisce queste tre donne e il loro sorriso. Non è meraviglioso che il cinema possa costituire una fulgente costellazione di stelle svanite ma tremolanti? Forse non sapremo mai il loro nome, forse non le riscopriremo mai, ma sono qui: ci guardano negli occhi dallo schermo, riportate in vita dai cercatori di corpi celesti degli archivi.

In pratica ognuna di queste riprese si può definire un ritratto in movimento: una pastorella che lavora a maglia; una ragazza del Borbone che posa in modo da farci vedere il cappellino; e una ragazza di Orleans che fa il bucato; ma in realtà c’è molto di più. Pur anonimi, incompleti e ricchi di risonanze aperte, tutti i fotogrammi di quest’esperienza cinematografica sono una riaffermazione di identità e una dichiarazione di intimità, in un’atmosfera domestica ampiamente condivisa con il mondo. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*“A shepherdess from Auvergne” with her flock, and then posing knitting with the sheep behind her. “A charming Bourbonnish girl” with a picnic basket, showing off her hat. “A girl from Orleans” doing the laundry outdoors by a river. Beauty in the unknown, in the unfinished, and in the open-ended form – these can all be seen as the main bond between three women and their smiles. Isn’t it wonderful how cinema can be a marvelous constellation of gone but flickering stars? We may never know their names, we may never rediscover them, but there they are, staring right at us from the screen and being brought to life by the archival luminary seekers.*

*In a practical sense it is possible to identify every single one of these takes as moving portraits: a shepherdess knitting; a Bourbonnish girl with a basket, posing so we can see her hat; and a girl from Orleans doing the laundry – although they’re so much more. In all their anonymity, unfinishedness, and open-ended resonance, every frame of this cinematic experience is a reaffirmation of identity, a statement of intimacy and a certain domesticity being shared widely with the world.*

ENRIQUE MORENO CEBALLOS



### [BITS & PIECES #87 - "Head of a bird of prey"] (? , ?)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 32", col. (da/from 35mm pos. nitr., col., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Bits & Pieces Collection).

Affascinante primo piano di uno splendido falco pescatore. Pur senza sapere nulla delle condizioni cinematografiche in cui è avvenuto questo incontro tra specie, possiamo senz'altro convenire che il falco pescatore è una creatura maestosa. Rapaci che si cibano di pesce, i falchi pescatori possono sopravvivere in una varietà di habitat e prosperare in tutti i continenti, a eccezione della gelida Antartide.

Questo falco pescatore può già vantare una fiorente vita cinematografica postuma, grazie ai remix degli utenti, ai cineasti che utilizzano materiale di repertorio e ai "robot artisti" d'avanguardia che hanno tratto i loro materiali dai frammenti digitalizzati dell'Eye. Come rileva la teorica e storica del cinema e dei media Grazia Ingravalle, "la preservazione dei colori del cinema muto e di frammenti dei film delle origini, effettuata dal museo nell'ambito del progetto Bits & Pieces, ha ispirato l'opera" di numerosi artisti tra cui Peter Delpout, Gustav Deutsch, Bill Morrison, Fiona Tan e Sandra Beerends. – MAGGIE HENNEFELD

*A head-turning close-up of a beautiful osprey. Though we do not know heads or tails about the cinematic conditions of this interspecies encounter, we can all agree that the osprey is a majestic creature. Fish-eating birds of prey, ospreys can survive in a variety of habitats and thrive on all continents, except chilly Antarctica.*

*Already this osprey has enjoyed a robust cinema afterlife, thanks to the user-remixers, found-footage filmmakers, and avant-garde "artist robots" who have sourced their materials from Eye's digitized fragments. As theorist and historian of film and media Grazia Ingravalle notes, "the museum's preservation of silent film color and early film fragments, encapsulated in the Bits & Pieces project, has inspired the work" of numerous practitioners, including Peter Delpout, Gustav Deutsch, Bill Morrison, Fiona Tan, and Sandra Beerends. – MAGGIE HENNEFELD*

### [BITS & PIECES #83 - "People gallery. Portrait of family members"] (NL?, ?)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 2'08", col. (da/from 35mm pos. nitr., imbitito/tinted, 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Bits & Pieces Collection).

