

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



CATALOGO
CATALOGUE

5|12 ottobre 2024

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 43

PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL



Enti promotori



ASSOCIAZIONE CULTURALE “LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO”

Soci fondatori

Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli,
Piero Colussi, Andrea Crozzoli,
Luciano De Giusti, Livio Jacob,
Carlo Montanaro, Piera Patat,
Mario Quargnolo†, Davide Turconi†

Presidente

Livio Jacob

Direttore emerito

David Robinson

Direttore

Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Argentina: Paula Félix-Didier, Andrés Levinson
(Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos
Aires); Andrea Cuarterolo (Universidad de
Buenos Aires)

Australia: James Dyer (National Film and Sound
Archive, Canberra)

Belgio: Bruno Mestdagh, Arianna Turci
(Cinémathèque royale de Belgique/Koninklijk
Belgisch Filmarchief, Bruxelles)

Brasile: Gabriela Sousa de Queiroz (Cinematca
Brasileira, São Paulo)

Cile: Juan Pedro Astaburuaga (Cineteca Nacional
de Chile, Santiago); Ronnie Radonich

Colombia: Alexandra Falla, Rito Alberto Torres
Moya (Fundación Patrimonio Filmico Colombiano,
Bogotá)

Danimarca: Thomas Christensen, Jannie Dahl
Astrup, Marianne Jerris, Anne Schwartz (Det
Danske Filminstitut, København)

Ecuador: Mariuxi Alemán Dyer (Cinematca
Nacional “Ulises Estrella”, Quito)

Egitto: Mohamed Gawad, Ahmed Sobky

Emirati Arabi Uniti: Peter Scarlet

Francia: Ingrid-Mery Haziot (Avant-Garde
Avocats, Paris); Frédéric Bonnaud, Émilie
Cauquy, Véronique Chauvet, Bertrand Keraël,
Sandra Laupa, Laurent Mannoni, Hervé Pichard,
Jean-François Rauger (Cinémathèque française);
Vincent Spillmann (Cinémathèque de Toulouse);
Romain Blandin, Béatrice de Pastre, Éric Le

Roy, Fereidoun Mahboubi (CNC, Bois d’Arcy);
Serge Bromberg, Maria Chiba (Film Preservation
Associates/Lobster Films, Paris); Chloé Cavillier,
Anne Gourdet-Marès, Samantha LeRoy, Pénélope
Riboud-Seydoux, Stéphanie Salmon, Sophie
Seydoux, Elvira Shahmiri (Fondation Jérôme
Seydoux-Pathé, Paris); Agnès Bertola, Mélanie
Herick (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen);
Laurence Berbon, Clara Giruzzi (Tamura
Distribution, Paris); Paméla Bienzobas, Isabelle
Champion, Rasha Salti, Claire Sarti, Giovanni Sarti

Germania: Adelheid Heftberger (Bundesarchiv-
Filmarchiv, Berlin); Hans-Michael Bock, Erika
Wottrich (CineGraph, Hamburg); Felix
Endrweit, Christiane Grün, Birgit Umatham
(Deutsche Kinemathek – Museum für Film und
Fernsehen); Kamila Chwiejda, Simon Lames, Anke
Mebold, André Mieles, Markus Wessolowski,
Birgit Wickenhäuser (DFF – Deutsches
Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main);
Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf);
Stefan Droessler (Filmmuseum München);
Michael Wedel (Filmuniversität Babelsberg
KONRAD WOLF); Oliver Hanley, Eva Hielscher
(Internationale Bonner Stummfilmtage); Lorena
Bordigoni (Pharos – The Post Group, Berlin)

Giordania: Alia Yunis

India: Shivendra Singh Dungarpur (Film Heritage
Foundation, Mumbai); Leenali Khairnar, Bhavesh
Pratap Singh, Jasbir Singh (National Film Archive
of India, Pune)

Iran: Fatemeh Motamed-Arya

Irlanda: Gwenda Young (University College Cork)

Italia: Elena Testa, Ilaria Magni (Archivio Nazionale
Cinema Impresa, Ivrea); Valentino Vitrotti
(Archivio Vitrotti, Trieste); Carmen Accaputo,
Andrea Meneghelli (Cineteca di Bologna); Elena
Beltrami, Alessandro De Zan, Simone Londero,
Andrea Tessitore (La Cineteca del Friuli,
Gemona); Roberto Della Torre, Matteo Pavesi
(Cineteca Milano); Ilaria Magni (Fondazione CSC
– Cineteca Nazionale, Roma); Claudia Canella,
Antonio Ferrara (Fondazione Ugo e Olga Levi,
Venezia); Patrizia Cacciani, Fabrizio Micarelli
(Istituto Luce-Cinécittà, Roma); Stefania Carta,
Gabriele Perrone (Museo Nazionale del Cinema,
Torino); Alessandra Montini, Diego Cal, Tamara
Saciolotto (Società musicale Orchestra da Camera
di Pordenone); Frank Dabell

Lussemburgo: Boyd van Hoeij (La Cinémathèque
de la Ville de Luxembourg)

Messico: Aleheli López Maldonado, Nelson Carro
(Cineteca Nacional, Mexico D.F.); Enrique Moreno

Ceballos (Festival Internacional de Cine Silente México); Monica Martinez Orihuela (IMCINE, Mexico D.F.); Guadalupe León (Proyecto Santa); Esperanza Vázquez Bernal

Norvegia: Tina Anckarman (Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana)

Olanda: Olivia Buning, Catherine Cormon, Jeroen de Mol, Rixt Jonkman, Annike Kross, Mark-Paul Meyer, Simona Monizza, Elif Rongen-Kaynakçi, Jasper Spoelstra (Eye Filmmuseum, Amsterdam); Peter Roelofs (Haghefilm Digitaal, Waddinxveen); Ivo Blom, Nico de Klerk, Frans Jan Dupont, Jacinta Hin

Paraguay: Hugo Gamarra Etcheverry (Festival Internacional de Cine del Paraguay, Asunción); Marcelo Martinessi

Peru: Irela Núñez del Pozo (Archivo Peruano de Imagen y Sonido, Lima); Carlos Alberto Chavez Rodriguez (Filmoteca Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima)

Polonia: Filip Gajos (Filmoteka Narodowa, Warszawa)

Regno Unito: Bryony Dixon (British Film Institute/BFI National Archive, London); Pamela Hutchinson (Silent London); David Wood (University College London); Ilan Pappé (University of Exeter); Geoff Brown, Caroline Brownlow, Kevin Brownlow, Flavia Ormond

Repubblica Ceca: Michal Bregant, Karolina Hrichová, Iwona Łyko, Jeanne Pommeau, Tereza Sklenářová, Matěj Štrnad, Jonáš Svatoš, Klára Tršková (Národní filmový archiv, Praha)

Russia: Andrei Ikko (Gosfilmofond, Moscow); Larisa Bazhenova, Marianna Kushnerova, Ksenia Maslennikova (State Central Film Museum, Moscow)

Serbia: Aleksandar Erdeljanović (Jugoslovenska kinoteka, Belgrade)

Spagna: Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau (Filmoteca de Catalunya)

Svezia: Jon Wengström (Svenska Filminstitutet, Stockholm); Clara Auclair

Thailandia: Sanchai Chotirosseranee (Thai Film Archive, Nakornpathom)

USA: Randy Haberkamp, Edda Manriquez, Taylor Morales (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Academy Film Archive, Los Angeles); Andrea Battiste, Jeanie Braun, Anne Coco, Meg de Wall, Benjamin Friday, Christina Ha, Megan Harinski, Louise Hilton, Mona Huntzing, Caroline Jorgenson, Cole McCabe, Matt Severson (Academy of Motion Picture Arts

and Sciences, Margaret Herrick Library, Beverly Hills); Thomas A. Walsh (ADG/USA); Barbara Hall (ADG Archives); Marc Wanamaker (Bison Archives); Ruxandra Blaga, Tracey Goessel, Ben Solovey (Film Preservation Society, Los Angeles); Jeffery Masino (Flicker Alley, Los Angeles); Peter Bagrov, Jared Case, Anthony L'Abbate, Sophia Lorent, Beth Rennie, Deborah Stoiber (George Eastman Museum, Rochester); Sarah Finklea, Suzanne Lloyd, Richard Simonton (Harold Lloyd Entertainment, Los Angeles); Cathy Henderson (Harry Ransom Center, University of Texas at Austin); Pam Elyea (History for Hire); Heather Linville, David Pierce, Lynanne Schweighofer, Rob Stone, George Willeman (Library of Congress, Culpeper); Beth Werling (Los Angeles Natural History Museum); Elaina Friedrichsen (Mary Pickford Foundation); Dave Kehr, James Layton, Rajendra Roy, Cara Shatzman, Katie Trainor (Museum of Modern Art, New York); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Kim Tomadjoglou (New York Women in Film & Television); Patrick Loughney (Packard Humanities Institute, Santa Clarita); Derek Davidson, Howard Mandelbaum (Photofest, New York); Rob Byrne, Anita Monga, Kathy Rose O'Regan, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Cynthia Walk (Sunrise Foundation for Education and the Arts); Merrily Murray-Walsh, Niccolo Walsh (Tre Luna Design, Inc.); Steven K. Hill, May Hong HaDuong, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive, Santa Clarita); Richard Abel (University of Michigan, Ann Arbor); Maggie Hennefeld (University of Minnesota, Minneapolis); Mary K. Huelsbeck, Laura Lob, Lisa Marine (Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison); Susan Carré Hart, Diane Koszarski, Richard Koszarski, Deborah Nadoolman Landis, John Landis, Mark Morris, Cindy Peters Murphy, Daniel Raim, Libby Woolems

Uzbekistan: Abdulaziz Gulamov, Gayane Umerova (Art and Culture Development Foundation of the Republic of Uzbekistan, Tashkent); Eldjon Abbasov, Camilla Binyatova (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent); Kamola Rashidova

Hanno prestato i film:

Academy Film Archive, Los Angeles
Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea
Archivio Vitrotti, Trieste
Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI), Lima
BFI National Archive, London
Cinemateca Brasileira, São Paulo
Cinemateca Nacional del Ecuador, Quito
Cinemateca Uruguaya, Montevideo
Cinémathèque française, Paris
La Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca di Bologna
Cineteca Milano
Cineteca Nacional, México, D.F.
Cineteca Nacional de Chile, Santiago
Det Danske Filminstitut, København
DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt
Eye Filmmuseum, Amsterdam
Filmoteca de Catalunya, Barcelona
Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima
Filmoteca de la UNAM, México, D.F.
Filmoteka Narodowa – FINA, Warszawa
FPA Classics/The Lobster Film Collection, Paris
Fundación Cinemateca del Paraguay, Asunción
Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Bogotá
Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), La Habana
Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, D.F.
Istituto Luce Cinecittà, Roma
Jugoslovenska kinoteka, Beograd
Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA
The Mary Pickford Foundation, Los Angeles
Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires
The Museum of Modern Art, New York
Národní filmový archiv, Praha
Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana
NFDC - National Film Archive of India, Pune
National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent
Proyecto Santa, México, D.F.
Svenska Filminstitutet, Stockholm
Thai Film Archive, Bangkok
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles

La sigla del festival è di Richard Williams.

I musicisti delle Giornate

Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald,
Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne,
José María Serralde Ruiz, Donald Sosin,
John Sweeney, Daan van den Hurk

Elizabeth-Jane Baldry, Francesco Bearzatti,
Mirko Cisilino, George Morton, Richard Siedhoff,
Romano Todesco, Sobirjon Tuyokov, Abror Zufarov

Timothy Brock, Ben Palmer, Daan van den Hurk

Orchestra da Camera di Pordenone
Zerorchestra, Pordenone

Con l'amichevole partecipazione delle orchestre
dell'Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini –
Scuola secondaria di I° grado “Pier Paolo Pasolini”
& Istituto Comprensivo Pordenone Centro –
Scuola secondaria di I° grado “Centro Storico”

Pordenone Masterclasses

Partecipanti: Andra Bacila, Gabriele Rigo

Jonathan Dennis Lecture

Craig Barron

L'arte dei costumi

UCLA David C. Copley Center Lecture
Deborah Nadoolman Landis
Relatrice: Priska Morrissey

Coordinamento organizzativo

Federica Dini

Produzione e comunicazione

Max Mestroni

Ufficio stampa

Giuliana Puppini
con la collaborazione di Fulvio Toffoli,
Moira Cussigh, Lionella Bianca Fiorillo,
Sara Cozzarin

Ricerca e movimento film

Paolo Tosini
con la collaborazione di Clément Lafite

Direzione tecnica

Carlo Montanaro
con la collaborazione di
Alessandro Micoli, Marco Zago

Verifica ed elaborazione materiali digitali

Andrea Tessitore
con la collaborazione di Alessandro De Zan

Ospitalità

Suomi Spontoni

Accrediti

Eleonora “Frasca” Rizzi

Donors

Stefano Pagani
con la collaborazione di Silvio Toso

Collegium

Clément Lafite

Grafica

Gianluca Pisacane

Catalogo e calendario

Redazione: Catherine A. Surowiec, Piera Patat
Impaginazione: Michele Federico
con la collaborazione di
Ilaria Cozzutti, Caterina Vidon
e un sentito grazie a
Giulio Calderini & Carmen Marchese

Anteprima

Elisabetta Di Sopra

Assistenza in sala e in cabina

Catia Da Pieve
con Stefano Cereser, Elettra Del Mistro,
Irene Fabbro

Cassa Teatro Verdi

Rossella Mestroni *con* Vittorio Venerus
Servizi di biglietteria: Ticka.it

FilmFair

Paolo Antonio D'Andrea
con la collaborazione di Alessia Agostinis,
Elena Chiara D'Inca, Maria Pegolo, Martina Zoratto

Contabilità

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Assistenza informatica

Anthony Barchiesi, Stefano Osso

Sottotitoli elettronici

Underlight, Trieste
Evelyn Dewald Caporali,
Edward Carl Catalini, Betina L. Prezn
con la collaborazione di Sara Cechet Woodcock,
Nico de Klerk, Angelo Gallinaro, Tom Kelland,
Anna Maria Perissutti, Cristina Sain

Sito web

Claimax -immagina, organizza, comunica-
Eleonora “Frasca” Rizzi

Social Media Team

Greta Cinalli, Elena Tubaro
con Tommaso Fabi, Angela Ruzzoni

Servizi fotografici

Valerio Greco

Riprese video

Pasqualino Suppa
con PierPaolo Ceccarini, Eleonora Pippo

Collaboratori operativi

Denis Carli, Miguel Gazziero, Marco Polese

Volontari

Federica Baesso, Irene Bravin, Paola Dalla Valle,
Agnese De Piero, Federico Falconi, Agnese Furlan,
Pietro Furlan, Luca Pacchiarini, Roberta Riva,
Silvia Tronci, Monica Zanetti

Traduzioni

Key Congressi, Trieste
Aurora De Leonibus, Elisa De Pellegrin

Stampa

Tipografia Menini, Spilimbergo
Giorgio Ziraldo

Realizzazione allestimenti

GraficStyle, Moimacco
Renato Danelone

Trasporti

A1 Minibus, Roveredo in Piano
In Itinere, Venezia
Guido Cafero, Mauro Luca

Agenzia viaggi

Travel Angels, Udine
Deborah Rainis, Letizia Gattesco
Mundoescondido Viaggi D&P, Udine
Raimondo Pernice

Hanno reso questa edizione ancora più

bella e ospitale: Gianni (Hotel Due Leoni),
Sandra (Hotel Minerva), Alessia, Angela,
Mariagrazia, Laura (Hotel Moderno),
Luciano (Hotel Montereale), Valentina, Martina,
Elisa, Giulia, Marica, Davide (Park Hotel),
Cecilia, Martina (Residence Italia),
Roberto, Sharon, Paolo (Hotel Santin)

*Grazie a Narciso Gaspardo e all'ATAP S.p.A. di
Pordenone per la preziosa collaborazione.*

Festival in streaming

Coordinamento
Max Mestroni

Piattaforma digitale
MyMovies.it

Ricerca film
Paolo Tosini

Montaggio contenuti audio/video
Lauro Pittini

Video introduttivi
Giulio Ladini

Incontri FilmFair

Paolo Tosini
con Geoff Brown, Paolo Caneppele,
Stella Dagna, Nicoletta Gruppi,
Maggie Hennefeld, Laura Horak,
Jennifer Horne, Hans Kitzmüller,
Franco La Magna, Christian Lovato,
Luisa Malzoni, Giuliana Muscio,
Charles Musser, Jessica Niebel,
Mo Sutton, Yiman Wang

Regia web
Paolo PiuZZi

Uno speciale ringraziamento a:

Sabrina Baracetti, Fabio Benedettelli,
Thomas Bertacche, Irene Bignardi,
Maria Luisa Bonacini, Riccardo Costantini,
Andrea Crozzoli, Giovanni Da Pozzo,
Riccardo De Filippo, Patrizio De Mattio,
Bruno Ferraro, Marco Fortunato, Filippo Gini,
Gianluca Guzzo, Giovanni Lessio, John Libbey,
Simone Londero, Federico Lovato, Ivan Marin,
Paolo Mereghetti, Alessandro Mezzena Lona,
Maurizio Minello, Giuseppe Morandini,
Marco Moressa, Luigi Pains, Giacomo Panarello,
Cristina Penso, Maurizio Poles, Renato Pujatti,
Luisa Raoss, Fabio Rigo, Fabrizio Rigo,
Marika Saccomani, Giovanna Santin,
Vladislav Shabalin, Carlo Spagnol, Martina Zanin,
Annalisa Zanitti, Massimo Zecchini, Michela Zin

GO! 2025
NOVA GORICA-GORIZIA

**POR
DE
NO
NE**
Capitale
italiana
della
Cultura
2027
CETA
CULTURA



SOSTENITORI / DONORS 2023

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo	Michael Campi	Tony Fletcher	Alan David Hirschfeld
Richard Abel	Rosa Cardona	David Flynn	Laura Horak
Antti Alanen	André Chevailler	Roberto Fonzo	Peter Howden
Peter Bagrov	John Anthony Christiansen	María Fuentes	David Howell
Ugo Baistrocchi	Ian Christie	Mark Fuller	Martin Humphries
Richard M. Barran	Elizabeth Cleary	Krin Gabbard	Gunnar Iversen
Alan Bayersdorfer	Charlie Cockey	André Gaudreault	Pierre-Emmanuel Jaques
Dana Benelli	Eric Cohen	Benedetto Gemma	Rixt Jonkman
Stefanie Benz	Tsivia Cohen	Martin Girod	Michael Jurich
Anja Berbuir	Shelley Coleman	David Glass	Tony Kaes
Judy Berg	Catherine Cormon	Kari Glöd staf	J.B. Kaufman
Sandi Berg	Roland Cosandey	Leonhard Gmür	Dave Kehr
Joanne Bernardi	Marie-Claire Costley	Tracey Goessel	Sean Kelly
Silvana Bertin	Donald Crafton	Karola Gramann	Jesse Kercheval
Didier Bertrand	Sally Cruikshank	Michele Guazzone	Frank Kessler
David Boaretto	Lynn Cursorso	Antonia Guerrero	Daria Khitrova
Patrick Boeuf	Jon Davison	Fabio Guerzoni	Denise Khor
Vincent Bohlinger	Leslie Midkiff Debauche	Michelle Guy	Hiroko Kido
Aisha Brady	Alessandra Di Prima	Vera Gyürey	Andrea Kirchhartz
Deborah Brindley	Robert Doerr	Claudia Hahn	Martin Koerber
Serge Bromberg	Stefan Drössler	James Harrison	Hiroshi Komatsu
Ugo Brusaporco	Victoria Duckett	Marco Hassmann	Diane Koszarski
Elisabeth Bulger	Andrew Peter Elkington	Sanna Haukkala	Richard Koszarski
Elaine Burrows	Carla Marie Etches	Lokke Heiss	Jurgen Kubler
Attilio Buttignol	Denis Faille	Franziska Heller	Sabine Kupper
Robert Byrne	Victor Fan	Maggie Hennefeld	Wallace Kwong
Lynn Cadwallader	Massimo Ferrari	Donna L. Hill	Pedro Lã

Meg Labrum	Susan Ohmer	David William Sanderson	Doris Magdalena Talpay
Mark Langer	Luis Igna Ormaechea	Claire Sarti	Lee Tsiantis
Massimo Lastrucci	Lorenzo Palmieri	Liliane Schaffner	Jason Tucker
Bin Li	Ernesto Perez	Frank Scheide	Julie Turnock
Knut Lickert	Michal Pienkowski	Filip Schils	Casper Tybjerg
Patrick Loughney	Maria Angela Pizzutel	Heide Schlüpmann	Massimo Valente
Martin Loiperdinger	Paola Pizzutel	Flavia Sedran	Ansje Van Beusekom
Mario Leopoldo Lucioni Guerra	Giorgio Placereani	Melanie Selfe	Frank Van Der Meer
Ed & Mary Maguire	Maria Luisa Politta Loderer	Brian Serpa	Amran Vance
Mike Mashon	Mac Prichard	Thorsten Sessler	Pabel Gabriel Vasquez
Jeffery Masino	Giampiero Raganelli	Jeremy Shepherd	Wilma Vecchietti
Michael Matcovich Jr.	David Redfern	Natalia Simbirtseva	Isabella Vitale
Jill Matthews	Jean Philippe Restoueix	Steven C. Smith	Cynthia Walk
Anke Mebold	Peter Rist	Maria Luisa Sogaro	Lenore Weissberg
Karen Merritt	Brian Robinson	Bjorn Sorensen	Paul Williams
Anca Mitran	Vittorio Romano	David Sproxton	Stacey Wisnia
Enrique Moreno Ceballos	Magnus Rosborn	Patrick Stanbury	Keith Withall
Lucilla Moro	Ulrich Ruedel	Elizabeth Standard	Paul Wolff Metternich
Marina Mottin	Anna Luisa Ruoss Girod	Giuseppe Stefanel	Alfredo Zaniolo
Charles Musser	Robert Rushing	Lisa Stein Haven	Petr Zejda
Erin Naillon	Kate Saccone	John Stone	Cosimo Zezza
Hugh Neely	Anthony Saffrey	Federico Striuli	Holger Ziegler
Anne Nesbet	Francesco Saija	Gaylyn Studlar	
Richard Newman	Stephanie Salmon	Imogen Sutton	
Natalia Noussinova	Daniel Sánchez-Salas	István Szabó	



Angelo Raja Humouda (Haifa, 03.09.1937 – Genova, 26.04.1994)

Due foto scattate da Paolo Jacob durante le Giornate del Cinema Muto 1992 per ricordare, a 30 anni dalla morte, il nostro caro Angelo.
Two photos taken by Paolo Jacob during the 1992 Giornate, reproduced here to commemorate Angelo – our Guardian Angel – on the 30th anniversary of his death.

Quest'anno le Giornate del Cinema Muto si concluderanno con la proiezione, accompagnata da una nuova partitura composta da Neil Brand, di *The Winning of Barbara Worth* di Henry King. Un film già presentato dalle Giornate nel 1995. Un film con un giovane Gary Cooper alla sua prima prova importante. Il destino ha voluto collegare questa riproposta alla prima tesi universitaria dedicata alle Giornate. La tesi di **Maria Luisa Pagnacco** *La resurrezione trionfale del cinema muto e della sua storia: Le Giornate del Cinema Muto. Vent'anni di festival (1982-2001)*, discussa nell'anno accademico 2000/2001 con i professori Roberto Ellero, Carlo Montanaro, Carmelo Alberti e Fabrizio Borin della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Una puntuale, sinteticamente puntigliosa analisi, anno per anno, delle difficoltà sostenute dagli organizzatori per organizzare, con i debiti finanziamenti, una manifestazione che ha avuto il pregio di ripristinare per prima al mondo le modalità di visione (restauro, proiezione, accompagnamenti musicali) tipiche dei primi trent'anni di cinematografo. Coinvolgendo un pubblico, non solo specialistico, sempre più numeroso ed attento. Per la sua tesi Maria Luisa aveva consultato i materiali custoditi presso la Cineteca del Friuli scegliendo anche le poche ma molto significative illustrazioni inserite fuori testo: in copertina aveva fatto riprodurre una fotografia del giovane Gary Cooper in *The Winning of Barbara Worth* programmato durante la 14^a edizione del festival. Ma quest'anno Maria Luisa Pagnacco non sarà con noi a celebrare il ritorno sullo schermo del teatro Verdi di questo epico western del 1926. Un melanoma che inizialmente pareva debellato l'ha strappata lo scorso aprile alla famiglia, al lavoro e agli amici che avevano trovato in lei anche una preziosa, rigorosa e determinata collaboratrice in molte importanti avventure culturali.



The Winning of Barbara Worth, 1926. Gary Cooper.

*This year, the Giornate del Cinema Muto will conclude with the screening of Henry King's *The Winning of Barbara Worth*, accompanied by a new score composed by Neil Brand. The film was presented by the Giornate in 1995 and features a young Gary Cooper in his first major role. By a strange fate, its reappearance is associated with the first dissertation dedicated to the Giornate. **Maria Luisa Pagnacco's** thesis *La resurrezione trionfale del cinema muto e della sua storia: Le Giornate del Cinema Muto. Vent'anni di festival (1982-2001)*, supervised in the 2000/2001 academic year by Professors Roberto Ellero, Carlo Montanaro, Carmelo Alberti and Fabrizio Borin of the Faculty of Letters and Philosophy of Venice's Ca' Foscari University. This was a meticulous summary and analysis, year by year, of the challenges faced by those involved in organizing and financing an event that could legitimately claim to be the first in the world to aspire to the viewing experience (restoration, musical accompaniment, etc.) typical of the first thirty years of cinema – and which involved an audience (not only of specialists) who were becoming increasingly numerous and attentive. Maria Luisa consulted material housed in the Cineteca del Friuli and chose few but highly significant illustrations beyond the text; the cover of her thesis reproduced a photograph of the young Gary Cooper in *The Winning of Barbara Worth* from the 14th edition of the festival. Sadly this year Maria Luisa will not be among us to celebrate the return of this epic 1926 Western to the Teatro Verdi. Last April, a melanoma that seemed vanquished took her from her family, work and friends – all those who found her to be such an invaluable, rigorous and determined colleague in numerous important cultural adventures.*



Großstadtschmetterling, 1929. Gaston Jacquet, Anna May Wong. (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

SOMMARIO / CONTENTS

- 13 Presentazione / *Introduction*
- 19 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 21 The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 23 L'arte dei costumi / *Costume Design and Silent Cinema*
- 25 Collegium 2024
- 27 The 2024 Pordenone Masterclasses
- 29 Eventi speciali / *Special Events*
 Girl Shy
 3 Bad Men
 A colpi di note – The Tramp
 La Sultane de l'amour
 The Winning of Barbara Worth
- 51 Cinema muto / *Silent Cinema in Uzbekistan*
- 69 América Latina
- 119 Ben Carré
- 157 Anna May Wong
- 177 Sicilia
- 195 Documentari svedesi / *Swedish Documentaries*
- 205 Studio Joris Ivens
- 211 Sine nomine
- 223 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
 Blade af Satans bog
 Chimmie Fadden Out West
 Rapsodia satanica
 Raskolnikow
 Sorok pervyi
 Three Women
- 247 Cinema delle origini / *Early Cinema*
 Famiglia Biglia / Biglia Family
 Il progetto Biograph / The Biograph Project
- 267 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
 La Bohème
 Dagfin
 Five Days to Live
 Folly of Vanity
 Forgotten Faces
 L'Industrie du hareng à Boulogne-sur-Mer
 The Land of Promise
 Peg o' the Mounted
 Per la morale
 The Perl of the Ruins
 Saxophon-Susi
 Vanina
 Venezia
 The Haghefilm Digitaal-Selznick School Fellowship
 Avventure sottomarine / Undersea Adventures
 Feminist Archives in Fragments
- 330 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*
- 331 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

Iyesha Geeth Abbas	Rosa Cardona	Andrés Levinson	Michael Schurig
Eldjon Abbasov	Nelson Carro	Masha Matzke	Maria Luisa Sogaro
Rommy Albers	Thomas C. Christensen	Anke Mebold	Catherine A. Surowiec
Tina Anckarman	Palita Chunsangchan	Andrea Meneghelli	Mehdi Taïbi
Peter Bagrov	Cinemateca Brasileira	Diasuke Miyao	Elena Testa
Jennifer M. Bean	Andrea Cuarterolo	Carlo Montanaro	Kim Tomadjoglou
Elena Beltrami	Stella Dagna	Enrique Moreno Ceballos	Georgina Torello
Emmanuelle Berthault	Luciano De Giusti	Dominique Moustacchi	Paolo Tosini
Lorena Bordigoni	Roberto Della Torre	Charles Musser	Casper Tybjerg
Neil Brand	Stefan Droessler	Irela Núñez Del Pozo	Daan van den Hurk
Timothy Brock	Carlo Gaberscek	Gabriele Perrone	Michal Večeřa
Serge Bromberg	Tracey Goessel	David Pierce	Thomas A. Walsh
Kevin Brownlow	Oliver Hanley	David Robinson	Yiman Wang
Lou Burkart	Maggie Hennefeld	Karolina Romero	Jay Weissberg
Robert Byrne	Nigora Karimova	Elif Rongen-Kaynakçi	Jon Wengström
Carolina Cappa	Anthony L'Abbate	Magnus Rosborn	David Wood

Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec, Piera Patat

Traduzioni / *Translations by*

Lorena Bordigoni, Daniela Carro, Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Federica Dini, Nico de Klerk, Andrés Levinson, Piera Patat, Giuliana Puppini, Karolina Romero, Catherine A. Surowiec, Cesar Turim, Jay Weissberg, David Wood, Key Congressi.