I membri di una famiglia posano per un ritratto cinematografico ridendo, fumando e facendo smorfie alla macchina da presa. La rapida esposizione del cinema risparmiava ai soggetti la lunga immobilità dei ritratti in dagherrotipo.

Come si vede, la famiglia era perfettamente pronta per il primo piano. Risate e giocosa allegria erano complici perfetti nella lotta contro l'oblio della distruzione archivistica. Anche se il tempo ha cancellato ogni traccia della loro esatta identità, la natura atemporale della loro esistenza cinematografica li ha salvati non soltanto dalla decomposizione della celluloido, ma anche dalla gelida morsa del potere, respinta dall'atto del godimento di sé. In effetti è possibile provare invidia per la loro resurrezione collettiva. Quanti di noi cercano di salvarsi dall'oblio

*Family members pose for moving-picture portraits while laughing, smoking, and making silly faces at the camera. Rapid cinematic exposure liberated photographic posers from the slow-burn duration of daguerreotype portraiture.*

*As we see, this family was absolutely ready for their close-up. Their laughter and playfulness were perfect accomplices for fighting against the oblivion of archival destruction. Even if time has erased all traces of their exact identities, the timeless nature of their cinematic existence has saved them, not just from celluloid decay but from the icy grip of power averted by the act of self-enjoyment.*

*It is possible, actually, to feel envious of their collective resurrection. How many of us are trying to save ourselves*



[Bits & Pieces #83]. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

affidandosi ad apparecchiature video? Riusciremo, come questa famiglia, a proteggere la nostra immagine dalle inesorabili tempeste dell'obsolescenza della mente e della macchina? Forse non lo sapremo mai. Per fortuna abbiamo ancora le risate e l'allegria di cui questa deliziosa famiglia è il modello. Grazie ad essa riaffermiamo la nostra comune umanità e insistiamo sulla persistenza dei nostri ricordi che, ci auguriamo, saranno restaurati un giorno dai futuri collezionisti e curatori di Bits & Pieces. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS

*from oblivion through moving-image devices? Would we ever be as successful as this family in securing our very image against the unforgiving storms of obsolescence – of both mind and machine? We may never know. Fortunately, we still have laughter and playfulness, modeled by this delightful family. Through them, we reaffirm our common humanity and insist on the persistence of our memories, which we hope might be restored by future Bits & Pieces collectors and protectors. – ENRIQUE MORENO CEBALLOS*

**[RUTH WEYHER – PROBEAUFNAHMEN UND OUTTAKES]** [Ruth Weyher – Provini e scarti / Screen Tests & Outtakes] (DE, 1920s)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: Ruth Weyher, Werner Krauss. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 6'15" (da/from 35mm, 16.5 m. + 34 m. + 30.2 m. + 28.9 m. + 5.2 m. + 41.1 m.); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Benché sia apparsa in più di 50 film dal 1920 fino al suo prematuro ritiro dallo schermo nel 1931, l'attrice tedesca Ruth Weyher (1901-1983) è nota soprattutto per la sua iconica interpretazione della seducente moglie di Fritz Kortner, marito geloso, nel classico espressionista *Schatten* (Ombre, 1923).

Nel 2000 gli eredi di Weyher donarono vari rulli di pellicola nitrato al Deutsches Filminstitut (oggi DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum). Oltre al negativo originale dell'unico lungometraggio autoprodotta da Weyher, *Was ist los mit Nanette?* (1928/29), i rulli contenevano poco più di una dozzina di frammenti negativi e positivi di rare riprese di provini e scarti di lavorazione. Una selezione di questi frammenti, digitalizzati di recente, viene presentata per la prima volta in questo programma delle Giornate.

I primi due frammenti provengono da un provino che risale presumibilmente agli inizi della carriera cinematografica di Weyher, e ci mostrano l'attrice, giovanissima e dall'aspetto riservato, in riprese in campo medio e primi piani, sull'anonimo sfondo di un palcoscenico teatrale.

Nel terzo frammento Weyher esibisce già la caratteristica folta chioma e un trucco pesante; qui ella posa in esterni per un altro provino, databile all'inizio degli anni Venti. Anche di queste riprese è sopravvissuto il negativo originale, ma la copia presentata qui è stata scansionata da una copia positivo, notevole per i vivaci colori dell'imbibizione e del viraggio.

Secondo le annotazioni scritte a mano sul negativo il provino contenuto nel quarto frammento venne filmato il 28 aprile 1928; vediamo Weyher, soltanto in primo piano, prodursi in varie espressioni del volto, passando dal dolore all'entusiasmo.

Girato presumibilmente durante la lavorazione di *Geheimnisse einer Seele* di G. W. Pabst (*I misteri di un'anima*, 1926), il quinto frammento – il più insolito della collezione – ci mostra Werner Krauss che gioca a fare il barbiere e taglia i capelli a Weyher mentre due membri della troupe li osservano divertiti.

Il sesto e ultimo frammento sembra formato da scarti di lavorazione di un lungometraggio non ancora identificato dei primi anni Venti.

*Although she appeared in over 50 films from 1920 until her premature retirement from the screen in 1931, German actress Ruth Weyher (1901-1983) is known mostly for her iconic performance as the seductive wife of Fritz Kortner's jealous husband in the Expressionist classic Schatten (Warning Shadows, 1923).*

*In 2000, Weyher's heirs donated several reels of nitrate film that had survived in her estate to the German Film Institute (now DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum). In addition to the original camera negative of Weyher's only self-produced feature, Was ist los mit Nanette? (1928/29), the reels contained about a dozen or more negative and positive fragments of rare screen test footage and outtakes. Recently digitized, a selection of these fragments is being screened for the very first time in this Giornate programme. The first two fragments are from a screen test that presumably dates back to the very beginning of Weyher's film career, showing the noticeably youthful and somewhat reserved-looking actress in medium and close-up shots taken against a nondescript stage backdrop.*

*In the third fragment, Weyher already sports her recognizable bushy hair and heavy make-up as she poses outdoors for another screen test dating from the early 1920s. Although the original camera negative of this footage also survives, the version presented here was scanned from a positive print, which is notable for its vibrant colour tinting and toning.*

*According to handwritten markings on the negative, the screen test represented by the fourth fragment was shot on 28 April 1928, and depicts Weyher solely in close-up as she makes a variety of facial expressions, moving from sorrow to elation. Presumably shot during the filming of G. W. Pabst's Geheimnisse einer Seele (Secrets of a Soul, 1926), the fifth fragment – the most unusual item in the collection – sees Werner Krauss playing barber and cutting Weyher's hair while two crew members look on amused.*

*The sixth and final fragment appears to consist of outtakes from an as-yet-unidentified feature film from the early 1920s.*

Impugnando un coltello e fissando con sguardo folle un punto appena fuori campo, Weyher ripete più volte il gesto di sferrare pugnalate prima che un uomo e una donna anziani (forse parenti del personaggio) entrino nella stanza e la confortino.

OLIVER HANLEY, MICHAEL SCHURIG

*Wielding a knife and staring maniacally just off-camera, Weyher makes repeated dramatic stabbing gestures before an older man and woman (possibly the character's relatives) enter the room and console her. – OLIVER HANLEY, MICHAEL SCHURIG*

**MURALIWALA** [Colui che suona il flauto / He Who Plays the Flute] (India, 1927) (extracts)

REGIA/DIR: Baburao Painter. CAST: Lalji Gokhale (*Krishna*), Sushila Devi (*Radha*). COPIA/COPY: DCP, 21" (da/from 35mm dup. neg. acet., 20 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: NFDC - National Film Archive of India, Pune.

*Muraliwala* è uno dei pochi film muti superstiti di Baburao Painter, un pioniere la cui opera cinematografica fu influenzata dalle sue esperienze nel campo della pittura, della scultura e della scenografia. Il film si basa sulla storia d'amore puranica tra Krishna (Lalji Gokhale), divino pastore e suonatore di flauto, e Radha (Sushila Devi), una *gopi* (pastorella) sposata e più anziana di lui. Sin dal Medioevo questa storia d'amore è stata materia di affascinanti opere di letteratura, poesia, musica e danza.