Lettura bozze italiane / *Italian proofreading:* Ilaria Cozzutti

Copertina/Cover: *La Bohème*, 1926. Lillian Gish. Photo: Ruth Harriet Louise. (AMPAS, Margaret Herrick Library)

© Le Giornate del Cinema Muto

Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.

No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).



PRESENTAZIONE / INTRODUCTION

Come si può resistere a un film che “potrebbe essere stato scritto dal dott. Sigmund Freud in stretta collaborazione con il dott. Mack Sennett”? Così il critico del *New York Sun* (26.04.1924) descrisse *Girl Shy* (Le donne... che terrore) di Harold Lloyd, “un vero e proprio tonico per ogni tipo di tristezza e depressione”. Beh, è esattamente ciò che ci serve in questo momento. Dato l’impatto incalcolabile di Freud e Sennett sul cinema, è sorprendente che questi due nomi non siano stati accostati più spesso benché il nostro subconscio possa testimoniare che li abbiamo messi in relazione durante gran parte della nostra vita. Quando uscì, *Girl Shy* fu celebrato come uno dei migliori Lloyd, e sono sicuro che la proiezione sul grande schermo del Teatro Verdi, con voi in sala e la nuova partitura di Daan van den Hurk eseguita dalla Zerorchestra (come già nella pre-apertura a Sacile), lo riporterà trionfalmente in auge.

Questo è solo uno dei tanti eventi speciali in un’edizione molto ricca, non solo dal punto di vista musicale. Il festival si apre e si chiude con due classici del western, entrambi del 1926, diretti da due maestri: *3 Bad Men* (I tre birbanti) di John Ford e *The Winning of Barbara Worth* (Sabbie ardenti) di Henry King. Il primo viene presentato con la partitura orchestrale magnificamente evocativa di Timothy Brock, che la dirige, e per il secondo avremo, in prima mondiale, la partitura commissionata dalle Giornate a Neil Brand, diretta da Ben Palmer. In entrambe le serate l’esecuzione è affidata all’Orchestra da Camera di Pordenone, della cui collaborazione preziosa ci avvaliamo da anni. Per l’evento di metà settimana sarà proiettato il bellissimo restauro del CNC di *La Sultane de l’amour* (1919), una fantasia che sembra tratta dalle Mille e una notte e si contraddistingue per la splendida colorazione.

In questa edizione ci spingiamo veramente oltre i confini tradizionali della storia del cinema, in particolare con due delle principali retrospettive, dedicate all’Uzbekistan e all’America Latina. Negli ultimi decenni abbiamo potuto gradualmente conoscere il patrimonio cinematografico di ex repubbliche sovietiche come l’Ucraina e i Paesi Baltici mentre, al di fuori dei propri confini, l’Asia Centrale rimane terra incognita o quasi. Il primo a parlarmene è stato Peter Scarlet, che da Tashkent mi fece un resoconto entusiasta dopo aver visto un film del 1931, *Perelôm* (La frattura); qualche anno dopo, Eldjon Abbasov del National Film Fund of Uzbekistan mi ha contattato per proporci una rassegna. I film uzbeki dell’era del muto presentano molte delle caratteristiche che associamo al cinema sovietico – montaggio espressivo, propaganda ideologica, derisione della tradizione e della

Who could possibly resist a movie which “might have been written by Dr. Sigmund Freud in close collaboration with Dr. Mack Sennett”? That’s how the critic for the New York Sun (26.04.1924) described Harold Lloyd’s Girl Shy, “a real tonic for all sorts of glooms and depressions.” Well, now’s certainly the time. Given the incalculable impact of both Freud and Sennett on cinema, it’s amazing these names haven’t been put together more often, although our subconscious will surely tell us we’ve linked the two most of our lives. On its release, Girl Shy was lauded as one of Lloyd’s best, and I’m confident that seeing it on the big screen of the Teatro Verdi, with you as an audience and the Zerorchestra performing Daan van den Hurk’s new score (also at our pre-opening in Sacile), will triumphantly return it to its proper standing.

That’s just one of a number of special events in an edition particularly rich in variety, of more than the musical kind. We bookend the festival with two classic Westerns from 1926 directed by masters: John Ford’s 3 Bad Men and Henry King’s The Winning of Barbara Worth. The former features Timothy Brock’s splendidly evocative orchestral score, under his own baton, while with the latter we present the much-anticipated world premiere of Neil Brand’s score, specially commissioned by the Giornate and with Ben Palmer conducting; both evenings feature our invaluable collaborators, the Orchestra da Camera di Pordenone. For our mid-week event we’re screening the CNC’s beautiful restoration of La Sultane de l’amour (1919), a Thousand and One Nights fantasy boasting a ravishing spectrum of colors.

This edition sees us truly expand beyond the traditional confines of standard film history, best embodied by two of our main programs: Uzbekistan and Latin America. In recent decades the cinematic heritage of western Soviet republics like Ukraine and the Baltic states have been gradually introduced to the rest of the world, but Central Asia remains largely terra incognita outside the region’s borders. I was first apprised of what awaits by Peter Scarlet, who enthusiastically reported to me from Tashkent after seeing Her Right (1931); a few years later, Eldjon Abbasov of the National Film Fund of Uzbekistan got in touch to propose a series. Uzbek films from the silent era have many of the characteristics we associate with Soviet Cinema – expressive montage, ideological preachiness, a forceful derision of tradition and religion – yet here it’s immersed in local culture, not as exotic foil but lived experience. Apart from

religione – ma sono immersi nella cultura locale, intesa non come patina esotica ma come esperienza vissuta. Ad eccezione del libro di Cloé Drieu *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, uscito nel 2013 e tradotto in inglese nel 2019, esistono poche informazioni attendibili sulle origini del cinema uzbeko sia in inglese sia in italiano, il che rende particolarmente utili le schede di Nigora Karimova per il catalogo delle Giornate. Ospiteremo inoltre due musicisti uzbeki che accompagneranno un paio dei titoli della rassegna, e una piccola mostra di immagini che contribuirà a darci una visione più ampia del ricco passato del cinema uzbeko.

Gli studi sul cinema muto latinoamericano stanno vivendo un boom grazie a una serie di pubblicazioni chiave apparse negli ultimi dieci anni in entrambi i continenti e all'importante contributo alla ricerca della rivista *Vivomatografías* diretta da Georgina Torello e Andrea Cuarterolo (entrambe le studiose hanno collaborato al nostro catalogo). Ma nulla di tutto ciò sarebbe stato possibile senza la dedizione degli archivisti dell'intera America Latina che per la gran parte lavorano in istituzioni a corto di fondi e devono lottare ogni giorno per ottenere più attenzione nei confronti del patrimonio cinematografico dei loro Paesi, purtroppo sottovalutato. È il loro impegno che vogliamo riconoscere con questa rassegna innovativa, curata da Paolo Tosini, che comprende film provenienti da Argentina, Brasile, Cile, Colombia, Cuba, Ecuador, Messico, Paraguay, Perù e Uruguay. Crediamo si tratti della più ampia rassegna di film muti mai dedicata all'America Latina: se ce ne vantiamo è solo perché questi film meritano la nostra attenzione. Dalle prime attualità ai film drammatici agli home movies e ai tanti allettanti frammenti, questa retrospettiva ci costringe a guardare oltre il Nord del mondo e a valutare i film in base ai loro standard e non partendo da un punto di vista egemonico. La terza sezione più ampia è dedicata a Ben Carré. I suoi anni formativi a Parigi con la Gaumont gettarono le basi per la sua futura carriera di scenografo cinematografico fra i più celebrati. Ideata da Thomas Walsh, egli stesso pluripremiato scenografo e co-presidente fondatore della Art Directors Guild Archives and Research Library, la rassegna include sei cortometraggi francesi e sei lungometraggi realizzati negli Stati Uniti, dove Carré emigrò nel 1912 e dove instaurò un proficuo rapporto di lavoro con Maurice Tourneur. Proietteremo tre film girati con Tourneur e lavori diretti da Feuillade, Herbert Blaché, Raoul Walsh e altri. Due ulteriori titoli, presentati in altre sezioni del programma, beneficiano del tocco magico di Carré: *Dinty*, che fa parte dell'omaggio ad Anna May Wong, e *La Bohème*, in "Riscoperte e restauri". Le schede del catalogo scritte da Walsh – che sta per terminare un documentario su Carré – e da Catherine A. Surowiec analizzano in profondità influenze e metodi di lavoro del grande scenografo, gettando luce su una delle menti autenticamente creative dell'era del muto.

C'è voluto parecchio tempo, ma Anna May Wong è finalmente in voga. Nel 2022 il suo volto è apparso sul retro della moneta da 25 centesimi del dollaro americano e nel 2023 la Mattel ha lanciato la Barbie Anna May Wong come parte della sua collezione "Inspiring

Cloé Drieu's 2013 book *Fictions nationales. Cinéma, empire et nation en Ouzbékistan (1919-1937)*, translated into English in 2019, little reliable information on the origins of Uzbek cinema exists in English or Italian, making Nigora Karimova's notes here in the catalogue especially welcome. We're also hosting Uzbek musicians who'll accompany two of the films presented, plus there's a modest exhibition of images that help paint a broader picture of Uzbekistan cinema's rich past.

Scholarship on Latin American silent film is experiencing a boom thanks to key publications from across two continents over the past ten years, as well as the invaluable contributions to the field provided by the journal *Vivomatografías*, edited by Georgina Torello and Andrea Cuarterolo (both contributors to this year's catalogue). None of this could have been possible without the dedication of archivists across Latin America, most of whom work in cash-strapped institutions, fighting to draw attention to their nations' undervalued silent film heritage. It's their dedication we're recognizing in this groundbreaking program curated by Paolo Tosini, which includes films from Argentina, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Mexico, Paraguay, Peru, and Uruguay. We believe this to be the largest, most wide-ranging silent film series ever devoted to Latin America, but such boasting is meaningful only because the films themselves deserve our attention. From early actualities to dramatic features, home movies and tantalizing fragments, this program forces us to look beyond the Global North and assess these films on their own terms rather than through a hegemonic lens.

The third of this year's main series is dedicated to art director Ben Carré, whose formative years in Paris with Gaumont laid the groundwork for his later career as one of cinema's most celebrated production designers. Brainchild of Thomas Walsh, himself an award-winning production designer and founding co-chair of the Art Directors Guild Archives and Research Library, the program encompasses six shorts made in France and then six features following his emigration in 1912 to the U.S., where he established a fruitful working relationship with Maurice Tourneur. We're screening three films he made with Tourneur, as well as works directed by Louis Feuillade, Herbert Blaché, Raoul Walsh, and others. In addition, two titles in other sections also received his magic touch: *Dinty* (in Anna May Wong) and *La Bohème* (in R&R). Catalogue notes by Walsh – whose Carré documentary will shortly be finished – together with Catherine A. Surowiec delve deep into Carré's influences and working methods, shining a light on one of the true creative minds of the silent era.

It's taken a very long time, but Anna May Wong is finally en vogue. In 2022 she appeared on the back of the U.S. 25-cent coin, and in 2023 Mattel issued an Anna May Wong Barbie doll as part of their "Inspiring Women" collection. The irony should not be lost on any of us that the country in which

Women”. In questo c’è un’ironia che non deve sfuggirci: nel Paese che ha costantemente sottovalutato Wong e che ora pretende di recuperare il tempo perduto è ancora oggi quasi impossibile per gli attori asiatici di Hollywood essere promossi al rango di star. (La situazione è persino peggiore per gli uomini: negli Stati Uniti non c’è stato nessun divo romantico asiatico dopo Sessue Hayakawa, di cui potremo intravedere il talento nel frammento sopravvissuto di *Five Days to Live* [*Cinque giorni di vita*], recentemente ritrovato a Copenhagen e presentato in “Riscoperte e restauri”). Alcuni mesi fa è uscito, accolto da grandi elogi, il libro *To Be an Actress: Labor and Performance in Anna May Wong’s Cross-Media World* di Yiman Wang, e noi abbiamo la fortuna ospitare nel catalogo le riflessioni di questa studiosa sui quattro film con cui le Giornate rendono omaggio all’ammaliante star, che trovò in Europa i suoi ruoli migliori prima che Broadway la riportasse in America e ai personaggi stereotipati da cui aveva cercato di fuggire. Il 2024 segna l’inizio di una rassegna pluriennale dedicata alle diverse regioni italiane. Al di fuori della Penisola si tende a dimenticare che fino ai primi dell’Ottocento l’Italia era divisa in nove stati indipendenti e che la piena unità fu raggiunta solo nel 1870. Ogni italiano sa, per esempio, che non esiste una “cucina italiana”: c’è la cucina toscana, veneta, ligure, emiliana, napoletana... e ovviamente friulana. In questa edizione il focus è sulla Sicilia, una regione che conserva nel proprio DNA memorie culturali frutto di millenni di invasioni e conquiste con le conseguenti mescolanze di popolazioni e tradizioni diverse. Elena Beltrami e Gabriele Perrone hanno curato una rassegna suddivisa per temi, dalle bellezze paesaggistiche ai fenomeni naturali alle attività produttive, cui si aggiunge il lungometraggio di finzione del 1919 *L’Appel du sang* (*La voce del sangue*) di Louis Mercanton, che offre invece una visione esterna del fascino della Sicilia.

Sono così numerosi i punti salienti del programma che è davvero difficile menzionarli tutti, ma non si può non ricordare la rassegna dei film naturalistici ed etnografici svedesi degli anni Venti proposta da Magnus Rosborn and Jon Wengström (chi resiste al fascino di un documentario su un magnifico pennuto come l’edredone?). L’Eye Filmmuseum ha curato la sezione di cortometraggi sperimentali olandesi di Joris Ivens e del suo Studio, e Elif Rongen-Kaynakçi, formidabile come sempre, si è assunta il compito di lanciare una nuova iniziativa ispirata al festival “Mostly Lost” della Library of Congress e ha chiesto a sei cineteche europee di presentare dei frammenti non identificati nella speranza che il pubblico più esperto del mondo (proprio voi!) possa riconoscerli. Saranno proiettati nel corso della settimana e ci stiamo organizzando per facilitare lo scambio di informazioni e ipotesi.

Come sempre, la sezione “Il canone rivisitato”, curata da Paolo Cherchi Usai, offre l’opportunità di vedere classici riconosciuti di registi canonici, invitandoci costantemente a ridefinire questa categoria. Fra i titoli presentati: *Blade af Satans Bog* (Pagine del libro di Satana; 1921), il capolavoro di Carl Th. Dreyer nel nuovo restauro del Danske Filminstitut; il nuovo restauro del Filmmuseum München del film espressionista *Raskolnikow* (*Delitto e castigo*; 1923) di Robert Wiene, accompagnato dal vivo da Richard Siedhoff; *Sorok pervyi*

Wong was constantly undervalued pretends to be making up for lost time, even while Hollywood still remains impervious to promoting any Asian-American performer to star status. (It’s even worse for men: there’s been no romantic male Asian film star in the States since Sessue Hayakawa, whose talents can be glimpsed in the fragment of Five Days to Live, recently discovered in Copenhagen, that we’re showing in R&R). Earlier this year, scholar Yiman Wang’s To Be an Actress: Labor and Performance in Anna May Wong’s Cross-Media World was published to high praise, and we’re fortunate to have Wang’s insights in our four-film salute to this bewitching star, who found her greatest roles in Europe before Broadway brought her back to America and ultimately the kinds of stereotyped film characters from which she tried to escape.

2024 marks the start of a multi-year program dedicated to Italy’s distinctive regional cultures. Many outside the peninsula forget that Italy was still divided into nine independent states in the early 19th century, only fully uniting in 1870. Every Italian knows, for example, that there’s no such thing as “Italian food”: there’s Tuscan, Venetian, Ligurian, Emilian, Neapolitan... and of course Friulano. This edition kicks off the series with a four-part focus on Sicily, an island whose DNA retains cultural memories from millennia of conquests and assimilations. Elena Beltrami and Gabriele Perrone have arranged the program into thematic sections looking at natural wonders and industry, paired with Louis Mercanton’s L’Appel du sang from 1919, a fiction feature immersed in an outsider’s view of Sicilian allure.

There are so many highlights it’s hard to squeeze them all in, but mention must be made of the unique program of Swedish nature and ethnographic films of the 1920s, put together by Magnus Rosborn and Jon Wengström – who can resist a documentary about an eider duck? Eye Filmmuseum has organized a group of experimental Dutch shorts from Joris Ivens and his studio, while the redoubtable Elif Rongen-Kaynakçi has taken upon herself the job of launching a new initiative, inspired by the Library of Congress’ “Mostly Lost” festival, in which she’s asked six European archives to submit unidentified fragments, which we hope you, the most expert audience in the world, will be able to identify. They’ll be shown throughout the week, and we’re making sure you’ll have various forums for sharing hypotheses.

*As always, Paolo Cherchi Usai’s Canon Revisited provides opportunities to see acknowledged classics by canonical filmmakers, challenging us to constantly reassess what is meant by this trickily amorphous category. Among the titles featured are Carl Th. Dreyer’s 1921 masterpiece *Blade af Satans Bog* in the Danske Filminstitut’s new restoration; the Filmmuseum München’s new restoration of Robert Wiene’s 1923 Expressionist *Raskolnikow*, with music by Richard Siedhoff; *Yakov Protazanov’s Sorok pervyi* (1926); and Ernst Lubitsch’s *Three Women* (1924), from which we get this year’s scintillating and sexy poster.*

(“Il quarantunesimo”) di Yakov Protazanov (1926); e *Three Women* (*Tre donne*; 1924) di Ernst Lubitsch, da cui è stata tratta la festosa e sensuale immagine del poster di quest’anno.

Grazie a Tracey Goessel e alla collaborazione della Film Preservation Society con la Library of Congress, abbiamo la possibilità di mostrare il magnifico lavoro compiuto per riportare i film del 1908 di D.W. Griffith quasi alle condizioni originali, con una qualità delle immagini che nessuno di noi ha mai potuto vedere prima d’ora. Come me, sono certo che vi godrete il tempo da trascorrere con la famiglia di Riccardo Biglia grazie a degli home movies eccezionali, girati in 35mm fra il 1907 e il 1910 e restaurati da Elena Testa all’Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea. I Biglia erano ricchi industriali piemontesi e questi cinque cortometraggi, distribuiti nel corso della settimana, catturano la contagiosa gioia di vivere di una famiglia i cui membri sanno gioire della reciproca compagnia. Infine, aspettatevi molte soddisfazioni dalla sezione “Riscoperte e restauri”, già citata più volte, colma di gemme come *La Bohème* (1926) di King Vidor, con cui celebriamo il centenario della morte di Giacomo Puccini, e *Saxophon-Susi* (1928) con l’effervescente Anny Ondra. Per una lezione su rassegne capaci di far saltare le categorie tradizionali, non perdetevi i “Frammenti femministi” di Maggie Hennefeld e Enrique Moreno Ceballo: una visione della storia del cinema fuori dagli schemi, originale quanto esilarante o, per dirla con le parole del critico del *New York Sun*, “piena di stimolanti vitamine”.

La Jonathan Dennis Memorial Lecture quest’anno si collega magnificamente al film di chiusura. L’artista degli effetti visivi e premio Oscar Craig Barron parlerà infatti del contributo di Ned Mann agli effetti speciali nell’era del muto e in particolare in *The Winning of Barbara Worth*. La storica del cinema francese Priska Morrissey terrà invece la terza delle conferenze annuali sull’arte dei costumi nel cinema muto concentrandosi sul cinema francese e su come la sensibilità al colore della pellicola influisse sulla scelta dei costumi. Non vanno dimenticate le presentazioni di libri, il Collegium, le Masterclasses e Film Fair. Per coloro che non possono partecipare al festival in presenza, una selezione di titoli dalle varie sezioni è disponibile in streaming con l’accompagnamento degli incomparabili musicisti del festival, il cui talento e bravura, non solo durante la settimana delle Giornate ma nel corso di tutto l’anno, non saranno mai lodati abbastanza. Come sempre, siamo profondamente grati ai nostri partner – gli archivi internazionali, il Teatro Verdi, l’Orchestra da Camera di Pordenone, la Zerorchestra, MYmovies, Haghefilm Digitaal/The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation – e ai nostri enti promotori, in particolare la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, il Ministero della Cultura – Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, il Comune di Pordenone, la Camera di Commercio di Pordenone-Udine e la Fondazione Friuli, che sostiene anche il Premio Jean Mitry. Un ringraziamento speciale va pure a Pordenone Fiere e all’ATAP – Azienda Trasporti Automobilistici Provinciali, oltre che al Comune di Sacile e al Rotary Club Sacile Centenario.

Thanks to Tracey Goessel and the Film Preservation Society’s collaboration with the Library of Congress, we’re able to showcase the work they’ve done in bringing D. W. Griffith’s 1908 films back to near-pristine glory, with an image quality never before seen in any of our lifetimes.

*Like me, I know you’ll rejoice in spending time with the family of Riccardo Biglia thanks to exceptional home movies, shot in 35mm between 1907 and 1910, restored by Elena Testa at the Archivio Nazionale Cinema Impresa in Ivrea. The Biglia were wealthy industrialists from Piedmont, and these five shorts, inserted throughout the week, capture the intoxicating joie de vivre of a family who refreshingly delighted in each other’s company. Finally, you’ll find plenty of pleasures in the Restorations & Rediscoveries (R&R) section, brimming with gems like King Vidor’s *La Bohème* (1926), commemorating the centenary of Giacomo Puccini’s death, and Karel Lamač’s *Saxophon-Susi* (1928), starring the effervescent Anny Ondra. For a lesson in thematic programming that blows up traditional categorizations, don’t miss Maggie Hennefeld and Enrique Moreno Ceballo’s *Feminist Fragments*, an out-of-the-box queered view of film history that’s as exhilarating as it is original. Or in the words of that critic from the *New York Sun*, “full of stimulating vitamins.”*

*This year’s Jonathan Dennis Memorial Lecture beautifully ties in with our closing night film, since Academy Award-winning visual effects artist Craig Barron will be speaking about Ned Mann and his contributions to special effects in the silent era, with particular emphasis on *The Winning of Barbara Worth*. French film historian Priska Morrissey is delivering the third of our annual “Costume Design and Silent Cinema” lectures, focusing on wardrobe departments in early French cinema and how film stock and applied colors were taken into consideration when making costume choices. Not to be forgotten are the wealth of book presentations, the Collegium, the Masterclasses, and the FilmFair.*

For those unable to attend the festival in person, we’re streaming a selection of titles from across the sections, all accompanied by our incomparable musicians, whose brilliance and inspiration not just during the week but throughout the year cannot be overpraised. As always, we’re deeply grateful to our partners – the international archives, the Teatro Verdi, the Orchestra da Camera di Pordenone, Zerorchestra, MYMovies, Haghefilm Digitaal/The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation – and our sponsors, particularly the Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, the Ministry of Culture, the City of Pordenone, the Pordenone-Udine Chamber of Commerce, and the Fondazione Friuli, the last supporting also our Jean Mitry Award. Special thanks also to the Pordenone Fiere and the city’s public transportation company ATAP, as well as the City of Sacile and the Rotary Club Sacile Centenario.

Solo un'ultima cosa: nel nuovo film di Pedro Almodóvar, *La stanza accanto*, c'è una scena in cui Julianne Moore e Tilda Swinton si tirano su il morale guardando *Seven Chances* (*Le sette probabilità*). Osservandole ridere mentre Buster schiva i macigni che rotolano giù dalla collina, ho ripensato ancora una volta alla sempreverde universalità del cinema muto e a come questa forma d'arte che tanto amiamo continua a venirci in soccorso quando ci piovono addosso i macigni della vita.

JAY WEISSBERG

One more thing: in Pedro Almodóvar's latest film *The Room Next Door*, there's a scene where Julianne Moore and Tilda Swinton cheer themselves up by watching Buster Keaton's *Seven Chances*. As they laughed together when Buster dodges enormous boulders careening down the hillside, I was reminded once again of the evergreen universality of silent film, and the way this art form we love continues to offer succor when life's boulders rain down.

JAY WEISSBERG



Roscoe Arbuckle

Clara

Reporter from "The Boston Traveler"

at Gessow Studios
about 1920

For *the Soul of Rafael*, 1920. Roscoe "Fatty" Arbuckle visiting Clara Kimball Young on-set, with a reporter from the *Boston Traveler*. (AMPAS, Margaret Herrick Library)



3 Bad Men, 1926. Phyllis Haver, George O'Brien. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

PREMIO JEAN MITRY / THE JEAN MITRY AWARD

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate. Dal 2017, in seguito all'abolizione per legge delle province del territorio regionale, il premio è sostenuto dalla Fondazione Friuli.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President. Since 2017, following legislation that abolished the provinces within Friuli Venezia Giulia, the prize has been supported by the Fondazione Friuli.

I vincitori dell'edizione 2024 sono / *This year's recipients are*

Bryony Dixon & Mark-Paul Meyer

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous Recipients*

2023	Natalia Noussinova & Heide Schlüpmann	2005	Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2022	Stella Dagna & Eva Orbanz	2004	Marguerite Engberg & Tom Gunning
2021	Ronald Grant/Martin Humphries & Kae Ishihara	2003	Elaine Burrows & Renée Lichtig
2020	Vera Gyürey & J.B. Kaufman	2002	Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2019	Donald Crafton & Margaret Parsons	2001	Pearl Bowser & Martin Sopocy
2018	Camille Blot-Wellens & Russell Merritt	2000	Gian Piero Brunetta & Rachael Low
2017	Richard Abel & John Libbey	1999	Gösta Werner & Arte
2016	Hisashi Okajima & Vladimir Opela	1998	Tatjana Derevjanko & Ib Monty
2015	Lenny Borger & Adrienne Mancia	1997	John & William Barnes & Lobster Films
2014	Susan E. Dalton & Paul Spehr	1996	Charles Musser & L'Imagine Ritrovata
2013	Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia	1995	Robert Gitt & Einar Lauritzen
2012	Pierre Étaix & Virgilio Tosi	1994	David Francis & Naum Kleiman
2011	National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive	1993	Jonathan Dennis & David Shepard
2010	André Gaudreault & Riccardo Redi	1992	Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
2009	Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès	1991	Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
2008	Laura Minici Zotti & AFRHC	1990	Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
2007	John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz	1989	Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
2006	Roland Cosandey & Laurent Mannoni	1988	Raymond Borde & George C. Pratt
		1987	Harold Brown & William K. Everson
		1986	Kevin Brownlow & David Gill



The Winning of Barbara Worth, 1926. (Museum of Modern Art, NY)

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE *Precedenti relatori / Previous Lecturers:*

Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxtton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016), Russell Merritt (2017), Donald Crafton (2018), Camille Blot-Wellens & Bryony Dixon (2019), Stella Dagna (2022), Mindy Johnson (2023).

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), fondatore del New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis è stato un archivist esemplare, un paladino della cultura del suo paese, profondamente consapevole del ruolo dei Māori, il popolo indigeno della Nuova Zelanda – e soprattutto era una persona di eccezionali doti umane.

XX Conferenza

Craig Barron: “Tecniche degli effetti visivi nel cinema muto”

Craig Barron ci accompagna in un viaggio alla scoperta delle origini delle tecniche degli effetti speciali, mostrandoci come i primi registi si siano spinti oltre i confini di ciò che era possibile fare sullo schermo. Egli comincia guidandoci attraverso l'ingegnoso mondo della magia cinematografica delle origini, dalla scoperta accidentale da parte di Georges Méliès del trucco di sostituzione – l'origine stessa degli effetti visivi – fino allo studio di vetro di Méliès ricreato dallo stesso Barron per il film di Martin Scorsese *Hugo* (2011). Esplorerà inoltre l'uso magistrale di Chaplin degli effetti visivi, tra cui le miniature sospese, le tecniche di split-screen (schermo diviso) e le scenografie in miniatura, e rintraccerà le radici della maschera mobile – antesignana della moderna tecnologia del green-screen – nel processo Williams utilizzato in *Sunrise (Aurora)* (1927) di F. W. Murnau. Il nostro viaggio si concluderà con il lavoro del supervisore degli effetti visivi Ned Mann per *The Winning of Barbara Worth (Sabbie ardenti)* (1926), che costituisce uno dei primi esempi del genere catastrofico, tuttora molto popolare.

Il Premio Oscar per gli effetti visivi **Craig Barron** ha collaborato a più di cento film. Con la Industrial Light & Magic ha creato gli effetti di *Star Wars: V Episodio – L'Impero colpisce ancora* (1980), *I predatori dell'arca perduta* (1981) e *E.T. l'extra-terrestre* (1982) e successivamente, presso il suo studio di VFX, Matte World Digital, quelli di *Zodiac* (2007), *Alice in Wonderland* (2010) e *Hugo* (2011). Ha ricevuto un Emmy per *By Dawn's Early Light* (HBO, 1990), è stato candidato all'Oscar per *Batman – Il ritorno* (1992) e ha vinto un Oscar nel 2009 per i migliori effetti visivi di *Il curioso caso di Benjamin Button* (2008). Nel corso della sua carriera, Barron è diventato uno storico del cinema, scrittore, conferenziere e docente universitario che presta particolare attenzione alla storia degli effetti visivi realizzati nei film classici, prima e dopo l'era digitale. Attualmente è direttore creativo di Magnopus, una società multimediale di Los Angeles che produce esperienze di realtà aumentata e virtuale.

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

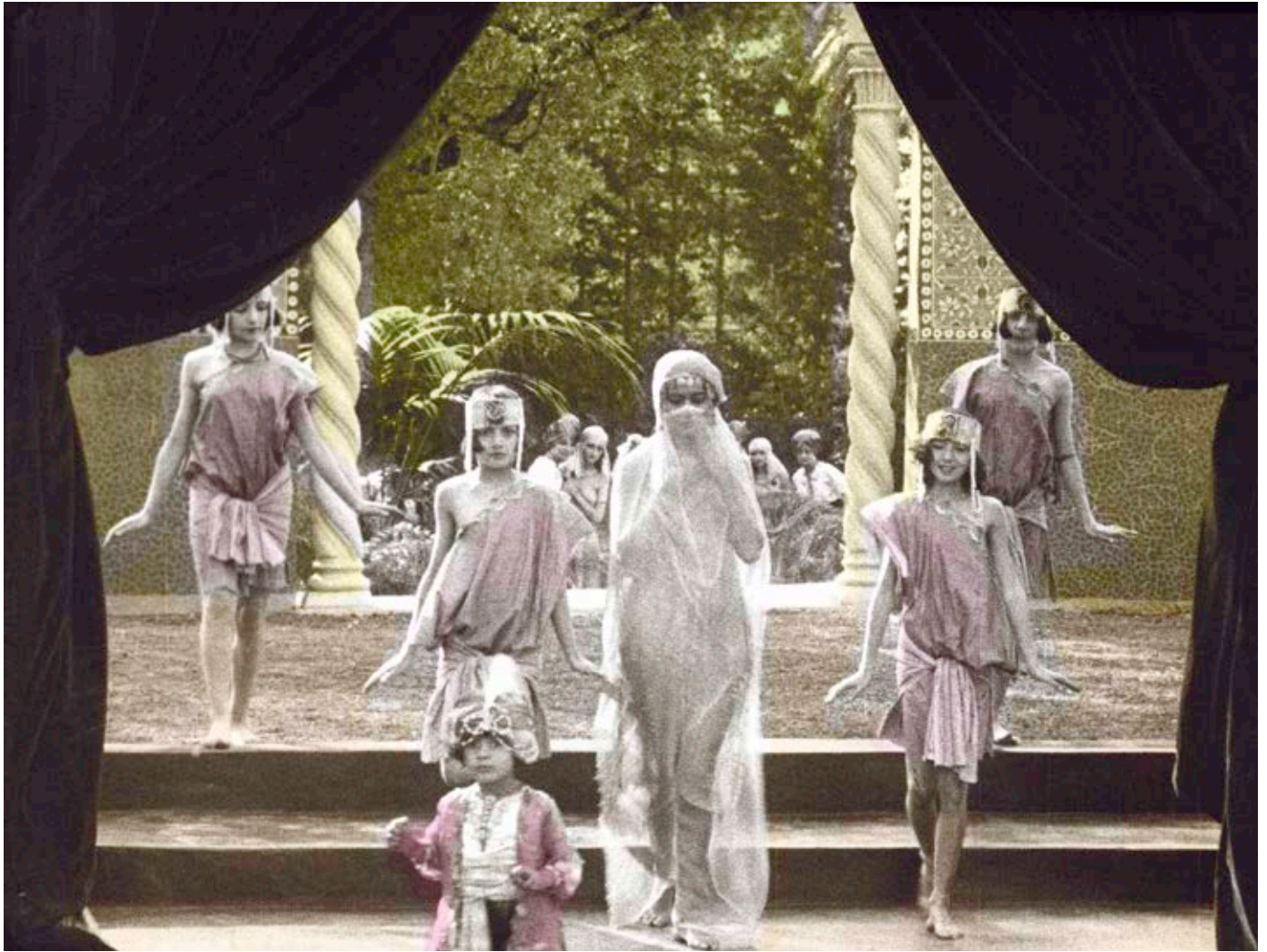
The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

2024 Lecture

Craig Barron: “Visual Effects Techniques in Silent Cinema”

*Craig Barron takes us on a journey to uncover the origins of special effects techniques, showing how early filmmakers pushed the boundaries of what was possible on screen. He begins by guiding us through the ingenious world of early cinema magic, from Georges Méliès' accidental discovery of visual effects substitution – the very origin of visual effects – to his own experience recreating Méliès' glass studio for Martin Scorsese's *Hugo* (2011). He will also explore Chaplin's masterful use of visual effects, including hanging miniatures, split-screen techniques, and miniature sets, and will trace the roots of traveling matte techniques – the precursor to modern green-screen technology – to the Williams process used in F. W. Murnau's *Sunrise* (1927). An examination of Harold Lloyd's death-defying stunts in *Safety Last!* (1923) will reveal the clever illusions behind some of silent cinema's most thrilling moments. Our journey will conclude with the work of visual effects supervisor Ned Mann for *The Winning of Barbara Worth* (1926), which represents one of the earliest examples of the visual effects disaster film genre, still going strong today.*

*Craig Barron is an Academy Award-winning visual effects artist who has contributed to the effects of more than 100 films. He worked at Industrial Light & Magic on *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (1980), *Raiders of the Lost Ark* (1981), and *E.T. the Extra-Terrestrial* (1982), and later at his own VFX studio, Matte World Digital, on *Zodiac* (2007), *Alice in Wonderland* (2010), and *Hugo* (2011). He received an Emmy for *By Dawn's Early Light* (HBO, 1990), was nominated for an Oscar for *Batman Returns* (1992), and won an Oscar in 2009 for Best Visual Effects for *The Curious Case of Benjamin Button* (2008). During his career Barron has become a film historian, author, lecturer, and University educator, with a focus on the history of visual effects produced in classic films, before and after the digital age. He is currently Creative Director at Magnopus, a Los Angeles media company producing augmented and virtual reality experiences.*



La Sultane de l'Amour, 1919. Dourga [Marcelle Frahier]. (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy)

L'ARTE DEI COSTUMI / COSTUME DESIGN AND SILENT CINEMA

UCLA David C. Copley Center Lecture

Nel 2022 le Giornate hanno ospitato la prima di una serie di conferenze annuali dedicate al tema dei costumi nel cinema muto. L'iniziativa, concepita dalla costumista, storica e insigne docente dell'UCLA, Deborah Nadoolman Landis, si propone di esplorare uno degli aspetti meno noti del cinema muto, mettendo in risalto il ruolo fondamentale dell'arte dei costumi nel racconto cinematografico prima dell'avvento del sonoro.

La conferenza di quest'anno è tenuta dalla storica del cinema Priska Morrissey. A introdurla, la prof.ssa Deborah Nadoolman Landis.

COSTUMI E CINEMA MUTO

3. "Dal tutù alla cotta di maglia": Organizzazione e impiego dei costumi nel cinema delle origini francese

Nel corso della conferenza, Priska Morrissey analizzerà la formazione dei reparti costumi degli studi e degli attori nel cinema delle origini. Utilizzando il cinema francese come *case study*, illustrerà la struttura del mercato dei costumi teatrali indagando il passaggio di un modello organizzativo dal palcoscenico allo schermo. Affronterà anche i problemi posti dalla diversa sensibilità al colore della pellicola e pure alcune questioni legate al movimento di costumi e tessuti.

Priska Morrissey insegna cinema all'Université Rennes 2. Studiosa dei mestieri e delle tecniche cinematografiche, ha scritto il libro *Les As de la manivelle: le métier d'opérateur de prise de vues cinématographiques en France (1895-1930)* edito dall'AFRHC nel 2021, mentre altri suoi studi hanno riguardato l'utilizzo dei costumi nei film di Méliès. Le sue attuali ricerche sul cinema delle origini riguardano la sensibilizzazione cromatica dell'emulsione in relazione ai costumi.

Deborah Nadoolman Landis dirige il David C. Copley Center for Costume Design presso l'UCLA School of Theater, Film and Television. Nel corso della sua illustre carriera di costumista ha collaborato a film quali *The Blues Brothers (1980)*, *I predatori dell'arca perduta (1981)*, *Il principe cerca moglie (1988)*. È caporedattrice della Bloomsbury Encyclopedia of Film and Television Costume Design, in tre volumi, di prossima pubblicazione.

2022 saw the launch of an annual lecture series devoted to costume design in silent film conceived by noted costume designer, historian, and UCLA Distinguished Professor Deborah Nadoolman Landis. The series explores one of the least-studied aspects of silent cinema and reclaims the fundamental role the art of costume design played in cinematic storytelling before the advent of sound.

This year's lecture is given by historian Priska Morrissey. With an introduction by Professor Deborah Nadoolman Landis.

COSTUME DESIGN AND SILENT CINEMA

3. "From Tutu to Chain Mail": The Organization and Use of Early Cinema Costume in France

In this talk, Priska Morrissey will review the formation of studio and actors' costume departments in early cinema. Using French cinema as a case study, she will present the structure of the theatrical costume market and analyze the transmission of an organizational model from stage to screen. She will investigate the choices involved in how images register on film stock that is not equally sensitive to color, and look at some of the issues involved in setting costumes and fabric in motion.

Priska Morrissey is a professor in film studies at Université Rennes 2 (France). As a historian of cinema trades and techniques, she has written on the history of French cinematographers, which she covered in the book *Les As de la manivelle: le métier d'opérateur de prise de vues cinématographiques en France (1895-1930)* (AFRHC, 2021), and has published on the use of costume in the films of Méliès. She is currently researching silent-era negative film stock and its relation to costumes in early cinema.

Professor **Deborah Nadoolman Landis** is Director of the David C. Copley Center for Costume Design at UCLA's School of Theater, Film and Television. Her distinguished career as a designer includes *The Blues Brothers (1980)*, *Raiders of the Lost Ark (1981)*, and *Coming to America (1988)*. She is the editor-in-chief of the forthcoming 3-volume Bloomsbury Encyclopedia of Film and Television Costume Design.



Folly of Vanity, 1925. (New York Public Library for the Performing Arts)

COLLEGIUM 2024

Giunto alla XXVI edizione, il Collegium, costretto dalle straordinarie circostanze del 2020 a diventare virtuale, già l'anno successivo ha ripreso a svolgersi in presenza proseguendo sui binari stabiliti. Pur nell'inevitabile, naturale evoluzione di metodo e risultati, gli obiettivi del Collegium rimangono gli stessi: far scoprire il cinema muto alle nuove generazioni e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in oltre quattro decenni di Giornate. Si è cercato soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da “scuola estiva” con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare a un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come “dialoghi” nel senso platonico, con i collegians che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le “reclute” non siano intimidite dagli “habitués”, ma possano agevolmente avvicinarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. Al fine di valorizzare il contributo dei collegians al festival, il migliore saggio sarà pubblicato sul sito delle Giornate e riceverà il premio che è stato all'uopo istituito nel 2008 e che dal 2024 si chiama Premio Russell Merritt.

Now in its 26th year, the Collegium's aims continue to remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to integrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its four decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium insists on a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians meet with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. In order to support the collegians' contributions to the festival, the best paper will be published on the Giornate website and awarded the Collegium prize inaugurated in 2008, which from 2024 will become the Russell Merritt prize.

Collegians 2024: Seif Abdo (US/EG), Daniel Lawrence Aufmann (US), Ellen Cleary (GB), Kaya Erdinç (NL), Estelle Kaufmann (FR), Yixuan Li (CN), Hugo Ljungbäck (SE), Matteo Masi (IT), Victor Morozov (RO), Jillian Nelson (US), Vanesa Tsvetanova (BG), Urvi Vora (IN), Amelia Grace Winburne (US).



La Bohème, 1926. John Gilbert, George Hassell, Edward Everett Horton, Gino Corrado. Photo by Milton Brown.
(AMPAS, Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

THE 2024 PORDENONE MASTERCLASSES

Giunte alla XXII edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico apportato in un campo musicale molto specialistico. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival e sono unanimemente considerate uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di affinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati quest'anno sono **Andra Bacila** e **Gabriele Rigo**.

Andra Bacila è una pianista rumena allieva di Joanna MacGregor, Direttrice della Cattedra di Pianoforte presso la Royal Academy of Music (RAM) di Londra. Nel Regno Unito, si è recentemente esibita presso la Chiesa di St. James a Piccadilly, l'Ambasciata Ceca e l'Hailsham Pavilion nell'East Sussex. Ha inoltre tenuto concerti presso il prestigioso Ateneo Rumeno di Bucarest, l'Istituto Balassi di Parigi e ha suonato al Gala Pianistico dell'Odyssey Masterclass di Nafplio, in Grecia, in collaborazione con Talent Unlimited. Presso la RAM, ha partecipato ai festival pianistici estivi e autunnali, nonché ai progetti "Liszt: The Complete Années de Pèlerinage", e "The Kurtág Project: The Complete Játékok". Attualmente studia Improvvisazione per Film sotto la guida di Neil Brand.

Gabriele Rigo nasce nel 2000 a Pordenone. All'età di dieci anni inizia a suonare il pianoforte, scoprendo spontaneamente il piacere di inventare piccole musiche giocando con i suoni. Segue gli insegnamenti di compositori e pianisti quali Juri Dal Dan, Gianpaolo Rinaldi e Massimo Mascherin, sviluppando contemporaneamente sia l'attività concertistica, in numerose formazioni musicali, che la composizione di colonne sonore per cortometraggi. Gabriele è un polistrumentista e compositore camaleontico sempre pronto a camminare sull'orlo del suono.

Now in their 22nd year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music. Considered one of the undisputed highlights of the program, the lessons are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover with each edition, require and develop a much deeper insight than the rest of us into a film's content, psychology, and structure, and with every session our musicians impart something of this phenomenon, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. Each Masterclass aims to refine and develop the technique of young artists seeking to expand their affinity for silent cinema, and we are constantly on the lookout for suitable candidates.

*This year's participants are **Andra Bacila** and **Gabriele Rigo**.*

Andra Bacila is a Romanian pianist studying with Joanna MacGregor, Head of Piano at the Royal Academy of Music (RAM) in London. Recent concerts in Britain include appearances at St. James's Piccadilly, the Czech Embassy, and the Hailsham Pavilion in East Sussex. She has also performed at the prestigious Romanian Athenaeum in Bucharest, the Balassi Institute in Paris, and the Piano Gala of the Odyssey Masterclass in Nafplio, Greece, in collaboration with Talent Unlimited. At RAM she has participated in their summer and autumn piano festivals, as well as "Liszt: The Complete Années de Pèlerinage" and "The Kurtág Project: The Complete Játékok", and is studying Improvisation to Film under Neil Brand.

Gabriele Rigo was born in 2000 in Pordenone. At the age of ten he began to play the piano, spontaneously discovering the pleasure of playing with sounds to create little melodies. He has studied with composers and pianists such as Juri Dal Dan, Gianpaolo Rinaldi, and Massimo Mascherin, with whom he has been developing his concert skills. He has appeared with numerous musical ensembles and composed soundtracks for short films. Gabriele is a chameleon-like multi-instrumentalist and composer, always ready to walk along the edge of sound.



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



EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Pre-apertura / Pre-Opening

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

CARLO GABERSCEK

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THE TRAMP (Il vagabondo) (US 1915)

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

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

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

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

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

DAVID ROBINSON

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Serata finale / Closing Night

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



IL CINEMA MUTO IN UZBEKISTAN

SILENT CINEMA IN UZBEKISTAN

Programma a cura di / Programme curated by Nigora Karimova

Nei primi anni dell'Unione Sovietica il cinema era considerato una forma d'arte multinazionale e di massa, concepita per stimolare i cambiamenti sociali e sostenere l'ideologia bolscevica nella creazione della "persona nuova" e nella formazione delle identità culturali e nazionali dei cittadini di questa vasta nazione multi-etnica. A metà degli anni Venti nelle repubbliche sovietiche lo sviluppo della cinematografia dipendeva dalle condizioni dell'economia, dalle caratteristiche della cultura nazionale e dall'adattabilità del pubblico al medium. Nel 1924 il governo della Repubblica popolare sovietica di Bukhara (Buxoro Xalq Sho'ro Jumhuriyati, istituita dopo l'abolizione dell'emirato di Bukhara il 2 settembre 1920) adottò una risoluzione volta ad avviare una propria produzione cinematografica, e presentò alle organizzazioni russe del settore una proposta di collaborazione economica.

Il primo passo per allacciare relazioni concrete con lo studio Sevzapkino, che aveva sede a Leningrado, venne compiuto nel febbraio 1924 dall'ambasciatore della Repubblica di Bukhara in Russia, Abdurakhim Yusuf-zade. Dopo aver visionato numerosi film dello studio, Yusuf-zade espresse il desiderio di organizzare proiezioni nella Repubblica di Bukhara. Il 12 aprile 1924 il governo della Repubblica firmò con Sevzapkino il contratto che istituiva la prima casa di produzione cinematografica di tutta l'Asia centrale: il partenariato russo-bucariota Bukhkino. La parte bucariana riponeva grandi speranze nel primo cinema nazionale musulmano al di fuori del mondo arabo, e nutriva l'ambizione di esportare i propri film in paesi come Turchia, Iran ed Egitto. Nel corso del medesimo anno iniziarono poi le riprese del primo lungometraggio, *Il minareto della morte* (*Ajal Minorasi / Минарет смерти*), un film d'azione e di avventure in cui un'interminabile serie di inseguimenti e rapimenti si

In the early years of the Soviet Union, cinema was seen as multinational, a mass art form designed to reinforce societal changes and help Bolshevik ideology shape the "new person" and the cultural and national identities of citizens in this vast multi-ethnic nation. In the Soviet republics, the development of cinematography by the mid-1920s depended on the state of the economy, the characteristics of national culture, and audiences' adaptability to the medium. The leadership of the Bukhara People's Soviet Republic (Buxoro Xalq Sho'ro Jumhuriyati, established after the abolition of the Bukhara emirate on 2 September 1920) adopted a resolution in 1924 to create its own film production, and approached Russian film organizations with a proposal for business cooperation.

*The first step in establishing practical relations with the Sevzapkino studio, based in Leningrad, was made in February 1924 by the Ambassador of the Bukhara Republic to Russia, Abdurakhim Yusuf-zade. After viewing several of the studio's films, Yusuf-zade expressed a desire to organize screenings in the Bukhara Republic. On 12 April 1924, the Government of the Republic signed a contract with Sevzapkino, establishing the first film production enterprise in all of Central Asia – the Russian-Bukhara partnership Bukhkino. The Bukhara side placed high hopes on the world's first national Muslim cinema outside the Arab world, with ambitions to export its films to countries such as Turkey, Iran, and Egypt. Later the same year shooting began on the first feature, *The Minaret of Death* (*Ajal Minorasi / Минарет смерти*), an action-adventure film with endless chases, kidnappings, and harem beauties decoratively lying about the*

snoda mentre le belle inquiline dell'harem adornano i bordi delle piscine reali. Nonostante le stroncature dei critici sovietici, che lo giudicarono troppo frivolo per quel periodo tumultuoso, il film ottenne un certo successo all'estero.

L'attività della Bukhino fu effimera: nel 1925, dopo aver prodotto quest'unico lungometraggio e cinque documentari, la società cessò di esistere quando la Repubblica popolare sovietica di Bukhara fu abolita e il suo territorio entrò a far parte della Repubblica socialista sovietica uzbeka. Ben presto, tuttavia, l'ondata della produzione cinematografica raggiunse Tashkent: nel marzo 1925 il collegio del commissariato del popolo per l'Istruzione approvò l'istituzione dell'impresa cinematografica statale uzbeka UzbekGosKino[1], destinata a produrre film artistici di interesse nazionale, oltre che a occuparsi della distribuzione. La produzione cinematografica locale era considerata soprattutto uno strumento per l'ideologia sovietica; in quello stesso anno lo studio Sharq Yulduzi ("Stella d'oriente") iniziò l'attività a Tashkent presso la madrasa Ishankuli (la sua denominazione fu modificata più volte fino al 1958, quando assunse il nome di Uzbekfilm).

Uno dei problemi più gravi del cinema uzbeko delle origini era la carenza di personale. L'esperienza pratica esigeva che la formazione degli addetti avvenisse direttamente sul campo; Nabi Ganiyev, per esempio, trascorse due anni di studio a Mosca presso i Vkhutemas (Laboratori artistico-tecnici superiori) prima di ritornare a Tashkent nel 1925. Qui organizzò seminari di sceneggiatura e recitazione presso lo studio cinematografico Sharq Yulduzi. Inoltre registi e direttori della fotografia russi e ucraini, tra cui Oleg Frelikh, Nikolai Klado e Fridrikh Verigo-Darovskii, contribuirono alla formazione di colleghi uzbeki come Malik Qayumov. All'inizio degli anni Trenta un piccolo gruppo di sceneggiatori, registi e attori nativi dell'Uzbekistan era in grado di realizzare in maniera indipendente film nazionali. Nell'attività dello studio emersero immediatamente due filoni distinti: film basati sull'esotismo orientale, e film agitatori volti a combattere i residui del vecchio ordine. I film esotizzanti furono aspramente criticati ma rimasero costantemente popolari presso il pubblico, e di solito venivano realizzati da esperti registi "commerciali" come Oleg Frelikh (*Il carro coperto / Soyabon Arava / Крытый фургон*, 1928; *La lebbrosa / Мохов Qiz / Прокажённая*, 1928; *La figlia del santo / Avliyo Qizi / Дочь святого*, 1931) e Czeslaw Sabinski (*L'ultimo Bek / So'ngi Bek / Последний бек*, 1930). I film agitatori, tra cui *La donna musulmana / Musulmon Qizi / Мусульманка* (Dimitri Bassalygo, 1925) e *Il velo / Chachvon / Чагпа* (Mikhail Averbakh, 1927), spesso conservavano qualche traccia di esotismo orientale, ma trasmettevano altresì messaggi sociali approvati dall'ideologia sovietica, come l'emancipazione della donna, la liberazione dai pregiudizi religiosi e, in un periodo successivo, gli appelli per l'industrializzazione e la collettivizzazione.

Molti registi operanti in Uzbekistan verso la fine dell'epoca del muto cercavano di mantenere l'equilibrio tra un approccio innovativo – angolazioni nettissime, *mise-en-scène* profonda, montaggio

royal pools. Soviet critics tore the film apart, considering it too frivolous for such a tumultuous period, yet the film achieved a certain success abroad.

Bukhino's activities were short-lived: in 1925, after producing only the one feature and five documentaries, the company ceased to exist once the Bukhara People's Soviet Republic (BPSR) was abolished, and its territory became part of the newly formed Uzbek SSR. Soon, however, the wave of film production reached Tashkent, and in March 1925 the Collegium of the People's Commissariat of Education approved the Uzbek State Film Enterprise Uzbekgoskino, set up to produce artistic films of national interest as well as to develop a distribution arm. Local film production was primarily seen as a tool for Soviet ideology; that same year, the Sharq Yulduzi ("Star of the East") studio opened in Tashkent in the Ishankuli madrasa, undergoing various name changes until 1958, after which it was called Uzbekfilm.

One of the acute problems of early Uzbek cinema was the lack of personnel. Practical experience demanded that personnel needed to be trained directly on the job; for example, Nabi Ganiyev spent two years in Moscow studying at Vkhutemas (Higher Art and Technical Studios) before returning to Tashkent in 1925. Once there, he organized scriptwriting and acting workshops at the Sharq Yulduzi film studio. In addition, Russian and Ukrainian directors and cinematographers, including Oleg Frelikh, Nikolai Klado, and Fridrikh Verigo-Darovskii, helped to train Uzbek colleagues such as Malik Qayumov. By the early 1930s, a small group of native Uzbek screenwriters, directors, and actors were able to independently create domestic films.