Mentre del film sopravvivono soltanto 4.126 piedi, rispetto alla lunghezza originale di 8.907 piedi, queste sequenze, scoperte di recente e non identificate, furono girate, sembra, durante la lavorazione del film. Nelle scene qui presentate vediamo Radha entrare in una stanza minimalista in cui spicca un *charkha* (arcoliaio), importante simbolo del movimento dell'indipendenza e dell'autonomia nell'India ancora soggetta al dominio britannico; segue un luminoso primo piano. Poi il giovane Krishna entra correndo allegro nella stanza e si stringe a Radha in un tenero abbraccio. Come madre e figlio, per un delizioso, fuggevole momento i due volgono lo sguardo verso la macchina da presa. Il film presenta episodi delle storie di Krishna che sviluppano gli aspetti della sua natura maliziosa ed eroica, ma il mistico amore che sfida ogni limite tra lui e Radha balza in primo piano. – IYESHA GEETH ABBAS

*Muraliwala is one of the few surviving silent films of Baburao Painter, a pioneer whose cinematic works also bear the influence of his experience in painting, sculpture, and stage design. The film is based on the Puranic love story between the flute-playing divine cowherd, Krishna (Lalji Gokhale), and Radha (Sushila Devi), a married gopi (female cowherd) who is older than him. The love story has found fascinating expressions in literature, poetry, music, and dance from the medieval period onwards. While only 4126 feet of the film survives from the original length of 8907 feet, these newly discovered unidentified shots from the film appear to have been taken during its filming. The scenes presented here include Radha entering a minimalist room adorned with a charkha (spinning wheel), an important symbol of the movement of independence and self-reliance in pre-independent India, followed by a luminous close-up. The young Krishna then playfully runs into the room and leaps into the arms of Radha for a tender embrace. Appearing to be mother and child, for a delightful, fleeting moment they both look at the camera. While the film presents episodes from the stories of Krishna that elaborate on aspects of his mischievous and heroic nature, the mystical and boundary-defying love between him and Radha are at the fore of the film. – IYESHA GEETH ABBAS*

**SETU BANDHAN** [Ponte sull'oceano / Bridging of Ocean] (India, 1933)

REGIA/DIR: D. G. Phalke. COPIA/COPY: DCP, 1'30" (da/from 35mm pos. acet., 22 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: NFDC - National Film Archive of India, Pune.

Basato su alcuni episodi del poema epico Ramayana, *Setu bandhan* è l'ultimo film muto diretto da D. G. Phalke, considerato uno dei fondatori dell'industria cinematografica indiana. Egli era noto per i suoi adattamenti di storie, miti e leggende puranici che utilizzavano "scene di trucchi" in grado di esercitare sugli spettatori dell'epoca un fascino ipnotico. Questo frammento testimonia della sua famosa abilità nella creazione di effetti speciali cinematografici. Qui Ravana, il re *rakshasa* dalle molte teste, entra in un regno di terrore trovandosi di fronte alla danza della divinità Mahakal, distruttrice del tempo e "messenger di sventura" (didascalia in D. G. Phalke: *The First Indian Filmmaker*, film di compilazione di Satish Bahadur). Scheletri

*Based on episodes from the epic of Ramayana, Setu bandhan was the last silent film directed by D. G. Phalke, considered one of the founders of the Indian film industry. He was known for presenting Puranic stories, myths, and legends using "trick scenes" in ways that viscerally mesmerised audiences of the period. This fragment displays his famed skills with special-effects cinematography. Here Ravana, the many-headed rakshasa king, is seen entering a realm of terror when confronted by the dance of the deity Mahakal, the destroyer of time and "the harbinger of doom" (intertitle from D. G. Phalke: *The First Indian Filmmaker*, a 1965 compilation film by Satish Bahadur). Skeletal figures and other creatures of the*

e altre figure grottesche escono dal corpo di Mahakal, e intrecciano una *danse macabre* prima di rientrarvi. Il demonico re *rakshasa* deve confrontarsi con il senso della propria mortalità, mentre la morte stessa lo scruta attraverso l'imponente figura di Mahakal.

IYESHA GEETH ABBAS

*grotesque appear from the body of Mahakal; a danse macabre unfolds before they duly disappear back into his body. Here, the demonic rakshasa king is confronted with a sense of his mortality as death stares at him through the towering figure of Mahakal.*

IYESHA GEETH ABBAS

### A SUBJECT FOR THE ROGUE'S GALLERY (US 1904)

REGIA/DIR., PHOTOG.: A. E. Weed. CAST: ?. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. COPIA/COPY: DCP, 58" (dal/from 16mm neg., 25 ft., 18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

La cinepresa di A. E. Weed si avvicina fino a inquadrare in primo piano una detenuta che fa le smorfie mentre le scattano la foto segnaletica, con un imprevisto fuori programma negli ultimi secondi. Intitolato originariamente *Photographing a Female Crook*, *Rogue's Gallery* rappresenta da molto tempo una pietra di paragone per la teoria femminista del cinema. Come interpretare lo sguardo di sfida della detenuta? Le sue smorfie irrequiete ponevano un grave problema a qualsiasi fotografo volesse fermarle sulla pellicola, ma non presentavano difficoltà per il cinema, animato dalla rappresentazione del movimento. Finalmente possiamo celebrare senza remore la sua sfida frenetica.

Imitando il borioso cannibale ghiotto di fotografi invadenti in *The Big Swallow* di James Williamson, la nostra ragazza ricorre all'iconografia gestuale dell'isteria, "rendendo il proprio volto irriconoscibile e resistendo in tal modo alla penetrazione della macchina da presa nel suo spazio": così Linda Williams descrive questa scena di resistenza ottica nel suo studio sulla pornografia *Hard Core* (1989). Ma come ammonisce Judith Mayne in *The Woman at the Keyhole* (1990), "qui 'resistenza' non si dovrebbe intendere nel senso di una visione alternativa incentrata sul femminile" che farebbe coincidere il potere della libido con il controllo sullo sguardo della cinepresa, anziché con una mera deviazione di esso.

Gli ultimi secondi ci rivelano l'attrice a suo agio, ritrasportata dall'isolamento carcerario allo studio newyorkese della Biograph Company. Spesso questi primi piani di volti (definiti "inquadrature emblematiche") figurano all'inizio e alla fine dei film delle origini, incarnati dal sinistro bandito che infrange la quarta parete con la pistola alla fine (o all'inizio) di *The Great Train Robbery*. Ma tra gli esempi più evocativi il posto d'onore spetta alle "prime nasty women del cinema": dalla foto segnaletica di una detenuta nella galleria dei furfanti alla demoniaca canaglia Léontine, e poi in tutto il mondo! – MAGGIE HENNEFELD

*A. E. Weed's camera tracks into a close-up of a female prisoner making grimaces for her mug shot – with a candid outtake in the final seconds. Originally titled Photographing a Female Crook, Rogue's Gallery has long been a touchstone for feminist film theory. How do we read the female prisoner's defiant gaze? Her restless grimace posed a serious menace for any still photographer attempting to capture her, but it was no problem for cinema – animated by the representation of movement. We can at last celebrate her spastic defiance at length.*

*Taking a page from the cannibal poser with a hunger for invasive photographers in James Williamson's The Big Swallow, our girl has recourse to the gestural iconography of hysteria, "making her face quite unrecognizable and thus resisting the camera's penetration of her space," as Linda Williams affirms this scene of optical resistance in her 1989 study of pornography, Hard Core. But Judith Mayne cautions in The Woman at the Keyhole (1990) that "'resistance' here should not be read as an alternative female-centered vision," which would equate libidinal power with control over the look of the camera rather than a mere deflection of it.*

*The final seconds reveal the actress at ease, transported from prison confinement back to the Biograph Company's New York City studio. We see many such facial close-ups (known as "emblematic shots") bookending early films, epitomized by the ghoulish bandit who breaks the fourth wall with his gun at the end (or beginning) of The Great Train Robbery. But the most evocative examples give pride of place to "cinema's first nasty women": from the rogue's gallery mug shot of a female prisoner to the demonic miscreant Léontine, and then onto the world!*

MAGGIE HENNEFELD