*Two trends immediately emerged in the studio's work: films based on eastern exoticism, and agitational films fighting the remnants of the old order. The exoticism films were fiercely criticized but remained consistently popular with audiences, and were largely made by experienced "commercial" directors with pre-revolutionary experience, such as Oleg Frelikh (*Covered Wagon / Soyabon Arava / Крытый фургон*, 1928; *The Leper / Мохов Qiz / Прокажённая*, 1928; *The Daughter of the Saint / Avliyo Qizi / Дочь святого*, 1931) and Czeslaw Sabinski (*The Last Bek / So'ngi Bek / Последний бек*, 1930). The agitational films, including *The Muslim Woman / Musulmon Qizi / Мусульманка* (Dimitri Bassalygo, 1925) and *The Veil / Chachvon / Чагпа* (Mikhail Averbakh, 1927), often still bore traces of eastern exoticism, but they also conveyed Soviet-approved social messages, such as women's emancipation and liberation from religious prejudices, and, later, calls for industrialization and collectivization.*

*Many directors working in Uzbekistan in the late silent era sought to balance an innovative approach – sharp angles, deep *mise-en-scène*, inventive editing, effective lighting – with a clear semantic structure that would be understandable to a*

inventivo, illuminazione efficace – e una struttura semantica chiara comprensibile al grande pubblico. Si è ipotizzato che alcuni di questi cineasti fossero influenzati dall'espressionismo tedesco e dal cinema francese d'avanguardia; sembra per esempio che Nikolai Klado abbia avuto contatti con questi movimenti, che poi recepì in film come *L'americana di Baghdad* (*Bog'doddan Amerika Navi / Американка из Багдада*, 1930) e *Il pozzo della morte* (*O'lim qudug'i / Колодец смерти*, 1934); in entrambi questi film compaiono tra l'altro personaggi eccentrici e divertenti scenette dedicate alla realtà etno-sovietica.

Il cinema uzbeko di quel periodo si esprimeva anche in un altro genere, definito nella pubblicità “dramma psicologico” o semplicemente “dramma cinematografico”. In realtà, se utilizziamo la terminologia generalmente accettata, si trattava di melodrammi sociali, ossia di film con una trama contemporanea “presa dalla vita”. In questo campo si stava formando una precisa estetica del cinema nazionale. Nei film del periodo in esame si riflettono l'ideologia sovietica dominante, stereotipi consolidati, tendenze sociopolitiche e modelli rappresentativi del comportamento femminile: gli stessi titoli sono eloquenti. Le trame di molti film muti – *Il minareto della morte* (*Minaret Smerty / Минарет смерти*, 1925), *La seconda moglie* (*Ikkinchi Xotin / Вторая жена*, 1927), *Il velo*, *La lebbrosa* (*Мохов Qiz / Прокаженная*, 1928), [2] [3] [4] *La figlia del santo* (*Eshon Qizi, Avliyo Qizi / Дочь Святого*, 1930), *Il diritto di lei* (*Uning Huquqi / Её право*, 1931) – si imperniavano essenzialmente sul destino delle donne. Gli ideologi del potere sovietico, ben consapevoli dell'influenza del cinema sulla società, scorsero nell'industria cinematografica un efficace strumento per costruire la nuova “mitologia di genere”. Il principio fondamentale del “mito del genere” era l'opposizione binaria tra la “donna oppressa” e la “nuova donna sovietica”. Se la prima era debole e oppressa, schiava di tradizioni e dogmi religiosi di antica data, la seconda era autosufficiente e indipendente e si realizzava grazie al trionfo della Rivoluzione e al progresso sociale.

Qui è importante notare che un secolo fa in Uzbekistan le donne raramente comparivano in pubblico, e se mai lo facevano indossavano una *paranja* (un lungo abito con false maniche che copre l'intero corpo; il viso è solitamente coperto dal *chachvon*, una fitta rete di crine di cavallo che si può sollevare e abbassare). Solo negli anni Venti, dopo la stabilizzazione del potere sovietico in tutta l'Asia centrale, ebbe inizio lo “Hujum” (“attacco” in arabo) ossia la campagna per l'eliminazione della *paranja*. Per tali motivi, in un primo tempo nei film i ruoli di donne “orientali” erano interpretati da attrici russe. Gradualmente le donne uzbeke che si erano tolte la *paranja* cominciarono ad apparire nei film con il volto scoperto. A quell'epoca si trattava di un atto di coraggio, giacché queste donne rischiavano la vita di fronte all'aspra resistenza alla politica di emancipazione. Detto questo, è innegabile che il cinema abbia assolto una funzione essenziale nel modificare lo status delle donne nella società. – NIGORA KARIMOVA

wide audience. It is hypothesized that some of the filmmakers were influenced by German Expressionism and French avant-garde cinema; Nikolai Klado, for example, is believed to have been exposed to these movements, which he then incorporated into such films as The American from Baghdad (Bog'doddan Amerika Navi / Американка из Багдада, 1930) and The Well of Death (O'lim qudug'i / Колодец смерти, 1934), both of which also featured amusing sketches of ethno-Soviet reality and eccentric characters.

Uzbek film of the era expressed itself in another genre: advertisements spoke of “psychological drama” or simply “film drama”. In reality, if we use the generally accepted terminology, it was social melodrama – a film with a contemporary plot “taken from life”. In this realm, a distinctive aesthetic of national cinema was forming. Dominant Soviet ideology, entrenched stereotypes, socio-political trends, and representative models of female behavior were reflected in the films of the period under review – even the titles speak for themselves. The plots of many silent films – The Minaret of Death (Minaret Smerty / Минарет смерти, 1925), The Second Wife (Ikkinchi Xotin / Вторая жена, 1927), The Veil, The Leper (Мохов Qiz / Прокаженная, 1928), The Daughter of the Saint (Eshon Qizi, Avliyo Qizi / Дочь Святого, 1930), Her Right (Uning Huquqi / Её право, 1931) – mainly revolved around women's fates. Ideologists of Soviet power, well-versed in cinema's influence on society, turned to the film industry as an effective tool for constructing new “gender mythology”. The main principle of the gender myth was the binary opposition of the “oppressed woman” and the “new Soviet woman”. If the former was weak and oppressed, dependent on age-old religious dogmas and traditions, then the latter was self-sufficient and independent, realizing herself through the triumph of the Revolution and social progress.

It is important to note here that a century ago women in Uzbekistan hardly appeared in public places, but if they did, they wore a paranja (a long robe with false sleeves that covers the entire body; the face is usually covered by a chachvon – a dense horsehair mesh that can be lifted and lowered). Only in the 1920s, after the establishment of Soviet power throughout Central Asia, did a campaign known as “Hujum” (Arabic for “attack”) begin – the removal of the paranja. For these reasons, initially the roles of “eastern” women in films were played by Russian actresses. Gradually, Uzbek women who had taken off their paranja began to appear in films with open faces. At the time this was a brave move, as these women risked their lives, facing severe resistance to the policy of emancipation. Given this, it's unquestionable that cinema played a leading role in changing the status of women in society. – NIGORA KARIMOVA

AJAL MINORASI (UZ) / МИНАРЕТ СМЕРТИ (MINARET SMERTI) [Il minareto della morte / The Minaret of Death] (RU); **ПЛЕННИЦА ГАРЕМА (PLENNITSA GAREMA)** [La prigioniera dell'harem / Captive of the Harem] (RU) (USSR - Uzbek SSR, 1925)

REGIA/DIR: Viacheslav Viskovskii. SOGG./STORY: Aleksandr Balagin. SCEN: Aleksandr Balagin, Viacheslav Viskovskii. PHOTOG: Fridrikh Verigo-Darovskii, Sviatoslav Beliaev. SCG/DES: Aleksei Utkin. ARTIST-ARCHITECT: Ivan Zablotskii. ASST. DIR. Sergei Shkliarevskii, Boris Medvedev, Nikolai Dirin, Aleksei Chasovnikov. CAST: Nadezhda Vendelin (*Dzhemal, figlia del Khan di Kiva/daughter of the Khiva Khan*), Valentina Baranova (*Selekha*), Oleg Frelikh (*Sadyk*), Khail Abzhalilov (*Kur-Bashi*), Olga Spirova (*Giul-Saryk*) Iona Talanov (*Shakhrukh-bek, figlio dell'Emiro/son of the Emir*), Aleksei Bogdanovskii (*Endzhin-khan, l'emiro di/Emir of Bukhara*), Sergei Shkliarevskii (*ladro/robber*), Boris Medvedev (*il capocarovana/head of caravan; fratello di/brother of Sadyk; ladro/robber*), Zana Zanonni (*la Prima Moglie/the First Wife*), Ekaterina Budagova, Antonina Shats, Raziyat Usmanova, Zoia Valevskaia, Lidia Vaulina (*mogli di/wives of Shakhrukh-bek*), Nadezhda Talanova (*aiutante del capo harem/assistant to head of the harem*), Nikolai Zimenko (*ladro/robber*), Kirill Gun (*cortigiano/courtier*), Eduard Ioganson (*funzionario/official*), Valerii Chudakov (*messaggero dell'emiro/emir's messenger*). PROD: Sevzapkino, Bukhokino. USCITA/REL: 08.12.1925. COPIA/COPY: DCP, c.60' (dal/from 35mm pos. acet., orig. l. 2300 m., 20 fps); DID/TITLES: UKR. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Anche se avrebbe avuto vita breve, si nutrivano grandi speranze sulla società di produzione Bukhino quando essa fu fondata nell'aprile del 1924 in quella che era allora la Repubblica Sovietica del Popolo di Bukhara. Prima di allora, i film proiettati a Bukhara con didascalie in russo erano a malapena compresi dagli spettatori del luogo, per cui l'idea era di inserire didascalie in lingua uzbeka e di esportare le pellicole in nazioni musulmane quali la Turchia, la Persia e l'Egitto. Per il primo film della società, *Ajal minorasi*, il governo di Bukhara, alla disperata ricerca di denaro, utilizzò i materiali che avevano a disposizione: costumi locali, broccati, lenzuola, cuscini e selle; gli abiti in seta e velluto finemente ricamati e le costose armi provenivano dal guardaroba del deposed emiro di Bukhara. Tutte le scene in esterni furono riprese nei pressi delle antiche mura fortificate di Bukhara con i suoi suggestivi monumenti, con sole in quantità e personaggi di stampo etnografico, mentre gli interni furono girati nei nuovi studi della Sevzapkino di Leningrado, dove si costruirono vaste architetture di palazzi. La lavorazione iniziò il 2 novembre 1924, per concludersi nel maggio del 1925.

La trama è il libero adattamento di una leggenda di Bukhara che risale al quindicesimo secolo. Una carovana proveniente da Khiva, su cui viaggiano Dzhemal e la sua sorella adottiva Selekha, è assalita dai banditi, ma le giovani donne riescono a fuggire con l'aiuto della concubina del capo della banda degli assalitori. Durante la fuga incontrano un giovane nobiluomo, Sadyk, che le accompagna alla casa del padre, ma poco dopo – sulla strada per Khiva – sono fatte prigioniere dall'emiro di Bukhara. Per festeggiare la vittoria, l'emiro organizza un rito tradizionale noto come *uloq* o *kÿpkari*, nel corso del quale i cavalieri competono per la carcassa di una capra o di un giovane ariete: il vincitore deve raggiungere il traguardo impedendo agli avversari di riconquistare la preda. Sadyk vince il torneo, e Dzhemal è il suo trofeo; ma Shakhrukh-bek, figlio dell'emiro, la rapisce e la porta nel suo gineceo. Sfidato a duello, uccide il padre e poi accusa Dzhemal dell'omicidio. La donna è fatta prigioniera nel Minareto della Morte, ma grazie all'autorità di Sadyk il popolo si ribella al crudele despota. Shakhrukh-bek sta per gettare Dzhemal dalla cima del minareto, ma Sadyk la salva e tutto finisce per il meglio.

High hopes were riding on the short-lived production company Bukhino when it was founded in April 1924, in what was then the Bukhara People's Soviet Republic. Previously, films screened in Bukhara with Russian intertitles were poorly understood by the locals, so Bukhino's plans were for Uzbek intertitles, followed by intended export to Muslim countries including Turkey, Persia, and Egypt. For their first film, The Minaret of Death, the Bukharan government, pressed for cash, utilized the materials they had at hand: national clothing, brocades, blankets, pillows, and saddles, while silk and velvet robes with precious embroidery and expensive weapons were taken from the wardrobe of the deposed Emir of Bukhara. All outdoor scenes were filmed near the ancient fortress walls of Bukhara, with its evocative monuments, abundance of sunlight, and ethnographic character, while indoor scenes were made in Leningrad at the new Sevzapkino studio, where large sets of the palace interiors were built. Production began on 2 November 1924 and ended in May 1925.

The plot loosely derives from a 15th century Bukharan legend. A caravan from Khiva that includes Dzhemal and her foster sister Selekha is attacked by robbers, but the young women escape with the help of the chief robber's concubine. During their flight they meet a young noble, Sadyk, who conducts them to their father's house, but shortly afterwards on their way to Khiva they're taken prisoner by the Emir of Bukhara. To celebrate his victory, the Emir holds a traditional celebration (known as an uloq, or kÿpkari) in which riders compete for the carcass of a goat or a young ram: the winner must reach the finish line without allowing his rivals to recapture the prey. Sadyk wins the contest and Dzhemal is his prize, but the Emir's son Shakhrukh-bek kidnaps her and makes her part of his harem. When challenged, he kills his father and accuses Dzhemal of the murder. She's imprisoned in the Minaret of Death, but under Sadyk's leadership, the populace rebels against the cruel despot. Shakhrukh-bek is ready to throw Dzhemal from the dizzying heights of the Minaret, but Sadyk saves her and all ends happily.



Ajal Minorasi [The Minaret of Death], 1925. Nadezhda Vendelin, Oleg Frelikh, Valentina Baranova; destra/right: Nadezhda Vendelin. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

Quando la stampa si affrettò a parlarne, il film fu duramente attaccato dagli organi ufficiali. *Ajal minorasi* fu denunciato dal Comitato Politico ed Educativo Centrale del Commissariato Didattico del Popolo della Repubblica Socialista Federativa Sovietica (Glavpolitprosvet), guidata da Nadezhda Krupskaya, moglie di Lenin, e dichiarata ideologicamente inammissibile alla distribuzione, sia nelle repubbliche orientali sovietiche che in tutta l'URSS. La pellicola fu inoltre accusata di presentare un'immagine distorta della vita quotidiana e dei rapporti sociali nella regione, soprattutto per ciò che concerne la rivoluzione nell'est sovietico. Come riferito dalla *Kino-Gazeta* (9 febbraio 1926), la Commissione raccomandò di intraprendere tutte le misure necessarie a far sì che film del genere non fossero più realizzati. La pellicola ebbe invece un grande successo in Uzbekistan e all'estero; fu venduta in tutto il mondo, dalla Germania alla Bolivia, e risultò quinta fra i campioni d'incasso mondiali dei film sovietici nel 1928. A livello ufficiale, il film fu comunque così deriso che questo genere di soggetti orientalizzanti fu presto cancellato dal repertorio delle produzioni uzbeche. Il regista Viachelsav Viskovskij (1881-1933), nato in Ucraina, iniziò la sua carriera come attore prima di passare alla regia nel 1915, dirigendo una sessantina di film di successo fino al 1919 secondo lo storico del cinema Rashit Yangirov. Molti di questi erano adattamenti letterari o drammi da camera, ma Viskovskij firmò anche commedie e soggetti avventurosi; sembra che la sua versione del 1918 di un episodio tratto dal *Decameron* di Boccaccio, *Odurachennii muzh*, sia stato distribuito negli Stati Uniti nel 1923 con il titolo *The Deceived Husband*. A quel punto Viskovskij era impegnato negli Stati Uniti nella direzione di drammi teatrali allo Yiddish Art Theatre mentre tentava, senza

*While the press eagerly reported on the film's production, it was harshly attacked by the ideologically controlled official organs upon release. The Minaret of Death was singled out by the Main Political and Educational Committee of the People's Commissariat of Education of the Russian Socialist Federative Soviet Republic (Glavpolitprosvet), headed by Lenin's wife Nadezhda Krupskaya, and declared ideologically inadmissible for distribution, both in the Soviet East and generally within the USSR. Furthermore, it was accused of falsely depicting everyday life and social relations, especially with regard to the revolution in the Soviet East. As reported by Kino-Gazeta (09.02.1926), the Commission recommended that the most energetic measures be taken to stop the future production of this type of film. And yet it proved a great success not just with locals but internationally, selling worldwide from Germany to Bolivia and appearing in fifth place in the 1928 ranking of Soviet film sales abroad. Officially though, it was so heavily derided that this kind of Orientalist genre film was soon eliminated from Uzbek productions. The Ukrainian-born director Viachelsav Viskovskii (1881-1933) began his career as an actor before moving into film direction in 1915, making about 60 generally popular films up until 1919, according to Russian film historian Rashit Yangirov. Many were literary adaptations or chamber dramas, but he also directed comedies and adventure films; two 1918 adaptations of Boccaccio's Decameron, *Odurachennii muzh* and *Pokhozhdeniia mnimogo pokoinikai*, appear to have been released in the U.S. in 1922 or 1923 as *The Deceived Husband*. By then Viskovskii was in the U.S., directing plays for the Yiddish Art Theatre and unsuccessfully*

successo, di trovare impiego a Hollywood. Fece ritorno in Unione Sovietica nel 1924, provando ad adattarsi alla nuova atmosfera ideologica, ma i suoi sforzi furono aspramente denigrati dai critici e non ebbero fortuna con il pubblico. Si suppone che abbia tentato la strada dell'orientalismo nella speranza di trovare una formula di successo, ed è vero che *Ajal minorasi* e il successivo *Tret'ja žena mully* [La terza moglie del mullah, 1928] furono bene accolti dal pubblico ma non dalla stampa sovietica. Tutti i suoi film furono ritirati dalla circolazione, e Viskovskij dovette guadagnarsi da vivere come attore, comparando in pochi film come *Oblomok imperii* (Un frammento d'impero, Fridrikh Ermler, 1929) prima della sua morte nel 1933. – NIGORA KARIMOVA

trying to get work in Hollywood. He returned to the Soviet Union in 1924 and tried to integrate into the new ideology, but his efforts were sharply disparaged by the critics, making it difficult to judge their popular appeal. It has been proposed that he turned to Orientalism in the hopes of finding a successful formula, and indeed both The Minaret of Death and Tret'ia zhena mully (The Mullah's Third Wife, 1928) were well-received by the public but not by the Soviet press. All his films were withdrawn from distribution and he was forced to earn a living as an actor, appearing in a few films like Fragment of an Empire (1929, Fridrikh Ermler) before his death in 1933. – NIGORA KARIMOVA

IKKINCHI XOTIN (UZ) / ВТОРАЯ ЖЕНА (VTOARIA ZHENA) (RU) [La seconda moglie/The Second Wife] / ДВЕ ЖЕНЫ (DVE ZHENY) (RU) [Due mogli/Two Wives] (USSR - Uzbek SSR, 1927)

REGIA/DIR: Mikhail Doronin. SCEN: Lolakhan Saifullina, Valentina Sobberai, dal racconto di/from the story by Lolakhan Saifullina. PHOTOG: Vladimir Dobrzhanskii. SCG/DES: Boris Chelli. ASST. DIR: A. Dombrovskii. ASST. PHOTOG: Boris Makaseev. CONS: Nabi Ganiev. CAST: Maria Grinova (*Khadycha, la prima moglie/the first wife*), Ra Messerer (*Adoliat*), Grigol Chechelashvili (*Tadzhibai*), Mikhail Doronin (*Sadiqibai*), S. Mukhomedzhanova (*Kumry*), Nabi Ganiev (*Umar*), K. Musakhodzhiyev (*Aloiar*), Zhenia Voinova (*Saodat*), Uktamkhon Mirzabaeva (*suocera/mother-in-law*), Zuhra Iuldashbaeva (*Khallia, una vicina/a neighbour*), Shakhida Magzumova (*danzatrice/dancer*), Ivan Khudoleev. PROD: Uzbekgoskino. USCITA/REL: 17.04.1927. COPIA/COPY: DCP, 50' (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1925 m., 22 fps); did./titles: RUS (ricreate/recreated 1950s). FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Ikkinci xotin (La seconda moglie) è tratto da un racconto della celebrata scrittrice Lolakhon Saifullina (1901-1987), il cui nome alla nascita era Lidiya Osipovna Sivitskaya; ella era polacca e assunse il nome uzbeko Lolakhon quando sposò un musulmano e si convertì all'Islam. Famosa per le sue raccolte di poesie e racconti, tra il 1925 e il 1928 fece anche parte del personale dello studio Sharq Yulduzi (sede di UzbekGosKino), e scrisse copioni che si distinguevano per la sensibilità alle tematiche delle donne uzbeke. La sceneggiatrice che collaborò con lei a *La seconda moglie*, Valentina Sobberai (1891-1978), iniziò la carriera allo Sharq Yulduzi come consulente legale.

Gli argomenti qui trattati riguardano la piaga dei matrimoni precoci e della poligamia, che rimanevano usanze comuni in Asia centrale nonostante le campagne avviate dal potere sovietico per sradicarle. Il regista Mikhail Doronin (1880-1935), cineasta attivo sin dal 1915, evitò lo sguardo orientalizzante con cui molti suoi colleghi affrontavano i temi "orientali", ed eliminò l'esotismo dalla sua descrizione della vita quotidiana. Ricco di dettagli, il film si distingue per la straordinaria costruzione delle inquadrature, in cui si coglie la costante ricerca delle angolazioni più espressive. È particolarmente degno di nota l'uso della luce da parte dell'operatore Vladimir Dobrzhanskii, per esempio nella scena in cui un grappolo d'uva, attraverso il quale filtrano i raggi del sole, diventa quasi trasparente e viene poi colto dall'eroina Adoliat (il cui nome suona come il termine uzbeko per "giustizia"). Un sorriso danza sul suo viso illuminato dal sole, e in quel momento una panoramica ci rivela come tutto sia colmo di luce e bellezza; ma la felicità della fanciulla è destinata a spegnersi presto.

The Second Wife is based on a story by acclaimed writer Lolakhon Saifullina (1901-1987), born Lidiya Osipovna Sivitskaya, a Polish national who took the Uzbek name Lolakhon upon marrying a Muslim and converting to Islam. Noted for her collections of poems and stories, she was also a staff member at the Sharq Yulduzi studio (the home of Uzbekgoskino) between 1925 and 1928, and wrote scripts distinguished by their sensitivity to Uzbek women's issues. Her co-writer on *The Second Wife*, Valentina Sobberai (1891-1978) began at Sharq Yulduzi as a legal consultant.

The themes they tackled here dwelt on the evils of early marriage and polygamy, which remained common practice in Central Asia despite Soviet campaigns to eradicate the practice. Director Mikhail Doronin (1880-1935), a filmmaker since 1915, avoided the Orientalizing gaze of many other directors tackling "Eastern" themes, discarding exoticism in his depiction of everyday life. Rich in details, the film is distinguished by its striking construction of shots in which one senses a persistent search for the most expressive angles. Especially noteworthy is how cameraman Vladimir Dobrzhanskii uses light, such as when a bunch of grapes, penetrated by the sun's rays, turn almost transparent and are subsequently plucked by the heroine Adoliat (her name sounds like the Uzbek word for "justice"). As a smile plays on her sun-struck face, the camera pans to reveal that everything is filled with sunshine and beauty, but the girl's happiness is short-lived.

La giovane Adoliat è data in sposa al mercante Tajibai come seconda moglie, ma la prima moglie sterile, Khadycha, fa ogni sforzo per trasformare la vita della nuova venuta in un inferno. Come moglie più giovane, proveniente da una famiglia povera, Adoliat deve sbrigare tutte le faccende domestiche, anche dopo aver dato alla luce una bambina, Saodat (“felicità” in uzbeko). Un giorno, in assenza di Tajibai, suo fratello Sadiqbai, che è un pedofilo (il personaggio è interpretato dal regista) ruba del denaro; Adoliat viene accusata del furto e fugge dai genitori, ma Tajibai riporta a casa la moglie ribelle, la separa da Saodat e la rinchiude in cantina. Un incendio si sprigiona dal focolare e avvolge la cantina; Adoliat muore tra le fiamme.

Parallelamente a questa tragica vicenda si dipana una trama secondaria di cui sono protagonisti Qumri e Umar, rappresentanti della nuova gioventù sovietica. Questa contrapposizione binaria tra “sovietico = buono” e “tradizionale = cattivo” compare in quasi tutti i film di questo periodo, e si esprime spesso nel contrasto tra un’infelice donna uzbeka oppressa dal marito e dalle tradizioni e una donna sovietica felice ed emancipata. Quest’ultima, istruita e finanziariamente indipendente, trascorre il tempo libero visitando musei e associazioni e adotta acconciature e abbigliamento moderni. Il modo in cui si conclude ciascun film dipende dal fatto che l’eroina compia “la scelta ideologicamente corretta”. Così *La donna musulmana* (*Musulmanka*, Мусульманка, 1925) e *Gli sciacalli di Ravat* (*Shakaly Ravata*, Шакалы Равата, 1927) sono coronati da un lieto fine perché in entrambi una donna soggiogata si rivolge ai compagni sovietici e riesce a sfuggire all’oppressione del retrivo marito; la passiva Adoliat, invece, muore benché il compagno sovietico tenti di salvarla. La propaganda non potrebbe essere più chiara.

Adoliat è interpretata da Raisa Messerer (Rakhil Mikhailovna Messerer-Plisetskaya, conosciuta come Ra Messerer), madre della famosa ballerina Maya Plisetskaya. Tra il 1925 e il 1927 Messerer lavorò nello studio Sharq Yulduzi (suo marito Mikhail Plisetski rimase vittima delle “purghe” di Stalin nel gennaio 1938, ed ella fu arrestata nel marzo dello stesso anno in quanto moglie di un “nemico del popolo”. Tornò in libertà nel 1941, ma la sua carriera si era ormai conclusa, anche se visse fino al 1993). L’attrice interpreta la parte con estrema sobrietà, e solo gli occhi esprimono il suo dolore. La scena migliore del film è quella in cui Tajibai riporta a casa Adoliat, com’è suo diritto secondo la Sharia. Egli sprona il cavallo e Adoliat procede davanti a lui con la bambina, intralciata dal *burqa* e inciampando stremata per la fatica. Le lacrime scorrono sul volto sudato di lei, ma un’indescrivibile bellezza li circonda: il sole splendente, i pendii montani ammantati di vegetazione, l’invitante fascino del nastro scintillante del fiume, tutto contrasta con la crudeltà umana.

Nel cinema uzbeko le parti femminili erano interpretate da attrici russe e tatar, ma in *La seconda moglie* compaiono per la prima volta attrici uzbeke (Uktamkhon Mirzabaeva e Zukhra Yuldashbaeva, celebri cantanti popolari di quei tempi). “Più di 300 uzbeki dei due sessi hanno partecipato alla realizzazione delle scene di massa” riferì *Pravda Vostoka* (11.01.1927). “Si sono presentate molte persone che

Young Adoliat is given in marriage to the merchant Tajibai as his second wife, but his infertile first wife, Khadycha, does everything to turn the newcomer’s life into a living hell. As the youngest of the wives, and from a poor family, Adoliat is burdened with all the household chores, even after giving birth to a daughter, Saodat (the Uzbek word for “happiness”). One day when Tadzhibai is away from home, his paedophile brother Sadiqbai (played by the director) steals money; Adoliat is accused and she runs away to her parents’ house. But Tadzhibai brings his rebellious wife home, where he separates her from Saodat and locks her in the basement. A fire from the hearth engulfs the basement and Adoliat dies in the flames.

*Paralleling this tragic story is a side plot involving Kumry and Umar, representatives of new Soviet youth. This binary of “Soviet = good” and “traditional = bad” is reflected in almost all films of the period, frequently expressed through the juxtaposition of an unhappy Uzbek woman oppressed by her husband and traditions, and, in contrast, a happy emancipated Soviet woman. The latter is educated and financially independent, spending free time visiting museums and clubs and sporting modern clothes and hairstyles. The endings for each film depend on whether the heroine makes the “ideologically correct choice”. Thus *The Muslim Woman* (*Musulmanka*, Мусульманка, 1925) and *The Jackals of Ravat* (*Shakaly Ravata*, Шакалы Равата, 1927) have happy endings because in each a subjugated woman turns to her Soviet comrades and is saved from her benighted husband’s oppression, whereas the passive Adoliat dies despite her Soviet comrade’s attempts to save her. The propaganda could not be clearer.*

Adoliat is played by Raisa Messerer (Rakhil Mikhailovna Messerer-Plisetskaya, known as Ra Messerer), mother of famed ballerina Maya Plisetskaya and a member of the company at the Sharq Yulduzi studio between 1925 and 1927. (After her husband Mikhail Plisetski was “purged” by Stalin in January 1938, she was arrested that March as the wife of “an enemy of the people”; once released in 1941 her career was at an end, although she lived until 1993.) The actress plays the part with extreme reserve, allowing only her eyes to capture her pain. The film’s best scene comes when Tadzhibai takes Adoliat back, as is his right under Sharia law. As he whips his horse forward, Adoliat runs ahead with her child, her burqa tangled, stumbling from fatigue. Tears roll down her sweaty face yet an indescribable beauty surrounds them: the bright sun, mountain slopes covered with a carpet of greenery, the shiny ribbon of the river beckoning, all contrast with human cruelty.

*Female roles in Uzbek cinema went to Russian and Tatar actresses, but *The Second Wife* marks the appearance of Uzbek actresses for the first time (Uktamkhon Mirzabaeva and Zukhra Yuldashbaeva, popular folk singers in their day). “More than 300 Uzbeks and Uzbek women took part in the shooting of mass scenes,” reported *Pravda Vostoka* (11.01.1927). “Many*

speravano di trovare lavoro; dopo una lunga opera di persuasione le donne si sono tolte il *chachvon* [il velo che copre interamente il volto], mostrando così il viso, ma quando hanno saputo che sarebbero state filmate e avrebbero svelato il volto dinanzi a uomini estranei, sono letteralmente scappate via!” Le donne uzbekhe indossavano ancora il *burqa*, e comparire senza il velo in luoghi pubblici, soprattutto sul palcoscenico o sullo schermo, poteva significare una vera e propria sentenza di morte, come avvenne a Nurkhon Yuldasheva e Tursuna Saidazimova, giovani attrici teatrali che alla fine degli anni Venti morirono per mano dei propri parenti dopo essere state riconosciute sul palcoscenico.

“Cosa può attendersi lo spettatore da questa nuova opera del cinema uzbeko?” si chiese *Qizil Uzbekiston* (20.06.1927). “Non rimarrà affascinato dal film, la cui trama è primitiva, troppo familiare, e alla fine svanisce. Ma la precisa fotografia dell’operatore V. Dobrzhanskii coglie efficacemente frammenti autentici di vita quotidiana che susciteranno di certo viva impressione. Il regista Doronin, uomo nuovo per l’Uzbekistan, non è riuscito a penetrare completamente nella vita dell’Asia centrale, ma senza dubbio non l’ha neppure falsata, e ha creato un’opera assai vicina all’autenticità. *La seconda moglie* è un film per l’Uzbekistan. Lo capiranno. Quanto agli spettatori europei, lì la pellicola susciterà un interesse etnografico...” – NIGORA KARIMOVA

people came, thinking that they would be given some work; after much persuasion, women took off their chachvon [full face covering], revealing their faces, but when they learned they were going to be filmed, and with their faces revealed in front of unfamiliar men, they simply ran away!” Uzbek women still wore the burqa, and appearing unveiled in public places, especially on stage or on screen, could literally be a death sentence, as happened to Nurkhon Yuldasheva and Tursuna Saidazimova, young theatre performers who died at the hands of their relatives after being recognized on stage in the late 1920s.

“What can the viewer expect from this new movie of Uzbek cinema?” asked Qizil Uzbekiston (20.06.1927). “He will not be captivated by the picture, for its plot is primitive, too familiar, and by the end it fades away. But the clear photography of cameraman V. Dobrzhanskii successfully captured authentic fragments of daily life that will definitely make a great impression. The director Doronin, a new man for Uzbekistan, could not fully penetrate the life of Central Asia, but there is no doubt that he did not distort this life, and created something close to being authentic. The Second Wife is a picture for Uzbekistan. They will understand it. As for those in Europe, the movie will be of ethnographic interest there....” – NIGORA KARIMOVA

МОХОВ QIZ (UZ) / ПРОКАЖЁННАЯ (PROKAZHIONNAIA) (RU) [La lebbrosa/The Leper] (USSR - Uzbek SSR, 1928)

REGIA/DIR: Oleg Frelikh. SCEN: Lolakhan Saifullina, dal romanzo di/from the novel by Ferdinand Duchène, *Kamir. Roman d'une femme arabe* (1926). PHOTOG: Vladimir Dobrzhanskii; asst. Boris Makaseev. SCG/DES: Pavel Betaki, Boris Chelli. ASST. DIR: Evgenii Griaznov. CONS: Nabi Ganiev. CAST: Sh. Guliamov (*Akhmed-bai*), Ra Messerer (*Tyllia-Oi*), Grigol Chechelashvili (*Said-Vali*), Rakhim Pirmukhamedov (*Said-Murad*), Andrei Fait (*Igor Karonin*), Vs. Liubushkin (*Colonel Karonin*), Nabi Ganiev, Sultan Pasha Abdullaeva. PROD: Uzbekgoskino. USCITA/REL: 10.04.1928. COPIA/COPY: DCP, 64' (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1860 m., 22 fps); did./titles: RUS (ricreate negli anni '50 / recreated 1950s). FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Non molto tempo dopo essere stata una delle autrici della sceneggiatura di *La seconda moglie*, Lolakhan Saifullina adattò un romanzo francese di Ferdinand Duchène, che prediligeva a sua volta l'emancipazione femminile come fondamentale tema dei suoi libri. Duchène, magistrato in Algeria, rimase affascinato dalla cultura araba e berbera, nonché dall'intreccio fra vita tradizionale e modernità; il suo *Kamir. Roman d'une femme arabe* fu pubblicato dapprima su tre numeri di *La Petite Illustration* (27.03, 03.04, 10.04.1926) e comparve poco dopo in volume. Venne tradotto quasi immediatamente in russo – per due volte, la prima con il titolo *Kamir* e poi con quello di *Luna nuova* (*Молодой месяц*) – oltre che in uzbeko. Non può essere una coincidenza che, nello stesso anno in cui Saifullina scrisse il suo adattamento, lo scrittore e attivista sociale buchariote Sadridin Ayni abbia pubblicato la traduzione in tagiko del romanzo di Duchène. Saifullina non ebbe difficoltà a spostare la tragica storia d'amore tra un ufficiale francese e una donna algerina, ideata da Duchène, in una città del Turkestan bruciata dal sole all'inizio del Novecento, conservando in

Not long after co-writing the script for The Second Wife, Lolakhan Saifullina adapted a French novel whose author, Ferdinand Duchène, also took women's emancipation as a key theme for his books. Duchène was a magistrate in Algeria, where he became fascinated by Arab and Berber culture and the intersection between traditional life and modernity; his Kamir. Roman d'une femme arabe first appeared in three issues of La Petite Illustration (27.03, 03.04, 10.04.1926) before being issued in book form shortly afterwards. Almost immediately it was translated into Russian, twice, once as Kamir and then as New Moon (Молодой месяц), as well as into Uzbek. It can't be a coincidence that the same year Saifullina wrote her adaptation, the Bukharan writer and social activist Sadridin Ayni published his translation of Duchène's novel into Tajik. Saifullina easily shifted Duchène's tragic love story between a French officer and an Algerian woman to a sun-scorched town in the Turkestan region at the beginning of the 20th century,

parte gli snodi e l'immaginario della trama originale, mettendo in risalto soprattutto l'impossibilità per una donna di ottenere parità di trattamento in una società imprigionata nelle sue tradizioni.

Nello spirito dell'era sovietica, il film narra la storia di una ragazza (interpretata ancora una volta da Ra Messerer) che, secondo l'usanza, sposa giovanissima il membro di una ricca famiglia. Tillya-Oi (in uzbeko il nome significa "dorata") è amica della famiglia del colonnello Karonin, il governatore russo di quel distretto del Turkestan. A una festa ella incontra il ricco mercante Said Vali, che la sposa, ma la brutalità del marito induce la disperata fanciulla a chiedere aiuto al colonnello. Il messaggio è però intercettato da Igor, il figlio del colonnello, che seduce Tillya-Oi. Quando il marito scopre l'adulterio, la caccia di casa e la trascina dinanzi a un tribunale religioso di cui corrompe i giudici (in Asia centrale, a differenza che nei paesi arabi, i tribunali che emettevano sentenze di divorzio in base alla Sharia erano rari). La vergogna costringe Ahmed, il padre di Tillya-Oi, ad abbandonare la terra natia con l'intera famiglia; ma i fuggiaschi non riescono a trovare la pace in un nuovo luogo, e le sciagure si susseguono. Alla fine Ahmed caccia la figlia, ed ella si imbatte in un lebbrosario. Inorridita dinanzi a quello spettacolo, Tillya-Oi si precipita in strada ma i passanti, convinti che sia una lebbrosa, la picchiano a morte.

Il regista Oleg Frelikh (1887-1953), attore sin dal 1914, passò alla regia nel 1924 e per gran parte di quel decennio si alternò nelle due professioni. In *La lebbrosa*, il suo sesto film, egli riempie letteralmente lo schermo di simboli, sia nelle singole sequenze che in fase di montaggio. Il passaggio dal talismano, che la madre cuce come augurio di felicità per la figlia, alle palle da biliardo disposte nella stessa forma triangolare, che il futuro marito dell'eroina sconvolge con un colpo di stecca, è una splendida immagine che fa presagire il modo in cui quest'uomo brutale distruggerà la vita della giovane.

Saifullina sostituisce alla ragazza araba di Duchêne una fanciulla uzbeko e pone ufficiali russi al posto del potere coloniale francese, ma la sceneggiatura conserva in gran parte il trattamento dei personaggi e dei temi che troviamo nel romanzo, dall'atmosfera gravida di sospetti



Moxov Qiz [The Leper], 1928. Poster di/by Vladimir & Georgii Stenberg (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

preserving some of the original's plot twists and imagery, most specifically the impossibility for a woman to be treated as an equal in a tradition-bound society.

In the spirit of the Soviet era, the film tells the story of a young girl (once again played by Ra Messerer) who, according to custom, marries into a rich house at a young age. Tyllia-Oi (the name means "golden" in Uzbek) is close to the family of Colonel Karonin, the Russian district chief in Turkestan. At a party she meets the rich merchant Said-Vali, who makes her his wife, but his brutality leads her in desperation to ask the Colonel for help. The message is intercepted instead by the Colonel's son Igor, who seduces Tyllia-Oi. When her husband discovers her infidelity, he throws her out of the house and takes her to a religious court where he bribes the judges (in Central Asia, unlike Arab countries, Sharia divorce courts were uncommon). Shame forces Tyllia-Oi's father Akhmed-bai and his entire family to leave their native land, but they are unable to find peace in a new place, and disasters follow one after the other. Finally Akhmed-bai forces his daughter out, and she stumbles upon a leper colony. Horrified by what she

sees she runs into the road, but riders, convinced she must be a leper, beat her to death.

Director Oleg Frelikh (1887-1953) had been an actor since 1914, turning to directing in 1924 and alternating between the two for most of the decade. With *The Leper*, his sixth film, he literally fills the screen with symbols, both in individual shots and through montage. The transition from the talisman that the mother sews for her daughter's happiness to the billiard balls assembled into the same triangle, which the heroine's future husband then smashes with a cue stroke, is a magnificent way to foreshadow how this brutish man will also smash the young heroine's life.

Though Saifullina replaces Duchêne's Arab girl with an Uzbek, transposing French colonial power with Russian officials, the script maintains much of the novel's treatment of character and its themes, from the atmosphere of misogynistic suspicion to

misogini al processo secondo la Sharia fino alla morte dell'eroina. Mentre l'idea della donna orientale oppressa dal dispotico marito feudale è in linea con l'ideologia sovietica, nel caso di *La lebbrosa* il tragico fato dell'eroina non è determinato tanto da motivi sociali, quanto da una fatale malasorte che la perseguita dal momento del matrimonio sino alla sua terribile fine. – NIGORA KARIMOVA

the Sharia trial through to the death of the heroine. While the idea of the Oriental woman oppressed by her despotic feudal husband aligned with Soviet ideology, in the case of The Leper the heroine's tragic fate is determined not so much by social motives but fatal bad luck, which dogs her from the moment she marries until her terrible end. – NIGORA KARIMOVA

ARABI (UZ) / АРАБИ (ARABI) (RU) [Arabi] (USSR - Uzbek SSR, 1930)

REGIA/DIR, SCEN: Nadezhda [Nina] Zubova. PHOTOG: Fridrikh Verigo-Darovskii. SCG/DES: Boris Shubin, Boris Chelli. CAST: Khamdam Khatanov (*Irgash*), Radzhab Tursunov (*Tursun*), Inoiat Shukurbekov (*Iuldash*), Mirza Abdullaev (*Mirza*), Melibai Radzhabov (il supervisore/*the Bai's overseer*), Karim Zaripov (*Nasyr*), Sh. Guliamov (*Hassan-Bai*). PROD: Uzbekgoskino. COPIA/COPY: DCP, 70' (da/ from 35mm pos. acet., 22 fps); did./titles: UZB, RUS. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Nel 1928 in Unione Sovietica iniziò la collettivizzazione sistematica. Si esortarono i contadini a unire le loro fattorie per fondare artel (associazioni) agricole e combattere così i latifondisti. Si trattava di un argomento consueto per i film di propaganda sovietici dell'epoca, e quelli realizzati in Uzbekistan non erano molto diversi dalle pellicole agit-prop prodotte da altri studio. In generale rappresentavano manifestazioni e riunioni destinate a galvanizzare personaggi che sono astratti portatori di idee, anziché figure in carne ed ossa. *Arabi* si conforma a questo modello, e intreccia alla propaganda l'esposizione di precetti didattico-tecnologici volti a mettere in risalto i brillanti risultati di un collettivo nell'allevamento di ovini Karakul della migliore qualità.

Zubova si vale soprattutto di attori non professionisti per narrare la vicenda di un "bai" (termine che designa di solito un proprietario terriero di villaggio o il tradizionale membro di un'élite feudale) il quale froda gli allevatori che assume. Indignati, i lavoratori lo abbandonano e fondano una propria associazione, l'artel "Arabi" per allevare ovini di razza Karakul. Gli scagnozzi del bai cercano allora di sabotare il duro lavoro del collettivo avvelenando il pozzo di quest'ultimo nella steppa e infettando gli animali. Alla fine le forze del progresso prevalgono e l'artel inizia con successo la lavorazione di pelli di Karakul presso una conceria di Bukhara.

Tramite le immagini e l'abbondante impiego di didascalie e inserti, il film illustra dettagliatamente le pratiche dell'allevamento di ovini, oltre ai vari sottoprodotto: la produzione di formaggio pecorino e di lana, la scuoiatura delle carcasse e la conciatura delle pelli. La pellicola è completata da riprese di un moderno laboratorio veterinario in cui si mette a punto un vaccino per gli ovini. Un centro sperimentale di allevamento degli ovini serve da modello per i lavoratori del collettivo, i quali comprendono che solo unendosi in un artel e sfruttando i più recenti progressi scientifici potranno selezionare le migliori varietà di Karakul. – NIGORA KARIMOVA

Nadezhda Zubova (1898-1968) nacque in un'importante famiglia nobile e studiò presso l'elitario Istituto per Fanciulle Nobili di San Pietroburgo. Nel 1918 si trasferisce a Mosca e aderisce al partito centrista della Libertà Popolare; viene brevemente arrestata, ma rilasciata

In 1928, collectivization began in earnest in the Soviet Union. Peasants were called upon to unite their farms and create agricultural artels (associations) to counter large landowners. The theme was a common one in Soviet propaganda films of the era; those made in Uzbekistan differed little from similar agit-prop produced by other studios. In general they featured rallies and meetings seen to galvanize characters who are merely abstract carriers of ideas rather than fleshed-out figures. Arabi fits this mold, combining propaganda with instructional-technological displays designed to showcase a collective's success in cultivating the highest quality Karakul sheep.

Nina Zubova uses mostly non-professional actors to tell the story of a "bai" (a word usually denoting a village landholder or traditional member of a feudal elite) who cheats the sheep breeders he hires. Outraged, the workers leave him and organize their own partnership, the artel "Arabi", which raises Karakul sheep. In turn the bai's henchmen try to ruin the collective's hard work by spoiling their well on the steppe and infecting the sheep. In the end, the forces of progress prevail and the artel begins to successfully process Karakul pelts at a Bukhara tannery.

Through images as well as an abundance of intertitles and inserts, the film shows in detail sheep farming practices as well as its by-products, such as sheep cheese production, gathering wool, skinning carcasses, and tanning hides. In addition, there are shots of a modern veterinary laboratory creating a sheep vaccine. An experimental sheep-breeding station is promoted as a model for the collective's farmers, who come to understand that only by uniting in an artel and taking advantage of the latest scientific advancements can they obtain the best Karakul breeds. – NIGORA KARIMOVA

Nadezhda Zubova (1898-1968) was born into a prominent noble family and studied at the elite Institute for Noble Maidens in St. Petersburg. In 1918 she moved to Moscow and joined the centrist Party of People's Freedom; she was briefly arrested, but released thanks to

grazie ad Anna Yelizarova, sorella di Lenin. Nel 1919 divenne una delle prime studentesse della Prima Scuola Statale di Cinema (oggi VGIK), diplomandosi nel 1922. Il suo periodo di studio si sovrappone a quello di Vsevolod Pudovkin, con cui recita in *Serp i molot* (Martello e falce, 1921), il primo film in cui Pudovkin è accreditato come co-regista. Oltre ad apparire come attrice per tutti gli anni Venti, la Zubova lavora anche come assistente di Olga Preobrazhenskaia, sia sul set che alla Scuola. Nel 1930 passa alla regia; *Arabi* è il suo unico film di finzione. Secondo la leggenda di famiglia, *Arabi* andò perduto in un incendio e la regista soffrì di depressione. Tuttavia, il film è sopravvissuto. L'impossibilità di trovare la data di uscita o il numero del visto di censura fa pensare che sia stato semplicemente vietato (non è chiaro se per motivi artistici o politici). Dal 1933 fino ai primi anni Cinquanta la Zubova diresse almeno due dozzine di filmati tecnico-didattici per la Soiuztekhfilm (poi Mostekhhfilm), specializzandosi in temi agricoli. Alla fine della sua carriera, lavorò presso l'Istituto di ricerca sui foraggi V.R. Williams, sempre realizzando filmati di carattere tecnico. – PETER BAGROV

Lenin's sister Anna Yelizarova. In 1919 she became one of the first students of the First State Film School (now VGIK), graduating in 1922. Her time there overlapped with Vsevolod Pudovkin, with whom she co-starred in Serp i molot (Hammer and Sickle, 1921), the first film on which Pudovkin is credited as co-director. While appearing as an actress throughout the 1920s, Zubova also worked as an assistant to Olga Preobrazhenskaia, both on set and in class. In 1930 she became a director; Arabi is her only fiction feature. According to family legend, Arabi was lost in a fire and the director subsequently suffered from depression. However, the film survives. The impossibility of finding either a release date or a censorship number makes it likely it was simply banned (whether for artistic or political reasons is unclear). From 1933 until the early 1950s Zubova directed at least two dozen educational and technical films for Soiuztekhfilm (later Mostekhhfilm), specializing in agricultural topics. At the end of her career, she worked at the V.R. Williams All-Russian Fodder Research Institute, still making technical films. – PETER BAGROV

ESHON QIZI (UZ) / AVLIYO QIZI (UZ) / ДОЧЬ СВЯТОГО (DOCH SVIATOGO) (RU) / [La figlia del Santo / The Daughter of the Saint; La fidanzata dell'Ishan/The Ishan's Fiancée] (USSR - Uzbek SSR, 1931)

REGIA/DIR: Oleg Frelikh. SCEN: Mikhail Ruderman. PHOTOG: Aleksandr Gintzburg. ASST. DIR: Suleiman Khodzhaev. CAST: Rustam Tura-Khodzhaev (*Tursun*), Liudfi [Militsa] Dzhaililova (*Oinisa, sua figlia/Tursun's daughter*), Inoiat Mir-lusupov (*Salakh, il figlio adottivo/Tursun's adopted son*), Zulfiia Shakirova (*Khakima, la moglie/Tursun's wife*), Rakhmat Akhmedov (*the mullah*), Suleiman Khodzhaev (*Ishan Abdu Nabi*). PROD: Uzbekgoskino. USCITA/REL: 24.02.1931. COPIA/COPY: DCP, 67' (da/from 35mm pos. acet., orig. I. 1800 m., 22 fps); did./titles: RUS/UZB). FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Due anni dopo aver girato *La lebbrosa*, Oleg Frelikh diresse *La figlia del santo*, noto in inglese anche con il titolo *The Ishan's Fiancée*. Ancora una volta la trama (scritta in questo caso dall'autore russo Mikhail Ruderman) è un appello per la liberazione delle donne dalla schiavitù e dalla superstizione religiosa e ideologica. Tursun è un *murīd* (seguace) dell'*ishan* locale Abdu Nabi (*ishan* è un titolo onorifico che designa il capo delle comunità musulmane sufite nell'Asia centrale). I superstiziosi fedeli considerano Abdu Nabi un *avliyo*, ossia un santo, e Tursun è convinto che le preghiere dell'*ishan* riusciranno a porre fine alla sterilità che lui e sua moglie Hakima sentono gravare come una maledizione. Quando il *chachvon* (il velo che copre tutto il viso) di Hakima cade casualmente, Abdu Nabi sfrutta l'episodio come pretesto per purificare la giovane dagli spiriti maligni, e approfittando della sua inerme ingenuità le usa violenza. Hakima non rivela l'aggressione al marito e dà alla luce una bambina, Oynisa.

Molti anni dopo, durante una visita ai propri *murīd*, Abdu Nabi scorge sulla riva del fiume una fanciulla, ignaro che ella è proprio Oynisa, ossia sua figlia. Colpito dalla bellezza di lei, l'*ishan* informa Tursun che la prenderà in moglie. Per scongiurare l'unione incestuosa Hakima aiuta la figlia a fuggire in città, dove la ragazza trova lavoro in una fabbrica di prodotti tessili. Pieno di rabbia perché gli è stato impedito di soddisfare le sue voglie, Abdu Nabi incita Tursun a uccidere la sposa

Two years after making *The Leper*, Oleg Frelikh directed *The Daughter of the Saint*, also known in English as *The Ishan's Fiancée*. Once again, the narrative (this time written by Russian author Mikhail Ruderman) calls for the liberation of women from religious/ideological superstition and slavery. Tursun is a *murīd* (acolyte) of the local *ishan* Abdu Nabi (*ishan* is an honorific for the leader of Sufi Muslim communities in Central Asia). To the superstitious faithful, Abdu Nabi is considered an *avliyo*, a saint, and Tursun believes that the *ishan's* prayers will bear fruit and end the infertility he and his wife Hakima believe to be a curse. When Hakima's *chachvon* (full face veil) accidentally falls off, Abdu Nabi uses this as a pretext to cleanse the young woman of evil spirits; taking advantage of her defenselessness, he rapes her. Hakima keeps the attack a secret from her husband and soon gives birth to a daughter, Oinisa.

Years later, while visiting his *murīd*s, Abdu Nabi sees a girl by the riverside, unaware that she's Oinisa, his own daughter. Struck by her beauty, the *ishan* informs Tursun that he will take her as his wife. To prevent the incestuous union, Hakima helps her daughter escape to the city, where the girl enters a textile factory. Angered by being thwarted in his desires, Abdu Nabi incites Tursun to kill his rebellious wife for dooming Oinisa to a "sinful path". Hakima flees



Arabi, 1930. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)



Eshon Qizi [The Daughter of the Saint], 1930. Zulfiia Shakirova. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

ribelle che ha spinto Oynisa sulla “strada del peccato”. Quando scopre i propositi omicidi del marito, Hakima fugge in strada e proclama a tutti che l’ishan l’aveva stuprata. Tursun apprende così la sconvolgente verità sulla nascita della figlia.

A quel tempo, in quasi tutte le tradizionali comunità musulmane dell’Asia centrale gli *ishan* erano ancora considerati autorevoli capi spirituali, e ciò li rendeva i naturali nemici dello Stato sovietico, che giudicava il clero il segmento più nocivo e pericoloso della società. *La figlia del santo*, con le sue straordinarie scene girate nel complesso dello Shah-i-Zinda di Samarcanda, prende decisamente di mira questi capi religiosi, ed è concepito per liberare il popolo dai pregiudizi religiosi, alimentandone l’indignazione e la diffidenza. – NIGORA KARIMOVA

through the streets when she realizes her husband’s murderous intent, admitting to all that the ishan was her rapist. Tursun learns the shocking truth about the birth of his daughter.

For most traditional Muslim communities in Central Asia at the time, ishans were still considered authoritative spiritual leaders, making them an obvious target for the Soviet state, which considered clergy to be the most ideologically noxious part of society. The Daughter of the Saint, with its striking scenes shot in Samarkand’s Shah-i-Zinda complex, firmly places these religious leaders in the crosshairs, and was designed to free people from religious prejudices and arouse anger and mistrust among the population. – NIGORA KARIMOVA

UNING HUQUQI [Il diritto di lei / Her Right] (UZ) / **ЕЁ ПРАВО (ЕЁ ПРАВО)** [Her Right]; **ПЕРЕЛОМ (PERELOM)** [La frattura / The Turning Point] (RU) (USSR - Uzbek SSR, 1931)

REGIA/DIR: Grigorii Cherniak. SCEN: Boris Leonidov. PHOTOG: Nikolai Frantsisson; Grigorii Zelmanovich (2nd photog.). ASST. DIR: Veniamin Kolokolov, Iuldash Agzamov. CAST: Irina Volodko (*Tadzhi*), Gaukhar Petrosova [Rakhimova] (Gaukhar), Mirza Akhmedov (*Kasym lusupov*). PROD: Uzbekgoskino. COPIA/COPY: DCP, 53’46” (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1691 m., 24 fps); did./titles: RUS.

FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Per il tema, l’orientamento ideologico e le scelte cinematografiche complessive, *Uning huquqi* (Il diritto di lei) è palesemente un film di propaganda realizzato per presentare e sottolineare le politiche del regime sovietico e la sua campagna di riforme. Finito il raccolto del cotone Gaukhar si reca a lavorare in una fabbrica con

In theme, ideological orientation, and overall filmmaking choices, Her Right is clearly designed as propaganda, made to introduce and underline the Soviet regime’s policies and its campaign for reform. At the end of the cotton harvest, Gaukhar heads off to work in a factory with Komsomol (the

i membri del Komsomol (l'organizzazione politica leninista della gioventù). La sua amica Tadzhi, vestita con la tradizionale *paranja* (un *burqa* uzbeko) e il *chachvon* (velo che copre completamente il volto), vorrebbe a ogni costo unirsi a lei ma suo marito Qasym Yusupov segue la voce della tradizione e le ordina di rimanere in casa. Durante l'inverno Tadzhi sfida il marito, getta via il *chachvon* e fugge, prima a cavallo e poi in treno, verso la liberazione e la fabbrica, dove si distingue per il fervore socialista e diventa capo della brigata femminile.

In fabbrica le donne sfidano gli uomini a una gara di produttività; naturalmente vincono le donne, e Tadzhi esorta tutti i compagni di lavoro a dimostrare i propri ideali socialisti nel *kolkhoz* (azienda agricola collettiva). Un operatore cinematografico filma il suo discorso, e i lavoratori trionfanti portano i rulli di pellicola alla comunità dell'azienda agricola, dove il film viene proiettato. Ma Qasym è tra gli spettatori; la vista della moglie vestita all'occidentale, senza il velo, di fronte a un pubblico, gli fa perdere ogni controllo e nella scena culminante del film egli estrae il pugnale, si getta in avanti e squarcia lo schermo nel punto in cui appare il collo di sua moglie. Gli spettatori bloccano Qasym mentre la proiezione del film continua, nonostante lo squarcio nello schermo, a causa del quale sembra che la gola di Tadzhi sia stata tagliata. Pentito, Qasym visita poi la fabbrica per riconciliarsi con la moglie. All'inizio degli anni Trenta i concetti di "piano quinquennale" e "movimenti", associati alla collettivizzazione, all'industrializzazione, alla liberazione della donna in Oriente, alla lotta contro l'analfabetismo, eccetera, divennero elementi fondamentali del cinema sovietico. Il precedente film del regista Grigory Chernyak, *Sto dvadsat tysyach v god / Sto dvadcat' tysyach v god* (Centoventimila all'anno; 1929), girato a Mosca per la Mezhrabpomfilm, si imperniava anch'esso sulla figura di una giovane donna che si oppone alle forze conservatrici e trionfa sui reazionari oscurantisti proponendo un'invenzione che incrementa notevolmente la produzione tessile della fabbrica. Storie come questa venivano attivamente promosse nelle varie repubbliche sovietiche, in cui gli studio producevano film sulla base delle direttive di Mosca che decidevano non solo i temi e le trame, ma anche gli argomenti da mettere in maggior risalto, mentre organismi ideologici ufficiali emanavano "suggerimenti metodologici".

Una guida siffatta fu preparata anche per *Uning huquqi*; vi si affermava che "il tema dell'emancipazione delle donne orientali e del loro coinvolgimento nella costruzione del socialismo rispecchia uno dei compiti più importanti ... Sono essenziali soprattutto le questioni del lavoro tra le donne nazionali [ovvero le donne delle repubbliche nazionali dell'Uzbekistan, del Tagikistan e del Turkmenistan] che subiscono ancora l'influenza di leggi e costumi antichi" (Casa editrice dell'Amministrazione cinematografica dell'URSS [Izdatelstvo Upravlenie Kinofikatsiia], Mosca, 1931). – NIGORA KARIMOVA

Leninist political youth organization) members. Her friend Tadzhi, dressed in the traditional paranja (an Uzbek burqa) and chachvon (full face covering), desperately wants to join her, but Tadzhi's husband Kasym lusupov follows the voice of tradition and orders her to remain at home. During the winter she defies her husband, throws off her chachvon, and flees on horseback and then by train towards liberation and the factory, where she distinguishes herself by her socialist fervor and becomes head of the women's brigade.

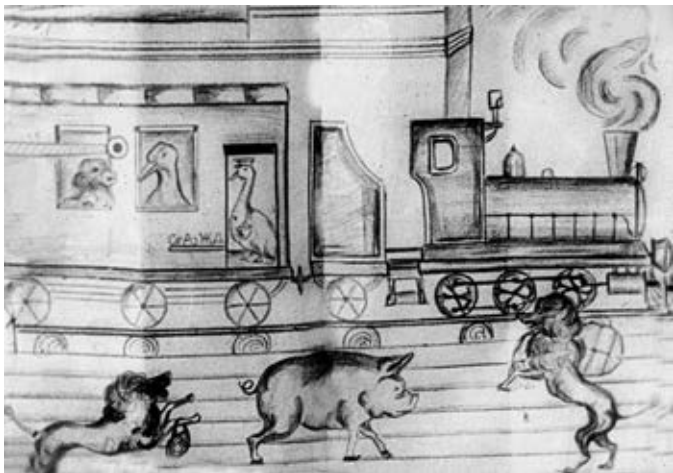
In the factory, the women challenge the men to a competition to see who can produce more; naturally the women win, and Tadzhi urges all her fellow workers to demonstrate their socialist ideals at the kolkhoz (collective farm). A cameraman captures her speech, and the workers triumphantly carry the film reels to the farming community, where the movie is screened. But Kasym is in the audience; seeing his wife in Western clothing, unveiled before an audience, drives him into a frenzy, and in the film's climactic scene he pulls out his dagger, rushes forward, and slices the screen where his wife's neck appears. The spectators restrain Kasym as the film continues to play despite the slashed screen that makes it appear as if Tadzhi's throat has been cut. Repentant, Kasym later goes to the factory to reconcile with his wife.

By the early 1930s, the concepts of "five-year plans" and "movements" associated with collectivization, industrialization, the liberation of women of the East, the fight against illiteracy, etc., became a staple of Soviet cinema. Director Grigorii Cherniak's previous film, One Hundred Twenty Thousand a Year (Sto dvadsat tysyach v god, Sto dvadcat' tysyach v god, 1929), shot in Moscow for Mezhrabpomfilm, similarly centered on a young woman pitted against the forces of conservatism who triumphs over benighted reactionaries when her textile production invention significantly increases the factory's output. Such stories were actively promoted in the various Soviet Republics, where studios produced films according to directives from Moscow which not only determined themes and plots but also how arguments should be emphasized, with official ideological bodies issuing "methodological hints."

Such a guide was prepared for Her Right, stating that "the theme of the emancipation of Oriental women and their involvement in the construction of socialism reflects one of the most important tasks... Especially vital are questions about work among national women [meaning women from national republics – Uzbekistan, Tajikistan, Turkmenistan] still under the influence of old laws and customs." (Publishing House of the USSR Cinematography Administration [Izdatelstvo Upravlenie Kinofikatsiia], Moscow, 1931) – NIGORA KARIMOVA



Uning Huquqi [Her Right], 1931. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)



Qlic [Klych], 1935. A destra/On the right: Dzhura Assadullaev. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

QLIC (UZ) / КЛЫЧ (KLYCH); ХОЧУ БЫТЬ МАШИНИСТОМ (KHOSHU BYT' MASHINISTOM) (RU)

[Klych; Voglio fare il macchinista ferroviario/I Want to Be a Train Engineer] (USSR - Uzbek SSR, 1935)

REGIA/DIR: Iuldash Agzamov. SCEN: Adel Sharapov. PHOTOG: Sergei Zabozaev, Kabir Adilov. SCG/DES: Shalva Mamaladze. ASST. DIR: Adel Sharapov, A. Seraia. CONS: Grigorieva. CAST: Dzhura Assadullaev (Klych), M. Umarova (Lola), Salimkhodzha Akhmedkhodzhaev (train mechanic). PROD: Uzbekfilm. RIPRESE/FILMED: 1934. USCITA/REL: 1935. COPIA/COPY: DCP, 37'30" (da/from 35mm pos. acet., orig. l. 1023 m., 22 fps); did./titles: UZB, RUS. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Graziosi credits animati in uzbeko e russo introducono *Klych*, delizioso film per bambini che per molti anni è rimasto l'unico film uzbeko prodotto specificamente per l'infanzia. *Klych* è un ragazzo simpatico e birichino che abita in un remoto *kishlak* (insediamento rurale) dell'Uzbekistan e non è mai stato in città. Sin da quando ne ha sentito parlare, sogna di fare un viaggio in una locomotiva a vapore e un giorno ne ha finalmente l'occasione, quando un cordiale macchinista lo porta nella capitale Tashkent. Vediamo il mondo che lo circonda attraverso gli occhi colmi di meraviglia del ragazzino, affascinato dalle ruote, dai pistoni e dai cilindri della locomotiva che gli sembrano immensi e suscitano in lui una profonda impressione.

Giunto in città, *Klych* sale per la prima volta su un tram e visita una scuola per l'infanzia piena di giocattoli. Tutte queste impressioni positive che si affollano nella sua mente, mentre contempla le meraviglie del ricco e progredito ambiente urbano, sono chiaramente concepite per instillare sensazioni analoghe nei giovani spettatori, introducendoli ai valori che, ci si attendeva, la gioventù sovietica avrebbe dovuto incarnare. La sincerità e l'onestà dei piccoli interpreti esordienti, insieme all'allegria dei loro volti, trasmettono agevolmente il messaggio ideologico del comportamento atteso da un rappresentante della nuova

Cute animated credits in both Uzbek and Russian introduce Klych, a charming children's film that for many years was the only Uzbek film specifically produced for kids. Klych is an endearing, mischievous boy living in a remote Uzbek kishlak (a rural settlement) who has never been to the city. He's been dreaming about riding in a steam locomotive ever since he heard about them, and one day he gets his chance when a friendly train engineer takes him to the capital, Tashkent. The surrounding world is seen through the little boy's wonder-filled eyes, captivated by the locomotive's wheels, pistons, and cylinders that look fabulously large and make a stunning impression on him.

Once in the city, Klych takes a streetcar for the first time and visits a kindergarten with many toys. All these positive impressions as he beholds the marvels of urban plenitude and advancement are clearly designed to instill similar sensations in young viewers, introducing them to the values expected of Soviet youth. The sincerity and honesty of the debuting child performers, together with their cheerful faces, effortlessly carry the ideological message of how a representative of the

società socialista. L'obiettivo era di indurre gli spettatori non soltanto a seguire un insieme di prescrizioni e a identificarsi con i personaggi, ma ancor più a operare essi stessi per la realizzazione di quest'ideale. Klych è la prima regia di Yuldash Agzamov (1909-1985), una delle figure più importanti del cinema dell'Asia centrale, che in seguito avrebbe realizzato alcune opere fondamentali del patrimonio cinematografico uzbeko. Egli esordì nel cinema come attore nel 1927, ed è accreditato come assistente regista in *Uning huquqi* (Il diritto di lei) di Grigori Chernyak (altro film che fa parte del programma di quest'anno); Agzamov operò poi costantemente come regista, soprattutto dagli anni Cinquanta fino all'inizio degli anni Ottanta, realizzando cinegiornali e documentari oltre che lungometraggi a soggetto. – NIGORA KARIMOVA

new Socialist society should behave. The goal wasn't just that viewers should follow a set of prescribed rules and identify with the characters, but that they should work towards this ideal for themselves.

Klych is the directorial debut of Ildash Agzamov (1909-1985), one of the key figures of Central Asian cinema, who would go on to make several landmarks of Uzbek film heritage. Beginning his cinema career as an actor in 1927, Agzamov is credited as assistant director on Grigori Cherniak's Her Right, also in this year's programme, working steadily as a director especially from the 1950s through the early 1980s, responsible for newsreels and documentaries as well as features. – NIGORA KARIMOVA

[XUDOYBERGAN DEVONOV FILM COMPILATION] (USSR - Uzbek SSR, 1970) (frammenti/fragments)

REGIA/DIR, PHOTOG: Xudoybergan Devonov. MONT/ED: Kh. Akbarov, S. Davlatov (1970 compilation). COPIA/COPY: DCP, 7"26"; did./titles:

RUS. FONTE/SOURCE: National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent.

Titoli descrittivi assegnati ai film (con date originali) / Descriptive assigned film titles (with original dates):

Irrigazione e costruzione del canale nel Khorezm / Irrigation and Construction of the Canal in Khorezm (c.1920)

Bazar (Vedute di Khiva)/Bazaar (Views of Khiva) (1916-1918)

Partenza di Isfandiyar Khan per il nuovo palazzo / Departure of Isfandiyar Khan to the New Palace (1910)

Partenza di Isfandiyar Khan per il palazzo d'inverno / Departure of Isfandiyar Khan to the Winter Palace (1910)

Spazzino/Sweeper (1912-1916)

Ruota idraulica / Water Wheel (1912-1916)

Aratura con buoi / Plowing the Land with Bulls (1920)

Celebrazioni per l'anniversario della rivoluzione d'ottobre / Anniversary Celebrations of the October Revolution (1928)

Il primo trattore / First Tractor (c. 1920s)

Imbarcazioni sul fiume Amu Darya / Sailing Ships on the Amu Darya River (1929-1930)

L'Uzbekistan ha amato e apprezzato il cinema sin dai suoi albori, quando nel Paese uno schermo si illuminò per la prima volta, rivelando una visione magica su quello che prima era soltanto un telone bianco. Avvenne a Tashkent il 30 ottobre 1897, meno di due anni dopo la famosa proiezione organizzata dai fratelli Lumière sul Boulevard des Capucines a Parigi alla fine di dicembre 1895. Grazie alla sua funzione storica di crocevia di interazione culturale tra Oriente e Occidente, e in quanto territorio dotato di una sviluppata infrastruttura urbana, l'Uzbekistan divenne naturalmente la culla del cinema in Asia centrale, mentre la regione occidentale del Khorezm ne fu il vivaio. Tra il 1908 e il 1910 Xudoybergan Devonov (in russo: Khudaibergen Devanov), fotografo di corte del sovrano di Khiva, girò i primi film di attualità, documentando la vita dei popoli della regione e accumulando un patrimonio di cronache filmate che colgono con vivacità lo spirito e le attività quotidiane della popolazione locale, ancora non influenzati dalle trasformazioni avviate dal governo coloniale russo e in seguito dallo Stato sovietico.

Xudoybergan Devonov (1879-1938) nacque nella famiglia di un funzionario di palazzo, Nurmuhhammad Devani. In giovinezza fu affascinato dalla tecnologia e lavorò come apprendista presso un orologiaio,

Uzbekistan has cherished cinema from its earliest days, when a local screen was first lit up to reveal a magical vision on a pristine white canvas. That was in Tashkent on 30 October 1897, less than two years after the famous Lumière brothers' show on the Boulevard des Capucines in Paris in late December 1895. Given its historical role as a crossroads of cultural interaction between East and West and a territory with a developed urban infrastructure, Uzbekistan naturally became the cradle of cinema in Central Asia, with the western region of Khorezm as its nursery. Between 1908-1910, Xudoybergan Devonov (Russian: Khudaibergen Devanov), the court photographer of the Khiva ruler, shot the first actualities, documenting the life of the region's people and creating a wealth of filmed chronicles that vividly capture the spirit and daily activities of the local population, separate from the transformations initiated by the Russian colonial government and later the Soviet state.

Xudoybergan Devonov (1879-1938) was born into the family of a palace clerk, Nurmuhhammad Devani. During his youth, he was fascinated with technology and worked as a watchmaker's apprentice, but it was thanks to a fateful meeting with Wilhelm



Xudoybergan Devonov con sua moglie Bikajon/*Devonov and his wife Bikajon.*
(National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)



Xudoybergan Devonov, Khiva. (National Film Fund of Uzbekistan, Tashkent)

ma fu un fatidico incontro con Wilhelm Penner, anziano della comunità mennonita stanziata nei pressi di Khiva, a introdurlo nel mondo della fotografia. Si conquistò una solida reputazione in questo nuovo settore, ma contemporaneamente molti abitanti della città, guidati dall'alto Qazi (giudice islamico), lo accusarono di apostasia e lo dichiararono "kafir" (infedele); Muhammad Rahim Khan II, il sovrano del Khorezm noto mecenate delle arti e della letteratura (scriveva con lo pseudonimo di Feruz), apprezzava però il lavoro di Devonov e lo assunse a palazzo.

Verso la fine del 1907 il giovane Khudaibergen si unì a una delegazione che visitò San Pietroburgo, guidata dal Gran Visir del khanato di Khiva, Islam Khoja; Devonov era incaricato di acquistare le più moderne

Penner, the elder of the Mennonite community near Khiva, that he was introduced to photography. As he made a name for himself in this new field, many city residents, led by the chief Qazi (Islamic judge), accused him of apostasy and declared him a "kafir" (infidel), but Muhammad Rahim Khan II, the ruler of Khorezm known for his high patronage of the arts and literature (he wrote under the pen name Feruz), approved of Devonov's work and employed him at the palace.

In late 1907 the young Xudoybergan joined a delegation to St. Petersburg led by the Grand Vizier of the Khiva khanate, Islam Khoja, where Devonov was tasked with purchasing the latest scientific and technical equipment, including photo and cinema

attrezzature scientifiche e tecniche, compresi apparecchi fotografici e cinematografici, dal rappresentante della Pathé nella Russia imperiale. Nel 1908 il khanato di Khiva ebbe così il suo primo laboratorio cine-fotografico. Nello stesso anno Devonov girò il suo primo film, che documentava la vita dei gruppi etnici del Khorezm: uzbeki, turkmeni, karakalpaki, kazaki e russi, assieme a funamboli e animali domestici. Negli anni successivi filmò le persone e gli eventi significativi dal punto di vista etnico e culturale, i monumenti, i complessi architettonici e l'artigianato popolare del Khorezm.

Nel 1920 fu proclamata la Repubblica popolare sovietica del Khorezm, e Devonov fu nominato ministro delle Finanze della neonata Repubblica. Egli continuò tuttavia l'attività di cineasta in qualità di corrispondente della società per azioni moscovita "Sovkino", e conservò il suo laboratorio cine-fotografico nel palazzo estivo di Tashkhovli, appartenuto all'ex khan. Nel 1938 però, durante le repressioni politiche staliniane, Devonov fu accusato di attività antisovietiche, arrestato e giustiziato come "nemico del popolo". Gran parte della sua impareggiabile collezione venne confiscata, ma dopo la completa riabilitazione nel 1958 il suo patrimonio fu parzialmente restituito alla famiglia. Oggi alcuni elementi della collezione sono di proprietà privata, mentre altri sono esposti al museo-riserva statale di Ichan-Kala a Khiva. I rulli di pellicola sono conservati presso l'Archivio statale centrale dei documenti cinematografici, fotografici e sonori della Repubblica dell'Uzbekistan a Tashkent e presso l'Archivio statale russo per i film documentari e la fotografia (RGAKFD) di Krasnogorsk. Il Getty Museum di Los Angeles possiede 18 stampe delle fotografie di Devonov (catalogate con una traslitterazione alternativa, Divanov).

Il montaggio dei frammenti che proiettiamo (fotografie e riprese filmate) è stato realizzato nel 1970 e si estende a vari periodi dello sviluppo del Khorezm: i regni di Muhammad Rahim Khan II Feruz (1864-1910) e Isfandiyar Khan (1910-1918), la formazione della Repubblica popolare sovietica del Khorezm (1920-1924), e poi della Repubblica socialista sovietica uzbeka dell'URSS (RSS uzbeka), 1925-1938. La compilazione del 1970 è stata realizzata da Kh. Akbarov e S. Davlatov sulla base del materiale conservato presso lo Studio cinematografico dei documentari e dei film di divulgazione scientifica dell'Uzbekistan, noto comunemente come UzKinoKhronika. – NIGORA KARIMOVA

apparatus from the Pathé representative in Imperial Russia; in 1908 the Khiva khanate had its first film-photo lab. That same year, Devonov shot his first film, documenting the life of Khorezm's ethnic groups: Uzbeks, Turkmens, Karakalpaks, Kazakhs, and Russians, along with tightrope walkers and domestic animals. In the years that followed he filmed people and events of ethnocultural significance, Khorezm's landmarks, architectural ensembles, and folk crafts.

In 1920, the Khorezm People's Soviet Republic was proclaimed, and Devonov was appointed Minister of Finance in the young republic. Nevertheless, he continued filming as a correspondent for the Moscow Joint Stock Company "Sovkino", maintaining his film-photo laboratory in the former Khan's summer palace of Tashkhovli. Despite this, in 1938 during Stalin's political repressions, Devonov was arrested on charges of anti-Soviet activities and executed as an "enemy of the people". Much of his unique collection was confiscated, but after his complete rehabilitation in 1958, his heritage was partially returned to his family. Today some of the collection is privately owned, while another part is exhibited at the Ichan-Kala State Museum-Reserve in Khiva. Film reels are housed at the Central State Archive of Film, Photo and Sound Documents of the Republic of Uzbekistan in Tashkent and the Russian State Documentary Film and Photo Archive (RGAKFD) in Krasnogorsk. The Getty Museum in Los Angeles holds 18 of Devonov's photographic prints (catalogued under an alternate spelling, Divanov).

The montage of fragments being screened, consisting of photographs as well as films, was edited together in 1970 and covers several periods in Khorezm's development: the reigns of Muhammad Rahim Khan II Feruz (1864-1910) and Isfandiyar Khan (1910-1918), the formation of the Khorezm People's Soviet Republic (1920-1924), and the Uzbek Soviet Socialist Republic, USSR (Uzbek SSR), 1925-1938. The compilation of 1970 was made by Kh. Akbarov and S. Davlatov on the basis of material in the Film Studio for Documentary and Popular Science Films of Uzbekistan (Kinostudiia dokumental'nykh i nauchno-populiarnykh filmov), popularly known as UzKinoKhronika. – NIGORA KARIMOVA



AMERICA LATINA LATIN AMERICA

Programma a cura di / Programme curated by Paolo Tosini

Ben sappiamo come il cinema si sia propagato con una velocità straordinaria negli anni dell'accelerazione tecnologica nell'occidente industrializzato; tuttavia, il momento della scintilla verso una nuova forma d'arte è rimasto nebuloso per molto tempo nell'America Latina.

Il cinematografo, quindi l'occhio che impressiona l'attimo ma anche la finestra su altre vite e mondi, arriva in America Latina desideroso di catturare paesi esotici o versioni diverse della modernità, ma anche come strumento per mostrare quello che ha da offrire.

La selezione dei materiali che formano questo programma vuole presentare una porzione di ciò che è rimasto (in qualche caso unico sopravvissuto) della enorme produzione muta del continente; non una vista altra ed estranea bensì pellicole nazionali che ci parlano di nuove nazioni.

È grazie al difficile e travagliato lavoro degli archivi coinvolti se, seppur solamente con alcuni frammenti, potremo vedere sia esempi dei primi anni del cinema sia una selezione della produzione degli anni '10, influenzata dal cinema francese e italiano dell'epoca; soprattutto una quantità rilevante di materiali degli anni Venti che arrivano fino al sonoro, indicativi del grande cosmo delle produzioni nazionali, in cui il cinema muto sopravvive più a lungo in forme (quelle amatoriali) e in luoghi diversi (la campagna, la selva, la villeggiatura).

Il Messico – frontiera con gli Stati Uniti ma legato in epoca porfiriana strettamente all'Europa – ci presenta un grande classico (seppur incompleto) come *Santa* con Elena Sánchez Valenzuela (Diva e prima conservatrice del cine messicano), ma anche due film “quasi” sonori, *Zitari* di Miguel Contreras Torres (il reietto del cinema canonico messicano per le sue produzioni troppo azzardate) con un contrasto tra modernità e passato archeologico, e *Abismos* di Salvador Pruneda

Most of us know how swiftly cinema spread during the years of advancing technology in the industrialized Western world, yet the initial sparks of the new art form in Latin America have long remained ill-defined. Cinema – an eye that impresses itself on the moment, but also a window onto other lives and worlds – reached the central and southern American continent eager to capture what were perceived as exotic places or different versions of modernity, but also as an instrument that could show what it had to offer. The selection of material forming this programme seeks to present what has survived (in some cases the sole remnant) of the enormous output in the silent era; not a foreign view, focused on otherness, but national productions that tell us about new nations.

Thanks to the truly challenging work carried out by the various archives involved, we can now watch footage – even if only through fragments – drawn from the very earliest period and on to the 1910s, influenced by contemporary French and Italian cinema, and above all in substantial quantities from the 1920s, crossing into the sound era and representing a broad cosmos of national productions in which silent cinema lived on in different forms (amateur/non-professional material) and non-canonical locations (the countryside, forests, vacation settings).

*Mexico – bordering the United States but closely linked to Europe during the Porfiriato era – offers classics such as the incomplete *Santa*, starring Elena Sánchez Valenzuela (the great diva and instigator of the Mexican film archive) and two near-talkies, *Zitari* (The Temple of a Thousand Serpents), a short juxtaposing modernity and the archaeological past by Miguel Contreras Torres (the outcast of canonical Mexican cinema because of his over-ambitious productions), and Salvador Pruneda's *Abismos* (which featured one of the first*

(che si avvaleva del primo sistema nazionale sonoro, oggi perduto), un melodramma classico per l'epoca ma con un tocco prettamente locale, con il carcere di Lecumberri topos del cinema nazionale.

Se a Cuba *La Virgen de la Caridad* di Ramón Peón mischia stampa e religione ma anche scontri sociali e amori, in Colombia, del grande patrimonio, restano frammenti intensi (*La tragedia del silencio* di Arturo Acevedo Vallarino, *Madre* di Samuel Velásquez, e *Aura o las violetas* di Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Domenico) di un cinema in sviluppo ma contenenti anche, con *Garras de Oro* di P. P. Jambрина, una forte critica nazionalista allo strappo politico tra la “Grande Colombia” e gli Stati Uniti per il canale di Panama.

Forte è anche la rappresentazione della violenza reale nella finzione filmica: *Luis Pardo* di Enrique Cornejo Villanueva, con la sua visione romantica del bandolero Luis Pardo, sopravvissuto anche in una famosa canzone, le cui lotte in Perù contro le ingiustizie sociali lo porteranno alla morte nel 1909; e *La Captura del Bandolero Andres Ramos* di Francisco Diumenjo, con il suo gusto dell'eccesso giornalistico. Impossibile non avere una storia tragica più esemplare di quella di un vecchio gaucho, il cowboy della pampa di *Historia de un gaucho viejo* di José Romeu, ma anche *El suplicio del fuego*, melodramma urbano e divistico dai fantastici colori.

Quanto della realtà e dei cambiamenti passano per il cinema è evidente nella quantità di *Noticieros* sopravvissuti: In Ecuador con la prima donna medico del paese (*Noticiero “Ecuador” Ocaña Films*). In Argentina un fotografo fa vivere le foto dei suoi soggetti infantili (*Galería cinematográfica infantil*) e le tracce dell'evangelizzazione delle Patagonia scorrono su di un fiume (*Fragmentos Salesianos*). In Paraguay l'ultimo sopravvissuto del cinema nazionale dell'epoca mostra l'orrore della guerra più grande e distruttiva nel continente fra Bolivia e Paraguay per un conteso accesso al mare (*En el infierno del Chaco* di Roque Funes). Per ultimo due grandi realizzatori, Sergei Eisenstein che corre in volo per registrare l'orrore del terremoto del 1931 a Oaxaca (*El desastre en Oaxaca*), e Don Salvador Toscano Barragán, il primo cineasta messicano, che cattura sia la fine tragica dell'eroe nazionale Emiliano Zapata che la festosa uscita dalla Cattedrale e la bellezza fatua dei fuochi artificiali degni di ogni festa (*Colección Octavio Moreno Toscano*).

Diventando sempre più accessibile a coloro che volevano praticarlo, il cinema dà vita, in Uruguay, a due opere uniche: da una parte, un gradevole dramma come *Dal Pingo al volante* di Robert Kouri; dall'altra, una produzione con fini filantropici, *Almas de la costa* di Juan Antonio Borges, che pretendeva promuovere una nuova cura per la tisi.

La fretta e la velocità arrivano anche nelle moderne metropoli sudamericane che spazzano le sonnolenze presunte del passato con le slapstick, siano esse d'ispirazione chapliniana (*Como per un tubo* di José Bohr) o con personaggi completamente originali (*Apuros de Genésio*) che stereotipano un campagnolo per gli occhi cittadini.

Il grande polmone del mondo è sempre presente anche nel cinema dell'epoca, come abbiamo anticipato l'anno scorso con il ritrovamento di *Amazonas, Maior rio do mundo* di Silvino Simões dos Santo Silva. Quest'anno abbiamo il piacere di presentare due nuovi restauri che

sound systems, now lost), a classic melodrama of its time but with a purely local touch, which features a common theme of Mexican cinema, the notorious Lecumberri prison.

The Cuban La Virgen de la Caridad by Ramón Peón blends journalism and religion but also social clashes and romance, while Colombia is represented by potent fragments of its heritage (La tragedia del silencio by Arturo Acevedo Vallarino, Madre by Samuel Velásquez, Aura o las violetas by Pedro Moreno Garzón and Vincenzo Di Domenico) and a strong nationalist component (P. P. Jambрина's Garras de oro, a critique of United States policy towards “Greater Colombia” over the Panama Canal).

There's a striking representation of violence in Enrique Cornejo Villanueva's Luis Pardo, an account of the legendary romantic Peruvian bandolero whose Zorro-like fight against social injustice led to his death in 1909 (and whose name survived in a famous song); a taste of journalistic excess in La Captura del bandolero Andres Ramos by Francisco Diumenjo; and – inevitably in a programme like ours – the exemplary tragic story of an old cowboy from the pampas (Historia de un gaucho viejo by José Romeu), not to mention an urban Diva melodrama (El suplicio del fuego, in fragments, but with beautiful tinting). Just how many elements of reality and social change pass through cinema is clear from the number of surviving Noticieros: in Ecuador we meet the country's first woman doctor (Noticiero “Ecuador” Ocaña Film); in Argentina a photographer brings to life images of children (Galería cinematográfica infantil), and we follow scenes of Christian evangelization along a river in Patagonia (Fragmentos Salesianos); in Paraguay the last remnant of contemporary national cinema shows the horror of the continent's most destructive war, pitting Bolivia against Paraguay over access to the Atlantic Ocean (En el infierno del Chaco by Roque Funes). Two great directors also make an appearance: Sergei Eisenstein, flying in to record the shock of the 1931 earthquake (El desastre en Oaxaca), and the first Mexican filmmaker, Salvador Toscano Barragán, with a portrait of the tragic end of the national hero Emiliano Zapata, the festive exit from the cathedral, and the frivolous beauty of fireworks, proper to any celebration (fragments from the Colección Octavio Moreno Toscano). Filmmaking became increasingly accessible to those who wished to dabble in it, resulting in two unique Uruguayan examples: one a pleasant drama, Dal Pingo al volante by Robert Kouri, the other a work with philanthropic intentions, Juan Antonio Borges' Almas de la costa, which claimed to promote a cure for tuberculosis.

Haste and speed also arrive in the modern South American metropolis, using slapstick to sweep away the presumed sleepiness of the past, whether inspired by Chaplin (Como por un tubo by José Bohr) or defined by the entirely original characters in Apuros de Genésio, which stereotypes a country boy through city eyes.

The Amazon, “the lungs of the world,” has always been a part of us, even in cinema of the time as we showed last year with the rediscovery of Amazonas, Maior rio do mundo by Silvino Simões dos Santo Silva. Now we are pleased to present two new restorations extending into

si allungano fino all'epoca sonora; la finzione girata nella Amazzonia peruviana, elaborata e sicuramente prodotta in collaborazione con le popolazioni locali (*Bajo el sol de Loreto* di Antonio Wong Rengifo) e una selezione di riprese di Dina e Claude Lévi-Strauss, esempi mirabili delle famose ricerche antropologiche. – PAOLO TOSINI

the sound period: Antonio Wong Rengifo's Bajo el sol de Loreto, a fiction title shot in the Peruvian Amazon, created and certainly produced in collaboration with the local population; and a group of visual records made by Dina and Claude Lévi-Strauss, wonderful examples of celebrated anthropological research. – PAOLO TOSINI

Argentina

[SALIDA DE OBREROS] (AR 1902)

PHOTOG: Eugenio Cardini. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'36" (da/from 35mm pos. nitr., perf. Lumière, 17 m., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa – FINA, Warszawa.

Restauro/Restored: Filmoteka Narodowa – FINA, Warszawa; PHAROS – The Post Group, Berlin; a partire da materiale nitrato 35mm fornito da/ using 35mm nitrate material from ECI Łódź – Miasto Kultury.

Gli operai escono dalla fabbrica di mobili in ferro Muebles Cardini che era di proprietà della famiglia dell'operatore ed era sita a La Rioja 1160, Buenos Aires. Eugenio Cardini era un giovane fotografo amatoriale ed è stato un pioniere del cinema. Considerati a lungo perduti, quelli da lui girati a inizio '900 sono i soli film argentini con perforazione Lumière finora identificati. La scrivente ha collaborato con i nipoti di Cardini e recentemente sono stati riscoperti tre originali, più alcuni autocromi, fotografie e un documentario perduto della Cines di Roma. Si ringraziano Iga Harasimowicz, Rafael Ayuso Mateo e il team degli Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy. – LORENA BORDIGONI

Workers leave the iron furniture factory of the cameraman's family, Muebles Cardini, at La Rioja 1160, Buenos Aires. Eugenio Cardini was a young amateur photographer and film pioneer. Long considered lost, the movies he shot at the beginning of the century are the only Lumière perforation films from Argentina to be identified so far. The writer of this note has been collaborating with Cardini's great-grandchildren, and three of the originals were recently rediscovered, together with some autochromes, photographs, and a lost documentary by Cines Roma. Special thanks to Iga Harasimowicz, Rafael Ayuso Mateo, and the team of the CNC film archive in Bois d'Arcy, France. – LORENA BORDIGONI

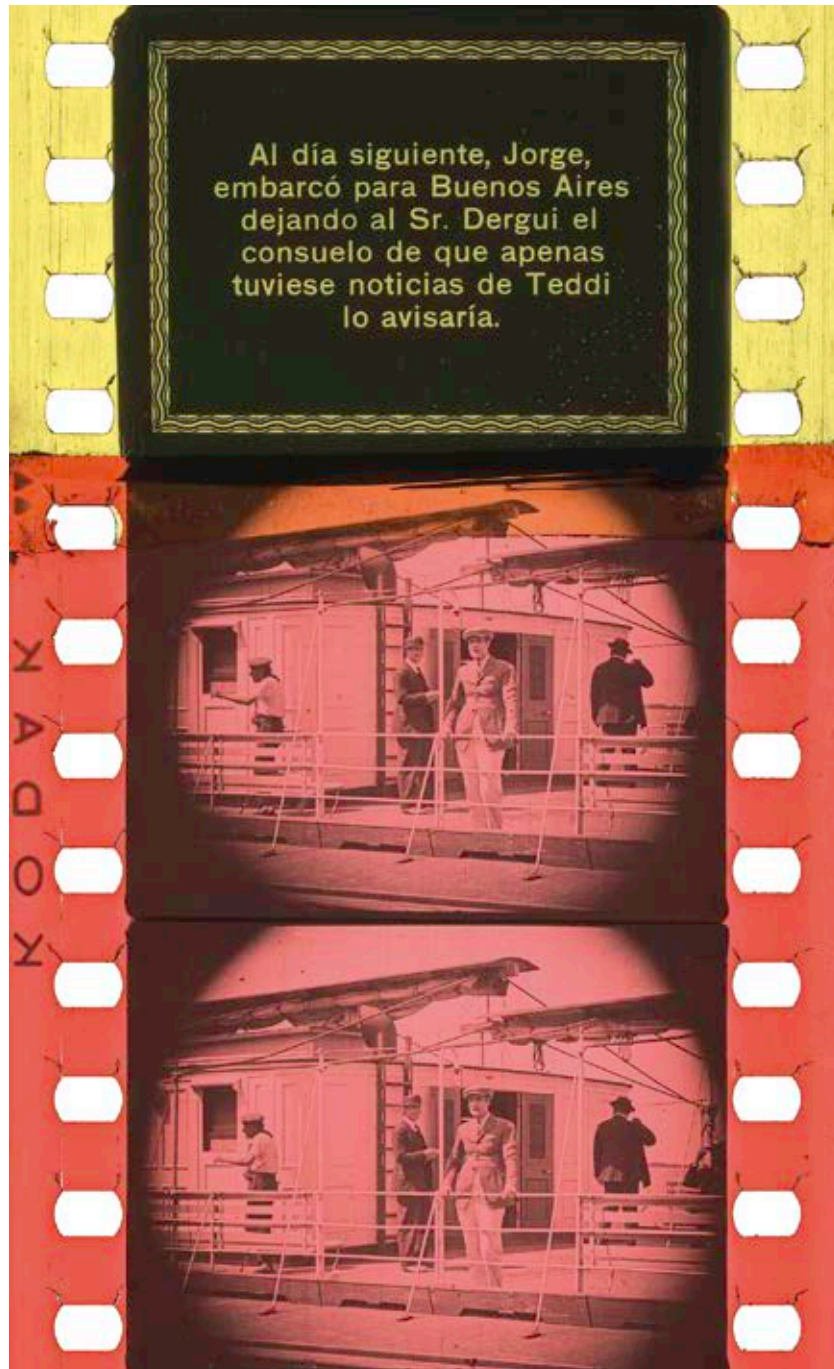
[FRAGMENTOS SALESIANOS: PASEO DE CURAS POR UN RÍO] [Salesian Fragments: Priests' Trip on a River] (AR, 1920-30)

PROD: [Misiones Salesianas/Salesian Missions]. COPIA/COPY: DCP, 57", col. (da/from 35mm pos. nitr., 10 m., 18 fps, imbibito e virato/ tinted & toned); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires (Fondo Salesianos, Serie Bahía Blanca).

Digitalizzazione effettuata nel 2019 dal Museo del Cine a partire dal Fondo Salesianos nell'ambito del progetto "Nitrato argentino" coordinato da Carolina Cappa. / Digitized 2019 by the Museo del Cine from 35mm nitrate material from the Fondo Salesianos (Salesian Collection), as part of the project "Nitrato argentino", coordinated by Carolina Cappa.

I film del Fondo Salesianos Don Bosco e quelli dell'Archivo Histórico Salesiano Patagónico arrivarono al Museo del Cine nel 2015 mentre quelli dell'Archivo Histórico Salesiano de Buenos Aires vi giunsero nel 2018. Si tratta di materiali in diversi supporti e formati – positivi e negativi nitrato 35mm, copie in acetato 35mm e 16mm e un negativo – che attestano la presenza di questa congregazione religiosa nella Patagonia argentina dall'inizio del XX secolo alla fine degli anni Sessanta. Questo brevissimo frammento ("Gita di sacerdoti lungo un fiume") non è stato identificato ed era stato rinvenuto in mezzo al resto dei rulli. Il tranquillo giro in barca di due sacerdoti lungo un fiume ha una sua bellezza calma e misteriosa e senza dubbio a questa poetica impressione contribuiscono l'imbibizione blu e il decadimento ai lati dell'immagine. – ANDRÉS LEVINSON

Films from the Fondo Salesianos (Salesian Collection) Don Bosco arrived at the Museo del Cine in 2015, as well as from the Archivo Histórico Salesiano Patagónico, and in 2018 from the Archivo Histórico Salesiano de Buenos Aires. The films consist of a series of materials in different supports and formats – 35mm nitrate prints and negatives, 35mm and 16mm acetate prints and a negative element – that record the presence of this religious congregation in Argentine Patagonia from the beginning of the 20th century to the end of the 1960s. The very brief film fragment presented here had no identification, and was found loose among the rest of the rolls. The leisurely boat ride of two priests along a river has a calm and mysterious beauty, and there is no doubt that the blue tinting and the deterioration present on its margins contribute to this poetic impression. – ANDRÉS LEVINSON



El suplicio del fuego, 1922. James Devesa. (Museo del Cine de Buenos Aires)

EL SUPPLICIO DEL FUEGO (AR 1922) (frammenti/fragments)

REGIA/DIR, SCEN: James [Jaime] Devesa. PHOTOG: Pio Quadro. CAST: James Devesa (*Jorge Casanovas*), Elda Moreno (*Teddi*), Esteban Peyrano, Angel Zaphiro, Aurelio Real (*El Canillita, l'informatore/the gang's informer*), Antonio Borli, Ofelia Aimón. PROD: International Film, Quadro y Gumiel studio, Buenos Aires. PROD: 1921/22; anteprima per la stampa/press screening: 30.03.1922 (Cine Imperial, Rosario). PREMIÈRE: 24.04.1922 (Modern Cinema, Rosario, Santa Fé province). COPIA/COPY: incomp., DCP, 13'40", col. (da/from 35mm pos. nitr., 120 m., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Una banda di crudeli criminali rapisce la bella Teddi e il fidanzato di lei, il giovane artista Jorge Casanovas, si lancia alla sua ricerca. Ecco in sintesi la semplice ed efficace trama di un film di cui i 14 minuti di frammenti superstiti bastano a dimostrare la sorprendente intensità. In effetti pochi materiali argentini di quest'epoca possono vantare livelli di azione e di colore simili a quelli di quest'opera indipendente, illuminata da rossi, verdi e gialli in scene di grande audacia. Diretta e prodotta dall'attore James Devesa, fu girata in varie regioni dell'Argentina – le montagne di Córdoba, Santa Fé e Rosario – con una drammatica conclusione a Buenos Aires.

I critici cinematografici, soprattutto quelli della capitale, giudicarono il film con severità e commenti addirittura derisori apparvero su *Excelsior*, una delle più importanti riviste cinematografiche (1922). La popolazione di Rosario lo accolse invece con favore, apprezzando soprattutto le molte scene d'azione, tra cui quella – apparentemente pericolosa – di un inseguimento sui tetti dei vagoni di un treno (*Diario La Capital*, 1922); questa sequenza purtroppo è andata perduta. James (Jaime) Devesa è un caso davvero atipico tra gli attori e i registi locali, giacché la maggior parte della sua carriera si svolse in Europa.

A gang of cruel criminals kidnap the beautiful Teddi, and her fiancé, the young artist Jorge Casanovas, goes out in search of her. This is, in short, the simple and effective plot of a film for which the 14 minutes of fragments that have survived are enough to show that it was a work of surprising intensity. In fact, few Argentine materials from the period present similar levels of action and color as this independent work, where the reds, greens, and yellows brighten in scenes of great audacity. Directed and produced by actor James Devesa, it was filmed in different regions of Argentina – the mountains of Córdoba, Santa Fé, and Rosario – with a dramatic ending in Buenos Aires.

Film critics, especially those from the capital city, treated the film harshly, and even derisive comments appeared in Excelsior, one of the most important film magazines (1922), while the people of Rosario received it positively and highlighted the many action scenes, among them an apparently dangerous chase atop the roofs of a train (Diario La Capital, 1922) which unfortunately is lost. James (Jaime) Devesa is quite an atypical case among local actors and directors, since he had a more extensive career in Europe.



El suplicio del fuego, 1922. Elda Moreno. (Museo del Cine de Buenos Aires)

Nell'agosto del 1922, poco dopo la prima di questo film, si recò a Barcellona per lavorare, con un certo successo, sotto la direzione di Henry Vorins. Ancora in qualche misura ferito per l'accoglienza negativa che la grande città di Buenos Aires aveva riservato al suo film, egli scrisse a un amico: "Vedi che nessuno è profeta in patria; qui uno è rispettato e lavora con passione". Devesa si trasferì poi in Francia, dove partecipò, sempre in ruoli secondari, a film come *Destiné* (1926) di Henry Roussel e *La Réponse du destin* (1925) di André Hugon. Lavorò accanto a Carlos Gardel in tutti i film che egli interpretò per la Paramount agli studi di Joinville ma poi, stranamente, di lui si perde ogni traccia.

Questi frammenti, conservati e preservati dal Museo del Cine di Buenos Aires, provengono da una copia a 35mm del 1922.

ANDRÉS LEVINSON

*In August 1922, shortly after the premiere of this film, he traveled to Barcelona, where he worked with some success under the direction of Henry Vorins. Still somewhat affected by the poor reception of his film in the great city of Buenos Aires, he wrote to a friend: "You see that no one is a prophet in their own land and here one is respected and works with love." Devesa then moved to France, where he participated, always in supporting roles, in films such as *Destiné* (1926) by Henry Roussel and *La Réponse du destin* (1925) by André Hugon. He worked alongside Carlos Gardel in all the films he made for Paramount at the Joinville studios, and then, somewhat strangely, all traces of him are lost.*

These fragments, held and preserved by the Museo del Cine in Buenos Aires, come from a 35mm print from 1922.

ANDRÉS LEVINSON

HISTORIA DE UN GAUCHO VIEJO (AR 1924)

REGIA/DIR, SCEN: José J. Romeu. PHOTOG: Luis A. Scaglione, Vicente Scaglione. CAST: José J. Romeu (*Anastasio Ríos*), Mycha Flores (*Mercedes*), Ernesto Etchepare (*"El Zorro"*), Ramón Podestá (*Contreras, il commissario/the chief of police*), Juan Reta (*il capo dei ladri di bestiame/chief of the rustlers*), Marco Ombú (*Cipriano*), ? (*Don Luna*). PROD: José J. Romeu, Internacional Film; studio: Colón Film. DIST: Internacional Film; anteprima per la stampa/press screening: 13.07.1924 (Select Lavalle); première: 26.09.1924 (Crystal Palace & American Palace, Buenos Aires). COPIA/COPY: DCP, 82'19", col. (da/from 35mm pos. nitr., incomp., orig. l. 8 rls., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

La prima di questo film ebbe luogo quasi esattamente un secolo fa, venerdì 26 settembre 1924, nei cinema Crystal Palace e American Palace di Buenos Aires. Si trattava di una produzione indipendente, diretta e interpretata da José J. Romeu, che affidò gli aspetti tecnici più importanti (macchine da presa, fotografia, laboratorio di sviluppo e stampa) alla società Colón Film dei fratelli Vicente e Luis A. Scaglione, ricchi di una vasta esperienza nel circuito cinematografico locale.

Il film fu girato quasi interamente nella regione di San Rafael, cittadina rurale sita ai piedi delle Ande nella parte meridionale della provincia di Mendoza. Ambientazione invero singolare per il cinema argentino, che però qui è sfruttata efficacemente dal punto di vista narrativo. Abituamente descritto come un western, il film utilizza in effetti alcuni elementi di tale genere, ma non è detto che chiunque si sposti a cavallo in una prateria e venga filmato da una macchina da presa debba necessariamente essere un cowboy. Per la precisione, la pellicola di Romeu, ambientata nelle *pampas* e popolata di ladri di bestiame, poliziotti rurali, giudici rurali e gauchos creoli, si inserisce agevolmente nella tradizione del genere letterario *criollista* o *gauchesco* reso popolare alla fine del XIX secolo da scrittori come José Hernández, con il suo famoso Martín Fierro, ed Eduardo Gutiérrez, creatore della serie di gauchos perseguitati dalla legge, tra i quali spiccano i personaggi di Juan Moreira e Hormiga Negra, tutti oggetto prima o poi di trasposizioni cinematografiche. Solo pochi mesi prima, in effetti, lo stesso Romeu aveva partecipato con notevole successo al film di Enrique Queirolo *El último centauro, La epopeya del gaucho Juan Moreira* (L'ultimo centauro, l'epopea del gaucho Juan Moreira). In

This film had its premiere almost exactly one hundred years ago, on Friday, September 26, 1924, at the Crystal Palace and American Palace theatres in Buenos Aires. It was produced independently, directed by and starred José J. Romeu, who hired the Colón Film company of the brothers Vicente and Luis A. Scaglione, who had extensive experience in the local cinema circuit, to be in charge of the most important technical areas (cameras, cinematography, and laboratory work).

*The film was shot almost entirely in the region of San Rafael, a small rural town located at the foot of the Andes in the south of the province of Mendoza. A truly strange location for Argentine cinema, here it is effectively used in a narrative sense. Usually described as a western, the film does indeed use some of its elements, but it is important to realize that not everyone on a horse on a plain who is shot by a film camera is necessarily a cowboy. More precisely, Romeu's film, inhabited by rustlers, rural police, rural judges, and creole gauchos, set in the Pampas, fits easily within the tradition of the *criollista* or *gauchesco* literary genre, popularized at the end of the 19th century by writers such as José Hernández with his famous Martín Fierro, and Eduardo Gutiérrez, creator of the trail of gauchos persecuted by the law, among which the characters Juan Moreira and Hormiga Negra stand out, all of them at some point adapted to film. In fact, just a few months previously Romeu himself had participated in Enrique Queirolo's movie *El último centauro, La epopeya del gaucho Juan Moreira* (*The Last Centaur, the Epic of Gaucho**

questo senso Romeu, come Queirolo, riprende la figura là dove la letteratura l'aveva lasciata, ossia sull'orlo dell'estinzione, per donarle una sopravvivenza nel cinema che sarebbe durata praticamente per tutto il Novecento, fino alla sua morte definitiva con il film *Juan Moreira* di Leonardo Favio (1973).

L'eroe del film, Anastasio Ríos, ha molti elementi in comune con i suoi predecessori; come Fierro, Moreira e Hormiga Negra, è spinto a commettere un atto di violenza dal *patrón*, che rappresenta il Capitale, e dalla polizia, che rappresenta lo Stato. In un impari duello, per difendersi uccide a coltellate il commissario Contreras, e qui iniziano le sue avventure di fuorilegge. Ma a differenza degli antieroi della letteratura il vecchio gaucho di Romeu non diventa un assassino; come un Robin Hood locale si dedica a derubare solo i potenti, per stabilire qualche forma di giustizia dove lo Stato è assente.

La grande originalità del film sta però nel fatto che esso inquadra la vicenda nel contesto politico dell'Argentina negli anni Dieci del Novecento. Il conflitto che spinge Anastasio Ríos a combattere il proprietario del ranch è causato dall'ordine, impartito da quest'ultimo ai suoi braccianti (*peones*), di votare per il suo candidato nelle imminenti elezioni. A quel tempo il voto era

pubblico, e quindi per i proprietari terrieri era prassi comune influenzare i propri *peones* in occasione di un'elezione. Ríos si rifiuta, proclamando il prossimo avvento di una nuova era più civile e rispettosa. Egli riesce a fuggire sulle colline e tutte le successive avventure vissute da Ríos come ladro di bestiame insieme a Don Luna, suo nuovo amico e partner (l'incredibile fine di Luna meriterebbe un paragrafo a parte), si dipanano mentre, in parallelo e fuori campo, in città si discute la legge elettorale (la legge che introduceva in Argentina il voto segreto obbligatorio fu effettivamente approvata nel 1912). Nel quadro dello Stato di diritto, riconoscerà le ragioni di gauchos come Ríos trasformandoli in cittadini con pieni diritti. Il film, realizzato 12 anni più tardi, si può interpretare come un omaggio oppure come la celebrazione di una nuova era nella storia del paese; la sua origine si colloca precisamente nell'istituzione del voto segreto, che portò al governo un nuovo partito politico il quale aspirava a rappresentare, tra gli altri lavoratori, anche i gauchos.

Juan Moreira), with notable success. In this sense, Romeu, like Queirolo, takes up the figure where the literary field had left it, on the verge of extinction, to grant it a survival in cinema that would cover practically the entire 20th century, until its definitive death with Leonardo Favio's 1973 film *Juan Moreira*. The film's hero, Anastasio Ríos, shares many of the elements of his predecessors; like Fierro, Moreira, and Hormiga Negra, he is pushed to commit an act of violence by the *patrón*, representing Capital, and the police, representing the State. In an

unequal duel of self defense he kills Contreras, the chief of police, with a knife, and there his adventures as an outlaw begin. But, unlike the antiheroes of literature, Romeu's old gaucho does not become a murderer; like a local Robin Hood he dedicates himself to robbing only the powerful, to establish some justice where the State is absent.

But the great originality of the film lies in inscribing the story in the political context of Argentina in the 1910s. The conflict that leads Anastasio Ríos to fight with the owner of the ranch originates in the order that he gives to his workers (*peons*) to vote for his candidate in the next elections. At that time the vote was public, so

it was common practice for landowners to influence their *peons* during an election. Ríos refuses, arguing that new times of greater civility and respect are coming. He manages to escape up into the hills, and all of Ríos' adventures as a cattle thief, together with Don Luna, his new friend and partner (by the way, Luna's incredible ending deserves a paragraph of its own), take place while in parallel, and off-screen, the Electoral Law is being discussed in the city (the law establishing the mandatory secret vote in Argentina was actually passed in 1912). Under the rule of law, it will allow the vindication of gauchos like Ríos by turning them into citizens with full rights. The film, made 12 years later, can in turn be read as a tribute or celebration of a new era in the history of the country; its origin is precisely located in the establishment of the secret vote, which brought to the government a new political party which aspired to represent, among other workers, the gauchos.



Historia de un gaucho viejo, 1924. Marco Ombú.
(Museo del Cine de Buenos Aires)

La versione digitale è stata ricavata dall'unico elemento esistente, una copia imbibita 35mm del 1924, ritrovata nel 2015 nel Museo Regional de Carcarañá, cittadina della provincia di Santa Fe. Già allora il materiale era in decomposizione. Al Museo del Cine è stato possibile stabilizzarlo, recuperando l'85 per cento del totale. A causa della loro fragilità, è stato necessario scansionare manualmente i cartelli delle didascalie su negativi fotografici. Alcune sequenze di didascalie sono andate completamente perdute, mentre è stato possibile decifrarne altre, rese praticamente illeggibili dalla decomposizione; queste ultime sono state sostituite da didascalie fisse per mantenere il senso della narrazione.

Gli anni Venti del secolo scorso videro a Buenos Aires la nascita di quella che si può definire un'attività cinematografica preindustriale di discreto successo, che produceva ogni anno un consistente numero di film. Di tutto questo materiale, le copie originali di lungometraggi di finzione sopravvissute si contano sulle dita di una mano; intendo dire esattamente cinque: *Amalia* (1914), *En pos de la tierra* (Alla ricerca della terra, 1922), *El último centauro* (L'ultimo centauro, 1924), *Historia de un gaucho viejo* (1924) e *Manuelita Rozas* (1925). Particolare curioso, in due di questi cinque film compare José J. Romeu, che non era certo l'attore o regista più prolifico di quel tempo. In effetti è arduo ricostruire la parabola di Romeu prima e dopo il 1924. È possibile che egli sia ritornato a Mendoza nel 1926 per dirigere un lavoro teatrale al Teatro Independencia, ma non si sa molto di più. Queste sono tutte le informazioni disponibili su quella che nel corso del tempo è diventata una figura centrale del cinema muto argentino. – ANDRÉS LEVINSON

*The digital version was obtained from the only existing element, a tinted 35mm print from 1924, which was found at the Museo Regional de Carcarañá, a very small town in Santa Fe province, in 2015. Even then the material was decomposing. At the Museo del Cine it was possible to stabilize it, and 85 percent of the total was rescued. The texts of the intertitles had to be manually scanned on photographic negative equipment due to their fragility. Some intertitle sequences have been completely lost, while others, which were practically illegible due to decomposition, were able to be deciphered, and were replaced with recreated fixed title cards to maintain the narrative sense. The 1920s saw the birth in Buenos Aires of what can be called a relatively successful pre-film industry that produced a large number of films each year. Of these, only a handful of original copies of fiction features have survived. And when I say a handful, I mean exactly that, five: *Amalia* (1914), *En pos de la tierra* (*In Pursuit of the Land*, 1922), *El último centauro* (*The Last Centaur*, 1924), *Historia de un gaucho viejo* (1924), and *Manuelita Rozas* (1925). Curiously, in two of these five films appears José J. Romeu, who was by no means the most prolific actor or director of that time. In fact, it is not easy to trace Romeu's journey before and after 1924. It is possible that he returned to Mendoza in 1926 to direct a play at the Teatro Independencia, but there is not much more than that. This is the extent of the information available about someone who over time has become a central figure of Argentine silent cinema. – ANDRÉS LEVINSON*

GALERÍA CINEMATOGRAFICA INFANTIL (AR 1933)

REGIA/DIR, PHOTOG: Domingo Mauricio Filippini. PROD: Venus Film – Cinematografía Filippini. COPIA/COPY: DCP, 12'12" (da/from 35mm pos. nitr., 275 m., 1 rl., 20 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Digitalizzazione/Digitized 2016 a cura del/by the Museo del Cine in collaborazione con/with the collaboration of the Archivo Histórico Provincial Prof. Fernando E. Aráoz, La Pampa, depositari della collezione/custodians of the film collection Domingo Mauricio Filippini. Restauro digitale del 2018/Restored digitally in 2018. La data 1933 è stata ricavata dalle iscrizioni ai margini della pellicola ed è stata confrontata con le informazioni fornite da Pablo Reyero in base all'identificazione di un suo parente. / The date 1933 was attributed by edge markings and checked against information provided by Pablo Reyero based on the identification of one of his relatives.

Nello studio fotografico e nel giardino di Filippini nella cittadina di General Pico, un centinaio di bambini posa davanti all'obiettivo. Neonati, bimbi che fanno i primi passi, bambini più grandi, adolescenti, animali domestici – tutto un ballare, baciarsi, guardare libri e riviste, girare col triciclo, giocare a palla e ai mestieri (sarta, babysitter, meccanico, pittore, pugile, parrucchiere), marciare e salutare la bandiera. I bambini sono presentati con nome e cognome, costituendo in tal modo un vasto profilo della nuovissima società emergente della Pampa, oltre a un involontario catalogo dei movimenti migratori in Argentina nel primo Novecento. Il film crea un legame tecnico-emozionale tra fotografia e cinema, attività praticate entrambe da Filippini a livello marginale e artigianale. – CAROLINA CAPPA

In Filippini's photo studio and garden in the small town of General Pico, about a hundred children pose for the camera. Babies, toddlers, children, teenagers, pets, dancing, kissing, looking at books and magazines, riding tricycles, bouncing balls, playing roles (seamstress, babysitter, mechanic, painter, boxers, hairdresser), marching and saluting the flag. Each child is introduced by their family names, building an extensive profile of the brand-new emerging Pampean society, and an involuntary catalogue of immigration movements of the early 20th century in Argentina. The film creates an emotional and technical bond between photography and filmmaking, both activities developed by Filippini as peripheral artisanal practices. – CAROLINA CAPPA



Galería cinematográfica infantil, 1933. (Museo del Cine de Buenos Aires)



Apuros do Genésio, 1940. Noema Noemy, Genésio Arruda. (Cinamateca Brasileira, São Paulo)

APUROS DO GENÉSIO [Genésio's Troubles] (BR 1940)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. CAST: Genésio Arruda, Noema Noemy, Arnaldo Lima. PROD: Sul América Filme. COPIA/COPY: DCP, 3'40" (da/ from 35mm neg. nitr., 24 fps); did./titles: POR. FONTE/SOURCE: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Uno sketch interpretato dal multiforme talento di Genésio Arruda, una "gag cinematografica" che annuncia i suoi prossimi show. *Apuros do Genésio* (I guai di Genésio) è basato sulle sue apparizioni itineranti nei circhi e nei teatri negli anni Venti e Trenta, oltre che sulla fama che egli si conquistò nel cinema come popolare comico dal 1929, quando esordì nel primo lungometraggio sonoro brasiliano, *Acabaram-se os otários* (Non ci sono più scemi).

Il suo stereotipo di campagnolo, contraddistinto dal cappello di paglia, la pipa in bocca, il mento piccolo e sfuggente e il sorriso sdentato, ebbe una profonda influenza sull'attore Amácio Mazzaropi, che divenne il principale "caipira" (un umile campagnolo che non conosce le buone maniere cittadine e non riesce ad adattarsi al ritmo della vita moderna) del cinema brasiliano. Prodotto da una società di São Paulo, questo cortometraggio fu girato a Curitiba, nello Stato del Paraná; vi compaiono altri due attori pressoché sconosciuti per il grande pubblico.

Il restauro digitale effettuato dalla Cinemateca Brasileira nel 2023 è stato completato in risoluzione 4K, a 24 fps, utilizzando il negativo nitrato originale in cellulosa a 35mm preservato nell'archivio. Originariamente il film veniva proiettato con una colonna sonora, ma non sono stati reperiti materiali sonori.

Il restauro è stato possibile grazie al "Progetto nitrato della Cinemateca Brasileira: preservazione e accesso"; il film è stato scelto per il significato storico della figura di Genésio Arruda nella cultura cinematografica brasiliana. — CINEMATECA BRASILEIRA

A sketch performed by the multi-talented Genésio Arruda, this is a "cinematic gag" that announces his upcoming shows. Genésio's Troubles is rooted in his itinerant appearances in circuses and theatres in the 1920s and 1930s, and the fame he achieved as a popular comedian through his film appearances since 1929, when he debuted in Brazil's first sound feature film, Acabaram-se os otários (The Suckers Are Gone).

His countryside stereotype, characterized by a straw hat, a pipe in his mouth, no chin, and a few-toothed smile, had a profound influence on the actor Amácio Mazzaropi, who became the leading "caipira" (a humble man from the countryside, lacking urban manners, and out of step with the rhythm of modern life) in Brazilian cinema. Produced by a São Paulo-based company, this short film was shot in Curitiba, Paraná, and features two other actors who are largely unknown to the general public.

The digital restoration by the Cinemateca Brasileira in 2023 was completed in 4K resolution, at 24 fps, using the original 35mm nitrate cellulose original negative preserved in the archive. Although the film was originally screened with sound, no sound materials have been found.

The restoration was possible thanks to the Cinemateca Brasileira's Nitrate Project: Preservation and Access, and the film was chosen due to Genésio Arruda's historical significance to Brazilian cinematic culture. — CINEMATECA BRASILEIRA

CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS [Ethnographic short films by Dina and Claude Lévi-Strauss] (BR, 1935-1936)

REGIA/DIR: Claude Lévi-Strauss, Dina Lévi-Strauss. PROD: Department of Culture of the São Paulo City Hall. COPIA/COPY: DCP, 46'53" (da/ from 16mm, 24 fps); did./titles: POR. FONTE/SOURCE: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

OS TRABALHOS DO GADO NO CURRAL DE UMA FAZENDA DO SUL DE MATO GROSSO [Cattle Work in the Corral of a Farm in the South of Mato Grosso] prod. 12.1935. 4'34" (da/ from 16mm, 18 fps).

A VIDA DE UMA ALDEIA BORORÓ [Life in a Bororo Village] prod. 12.1935. 10'23" (da/ from 16mm, 18 fps).

CERIMONIAS FUNERAES ENTRE OS INDIOS BORORÓ II [Funeral Ceremonies Among the Bororo II] prod. 12.1935. 9'46" (da/ from 16mm, 18 fps).

ALDEIA DE NALIKE [I] [Nalike Village (I)] prod. 12.1935–01.1936. 13'28" (da/ from 16mm, 18 fps).

ALDEIA DE NALIKE [II] [Nalike Village (II)] prod. 12.1935–01.1936. 8'25" (da/ from 16mm, 18 fps).

Tra la fine del 1935 e l'inizio del 1936, nel quadro degli studi di sociologia presso l'università di São Paulo (USP) e delle attività del dipartimento della Cultura del Comune di São Paulo, diretto allora dallo scrittore Mário de Andrade, Claude e Dina Lévi-Strauss

Between the end of 1935 and the beginning of 1936, as part of sociology studies at the University of São Paulo (USP) and the activities of the Department of Culture of the São Paulo City Hall, then headed by the writer Mário de Andrade,



A vida de uma aldeia Bororó, 1935. (Cinemateca Brasileira, São Paulo)



parteciparono a una spedizione antropologica nel Mato Grosso, nella regione centro-occidentale del Brasile.

La spedizione era finanziata dal Musée de l'Homme di Parigi e dal dipartimento della Cultura di São Paulo. I risultati della ricerca furono documentati in testi, fotografie e brevi documentari.

A Pordenone proiettiamo cinque film realizzati da Dina e Claude Lévi-Strauss su pellicola invertibile a 16mm durante il loro viaggio etnografico. Questi rulli appartenevano originariamente alla Discoteca Oneyda Alvarenga che fa parte del Centro culturale São Paulo, nell'ambito del segretariato comunale per la Cultura.

Nel 1977 Carlos Augusto Calil ha recuperato i materiali per duplicarli e impedirne il deterioramento, che aveva già distrutto uno dei titoli, *Cerimonias funeraes entre os indios Bororó I*. Nel 2022, con la riapertura della Cinemateca Brasileira e del suo laboratorio, che da dieci anni non effettuavano restauri, i cortometraggi girati da Dina e Claude Lévi-Strauss sono stati restaurati digitalmente in risoluzione 2K, sulla base dei film originali girati su pellicola invertibile a 16mm negli anni Trenta e degli internegativi realizzati nel 1977.

Os trabalhos do gado no curral de uma fazenda do sul de Mato Grosso (Le attività del bestiame nel ranch di una fattoria nel sud del Mato Grosso) è una breve e oggettiva documentazione dell'allevamento di bestiame, attività economica ancor oggi predominante nelle regioni centro-occidentali del Brasile e soprattutto nel Mato Grosso. Benché il film non sia incentrato su questo problema, l'allevamento ha costituito storicamente il punto essenziale delle dispute territoriali tra gli agricoltori e le popolazioni indigene brasiliane.

L'obiettivo e la prospettiva scientifica dei due professori viaggianti privilegiano due gruppi indigeni nettamente distinti, i Bororo e i

the couple Claude and Dina Lévi-Strauss participated in an anthropological expedition to Mato Grosso, in the Central-West region of Brazil.

The expedition was sponsored by the Musée de l'Homme (Paris) and the São Paulo Department of Culture. The research results were documented in texts, photographs, and short documentary films.

The screening in Pordenone includes five films shot by Dina and Claude Lévi-Strauss on 16mm reversal film during their ethnographic trip. These reels originally belonged to the Discoteca Oneyda Alvarenga, part of the São Paulo Cultural Center, under the Municipal Secretary of Culture.

In 1977, Carlos Augusto Calil rescued the materials for duplication to prevent their deterioration, which had already destroyed one of the titles, Funeral Ceremonies Among the Bororo I. In 2022, with the reopening of the Cinemateca Brasileira and its laboratory, which had not carried out any restoration work for ten years, the short films by Dina and Claude Lévi-Strauss were digitally restored in 2K resolution, based on the original 16mm reversal films from the 1930s and the internegatives made in 1977.

Cattle Work in the Corral of a Farm in the South of Mato Grosso is a brief and objective record of cattle breeding, a predominant economic activity to this day in the Central-Western region of Brazil, especially in Mato Grosso. Although the film does not center around this issue, cattle farming has historically been the pivot of territorial disputes between farmers and Brazilian indigenous people.

Kadiwéu, stanziati nella regione del Mato Grosso, e offrono una preziosa testimonianza delle usanze, dei rituali e delle tradizioni di questi popoli.

A vida de uma aldeia Bororó (La vita in un villaggio Bororó) e *Cerimonias funeraes entre os indios Bororó II* (Cerimonie funebri degli Indios Bororó) illustrano alcuni aspetti della vita degli indigeni Bororo nel villaggio di Kejara. Nella loro lingua nativa Bororo significa “cortile del villaggio”. L’area centrale del villaggio è lo spazio preferito per i complessi rituali che caratterizzano la loro organizzazione sociale. I Bororo vivevano in un territorio che si estendeva dalla Bolivia alla regione centro-occidentale del Brasile.

Aldeia de Nalike (Villaggio di Nalike) presenta la popolazione indigena dei Kadiwéu (“nativi che vanno a cavallo”). Il film ci mostra un gruppo gerarchico, in cui gli uomini, a cavallo, indossano abiti da cowboy che ribadiscono il legame tra la loro cultura e l’allevamento del bestiame. Le donne si dipingono il corpo, disegnano e svolgono lavori manuali, con ricche espressioni artistiche che evocano le loro tradizioni ancestrali. In questo film, a differenza che negli altri, vi sono brevi momenti di interazione tra gli indigeni e la macchina da presa dei loro osservatori. – CINEMATECA BRASILEIRA

The objective and scientific perspective of the traveling professors focuses on two very distinct indigenous groups, the Bororo and the Kadiwéu, who settled in the Mato Grosso region, providing valuable records of their customs, rituals, and traditions.

Life in a Bororo Village and Funeral Ceremonies Among the Bororo II present aspects of the lives of the Bororo indigenous people in the village of Kejara. Bororo means “village courtyard” in their native tongue. The central area of the village is the privileged space for the complex rituals that characterized their social organization. They lived in a territory spanning from Bolivia to the Central-Western region of Brazil.

The two Nalike Village films introduce the Kadiwéu indigenous people (“horse-riding natives”). The footage shows a hierarchical group, highlighting the men on their horses, wearing cowboy outfits that reinforce their culture linked to cattle breeding. The women engage in body painting, drawing, and manual work, rich artistic expressions that evoke their ancestry and tradition. In this film, unlike the others, there are moments of brief interaction between the indigenous people and the camera of their observers. – CINEMATECA BRASILEIRA

Chile

COMO POR UN TUBO (El boleto de lotería) [Facilmente/Easily; Il biglietto della lotteria / The Lottery Ticket] (CL 1919)

REGIA/DIR, SCEN: José Bohr. PHOTOG: Antonio Radonich. CAST: Teresa Castle, Morvello, Nicanor Molinare. PROD: Antonio Radonich, José Bohr, Magallanes Film Co. USCITA/REL: 05.11.1919. COPIA/COPY: DCP, 10' (da/from 35mm pos.); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de Chile, Santiago.

La comicità slapstick ha esercitato una notevole influenza in America Latina. Il grande pubblico di città come Buenos Aires, Bogotá e Montevideo si divertì un sacco con uno dei primi film di Louis Lumière, *L'Arroseur arrosé* (1895), e negli anni successivi con le opere di André Deed, Max Linder, Lea Giunchi, Léontine, Buster Keaton, Fatty Arbuckle, Mabel Normand e Chaplin. Gli intellettuali d'avanguardia, da parte loro, trovarono in alcuni di questi film un modello non solo estetico, ma anche ideologico: pensiamo, ad esempio, ai saggi di César Vallejo, Alejo Carpentier e José Carlos Mariátegui su Chaplin, oppure alle opere letterarie di Ildefonso Pereda Valdés, Edgarda Cadenazzi, Antonio de Alcântara Machado e Vicente Huidobro.

Quest'influenza non era però solo una questione di accoglienza. Il cinema muto latino-americano si appropriò anche di numeri e gag slapstick che ripropone nelle proprie versioni di questo genere cinematografico. Qualche esempio: il film argentino *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina* (Carlitos e Tripín dall'Uruguay all'Argentina, 1916) di Julio Irigoyen, la pellicola cubana *Quesitos de crema* (Formaggio spalmabile, 1918) di Julio Power, i film messicani *El rompecabezas de Juanillo* (Il puzzle di Juanillo, 1919) di Juan Arthenack e *Viaje redondo* (Viaggio di andata e ritorno, 1920) di José Manuel Ramos, nonché le

Slapstick comedy had considerable impact in Latin America. General audiences in cities such as Buenos Aires, Bogotá, and Montevideo enjoyed Louis Lumière's early film L'Arroseur arrosé (1895), and in following years the work of André Deed, Max Linder, Lea Giunchi, Léontine, Buster Keaton, Fatty Arbuckle, Mabel Normand, and Chaplin. Vanguard intellectuals found in some of these movies not only an aesthetic model, but also an ideological one. We might think, for instance, of the essays by César Vallejo, Alejo Carpentier, and José Carlos Mariátegui on Chaplin, or of the literary works of Ildefonso Pereda Valdés, Edgarda Cadenazzi, Antonio de Alcântara Machado, and Vicente Huidobro.

But this impact was not only a question of reception. Silent Latin American cinema also appropriated slapstick acts and gags in its own home-grown versions of the form. Examples include the Argentine movie Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina (Carlitos and Tripín from Uruguay to Argentina, 1916) by Julio Irigoyen, the Cuban picture Quesitos de crema (Cream Cheese, 1918), by Julio Power, and the Mexican films El rompecabezas de Juanillo (Juanillo's Puzzle, 1919) by Juan Arthenack and Viaje redondo (Round Trip, 1920) by José Manuel Ramos, as well as the Chilean film that



Como por un tubo (El boleto de lotería), 1919. Morvello. (Cineteca Nacional de Chile, Santiago)

opere cilene di cui ci occupiamo qui, entrambe dirette dal versatile cineasta José Bohr.

Nato in Germania, Bohr iniziò la carriera cinematografica in Cile nel 1918, quando, insieme all'amico Antonio Radonich, fondò la Magallanes Film, società con cui realizzò sette film di attualità e due cortometraggi comici, *Como por un tubo (El boleto de lotería)* del 1919 e *Los Parafinas ó Noche Alegre* (1920), oltre al film pubblicitario *Magallanes industrial, ganadero y comercial ante la cámara cinematográfica* (L'industria, l'allevamento e il commercio di Magallanes davanti alla macchina da presa, 1919).

Dopo aver lasciato la Magallanes Film Bohr fondò con Esteban Ivovich un'altra società, la Patagonia Film. Qui egli realizzò un altro documentario e un mediometraggio di finzione, *Esposas certificadas* (Mogli certificate, 1921), che, secondo le parole di Jacqueline Mouesca e Carlos Orellana, "girò in due settimane appena, con uno stile contrassegnato da velocità e improvvisazione cui sarebbe rimasto fedele per tutta la sua lunga carriera di produttore e cineasta". In seguito si trasferì in Argentina, dove collaborò con il prestigioso cinegiornale settimanale *Film Revista Valle* e proseguì una carriera di compositore

concern us here, directed by the versatile filmmaker José Bohr. Born in Germany, Bohr began his filmmaking career in Chile in 1918, when along with his friend Antonio Radonich he founded Magallanes Film, the company with which he made seven actuality films and two comedy shorts, *Como por un tubo (El boleto de lotería)* (Easily, or The Lottery Ticket, 1919) and *Los Parafinas ó Noche Alegre (Los Parafinas, or "Joyful Night"*, 1920), as well as the commercial film *Magallanes industrial, ganadero y comercial ante la cámara cinematográfica (Industrial, Cattle-Breeding, and Commercial Magallanes On Film, 1919)*.

After leaving Magallanes Film, Bohr founded another company, Patagonia Film, with Esteban Ivovich. Here he made another documentary and a medium-length fiction film, *Esposas certificadas (Certified Wives, 1921)*, "which he filmed in just two weeks, with a style marked by speed and improvisation that would remain with him throughout his long career as a producer and filmmaker", in the words of Jacqueline Mouesca and Carlos Orellana. He later moved to Argentina, where he worked with the renowned weekly newsreel *Film Revista Valle* and pursued a career as a composer and singer,

e cantante; poi durante l'era del sonoro emigrò dapprima negli Stati Uniti e successivamente in Messico e Argentina, per ritornare infine in Cile dove realizzò il suo ultimo film, *Sonrisas de Chile* (Sorrisi dal Cile, 1970). Regista di 21 film in Cile, Bohr è considerato il cineasta più prolifico del paese, secondo solo a Raúl Ruiz.

Como por un tubo (El boleto de lotería) si apre con un breve prologo in cui i due produttori, Bohr e Radonich, salutano il pubblico ridendo e parlando, rivolti direttamente alla macchina da presa (ciò preannuncia forse l'attività attoriale che Bohr avrebbe intrapreso nelle fasi seguenti della sua carriera). Anche il protagonista infrange la quarta parete rivolgendosi alla macchina da presa all'inizio del film, nella tradizione del cinema comico e del vaudeville dell'epoca. Come scrive la studiosa cilena Eliana Jara Donoso, la trama narra "le avventure di un sarto, interpretato dal comico Morvello, il quale crede di aver vinto alla lotteria. Nelle scene successive il protagonista, ora milionario, resta amaramente deluso quando si reca a riscuotere il premio e scopre sorpreso che il numero del biglietto era sbagliato".

In questa versione del film, digitalizzata in maniera impeccabile dalla Cineteca Nacional de Chile, non sono chiari né il lavoro del protagonista (quando appare nel film dorme in strada, vestito di stracci) né la sequenza logica delle scene. Anche in queste condizioni il film è un esempio perfetto dell'impiego, in America Latina, di un vasto e dinamico repertorio di tecniche slapstick (la sberla, la zuffa, l'inseguimento), nonché di quell'atteggiamento anarchico e distruttivo che si fa occasionalmente beffa della proprietà privata distruggendola, e suscita tanto interesse nell'avanguardia. – GEORGINA TORELLO

and would subsequently migrate, during the sound era, first to the United States, and then to Mexico, Argentina, and back to Chile, where he made his last film, Sonrisas de Chile (Smiles from Chile, 1970). The director of 21 movies in Chile, Bohr is considered the country's most prolific filmmaker, second only to Raúl Ruiz.

Como por un tubo (El boleto de lotería) opens with a brief prologue in which both producers, Bohr and Radonich, greet the audience, laughing and talking directly to the camera (perhaps foreshadowing the stage and acting work that Bohr would go on to develop later in his career). The leading actor also breaks the fourth wall by addressing the camera at the beginning of the film, following in the tradition of contemporary vaudeville and comic cinema. Chilean film historian Eliana Jara Donoso has written that the plot narrates "the adventures of a tailor, played by the comedian Morvello, who thinks he has won the lottery. The following scenes show how the protagonist, now a millionaire, is abruptly thwarted when he goes to redeem his prize and finds to his surprise that he had the wrong ticket number".

In this version of the film, impeccably digitized by the Cineteca Nacional de Chile, neither the protagonist's job (he is introduced in the film sleeping rough and in rags) nor the logical sequence of scenes is clear. Even so, the film is a perfect example of the use in Latin America of a wide and dynamic repertory of slapstick techniques (the slap, the fight, the chase), as well as the anarchic and disruptive attitude (the casual mocking of private property through its destruction) that proved so appealing to the avant-garde. – GEORGINA TORELLO

Colombia

AURA O LAS VIOLETAS (CO 1924)

REGIA/DIR: Pedro Moreno Garzón, Vincenzo Di Domenico. SCEN: Pedro Moreno Garzón, dal romanzo *di/based on the novel by José María Vargas Vila* (1887). PHOTOG, MONT/ED: Vincenzo Di Domenico. CAST: Isabel von Walden, Roberto Estrada Vergara, Señora Guevara, Ferruccio Benincore. PROD: SICLA (Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana). USCITA/REL: 03.1924 (Bogotá). COPIA/COPY: incomp., DCP, 14'18" (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

La prima di *Aura o las violetas* (*Aura o le violette*), diretto da Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Domenico, ebbe luogo al Salón Olympia di Bogotá nel marzo 1924. Vincenzo Di Domenico era socio di una delle più importanti e antiche case cinematografiche colombiane, che era stata fondata nel 1909, quando l'italiano Francisco Di Domenico si stabilì nel paese e vi operò fino agli anni Venti. I Di Domenico possedevano sale cinematografiche (tra cui il Salón Olympia, in cui questo film fu girato e proiettato per la prima volta; esso venne programmato contemporaneamente al Teatro Bogotá), e furono altresì esercenti e distributori, produttori di cinegiornali, documentari e film di finzione. Fondarono inoltre la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA), che nell'epoca del muto

Aura o las violetas (Aura or the Violets), directed by Pedro Moreno Garzón and Vincenzo Di Domenico, premiered at the Salón Olympia in Bogotá in March 1924. Vincenzo Di Domenico was an associate of one of Colombia's most prominent and long-standing film companies, which was established in 1909 when the Italian Francisco Di Domenico settled in the country, and operated until the 1920s. The Di Domenicos owned movie theatres (including the Salón Olympia, where this movie was both filmed and premiered, and was shown simultaneously at the Teatro Bogotá), as well as working as film exhibitors and distributors, producers of newsreels, documentaries, and fiction films. They also founded the Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA), which

produsse un numero di film di finzione maggiore di ogni altra società di produzione colombiana. Oltre ad *Aura o las violetas*, realizzò *Conquistadores de almas* (Conquistatori di anime, 1924), *Como los muertos* (Come i morti, 1925), e *El amor, el deber y el crimen* (Amore, dovere e delitto, 1926).

Aura o las violetas è un adattamento del romanzo d'esordio del prolifico scrittore colombiano José María Vargas Vila. Narra la vicenda di due adolescenti che, dopo una lunga separazione, non possono continuare la loro relazione. Quando l'eroe fa ritorno l'eroina sta per sposare un uomo anziano, che non ama, per conservare lo status della propria famiglia; l'eroe rifiuta di accettare la situazione. La coppia è riunita dalla morte di lei, e nelle ultime righe del romanzo muore anche l'eroe. Come lo stesso Vargas Vila faceva notare ai lettori nella sua opera – pubblicata dapprima a puntate su un quotidiano e successivamente in forma di romanzo – la trama era semplice: “Se cercate qui una di quelle trame complesse e avvincenti predilette dalla fertile immaginazione dei romanzieri; se desiderate assistere al dipanarsi di un intrigo, o allo sviluppo di un tema morale, sociale o religioso ... chiudete questo libro, perché non ci troverete niente del genere”. In effetti fu la “facilità di interpretazione”, assieme alla sua popolarità, a indurre la casa di produzione a prenderlo in considerazione. La scelta fu indubbiamente premiata: il film fu un successo al botteghino, con la sala sempre piena nelle numerose proiezioni; fu necessario stampare una seconda copia, e poi si organizzò un tour del paese, seguito, secondo i resoconti della stampa, dalle “principali nazioni del Sudamerica”. Lo stesso Vargas Vila dichiarò che il film era “così ben girato da far piangere, proprio come l'opera [originale]”.

Benché di *Aura o las violetas* ci siano rimasti poco più di dieci minuti, cosa che rende difficile seguire con sicurezza la trama, alcune scene superstiti ci consentono di individuare i momenti chiave del romanzo. Anzitutto, nel giorno delle nozze dell'eroina, ella indossa l'abito da sposa, circondata da giovani donne e ragazze che l'aiutano: è il momento cruciale in cui il “destino” separa la coppia dei protagonisti. Successivamente la sequenza del tentativo di suicidio dell'eroe sventato dall'intervento di sua madre (su questo punto possiamo ricordare un curioso episodio extra-cinematografico: dopo la prima Estrada Vergara, il protagonista maschile, ricevette una lettera da una donna che dichiarò: “Lei mi ha profondamente deluso. Un vero uomo non si suiciderebbe mai usando la mano sinistra, né in pigiama. Che maiale!”). Infine, nella scena in cui gli innamorati, ormai disperati, si incontrano dopo il matrimonio di lei, l'impiego del montaggio alternato crea uno scambio dinamico di sguardi: tra i due innamorati, verso il palcoscenico e dal marito verso di lei.

Le scene superstiti ci consentono anche di comprendere in che misura l'estetica del film (l'eleganza dell'ambientazione, degli arredi e dei costumi) e le interpretazioni degli attori (talvolta sobrie, talaltra esasperate) traggano ispirazione dai film melodrammatici italiani dell'epoca, che allora erano ampiamente distribuiti in Colombia e in tutta l'America Latina, e costituivano un fondamentale modello per i Di Domenico. Occorre inoltre rilevare che lo stile della recitazione

produced more fiction films than any other production company in Colombia during the silent era. As well as Aura o las violetas, it made Conquistadores de almas (Conquerors of Souls, 1924), Como los muertos (Like the Dead, 1925), and El amor, el deber y el crimen (Love, Duty, and Crime, 1926).

Aura o las violetas is adapted from the 1887 debut novel of the prolific Colombian writer José María Vargas Vila. It tells the story of two adolescents who, after a long separation, are prevented from continuing their relationship. On the hero's return, the heroine is about to marry an old man she does not love in order to maintain her family's status; the hero refuses to accept the situation. They are reunited by her death, and in the novel's closing lines he also dies. As Vargas Vila warned his readers in his story – published first in newspaper serial form and later as a novel – its plot was simple: “If you wish to find here one of those complex and interesting plotlines to which the fertile imagination of novelists is so prone; if you wish to see the development of an intrigue, or the pursuit of a moral, social, or religious theme (...) then close this book, because you will find nothing of the sort in here.” It was, in fact, the novel's “easy interpretation”, together with its popularity, that led the production company to consider it. This paid off handsomely: the film was a box-office hit, with many screenings completely sold out; a second print had to be struck, and later there was a tour of the country, followed by, according to press reports, “the principal nations of South America”. Vargas Vila himself said that the film was “so well shot that it makes one cry, just like the [original] work”.

Although only a little over 10 minutes of Aura o las violetas survives, making it difficult to accurately follow the plot, some existing scenes allow us to trace key moments in the novel. Firstly, on the heroine's wedding day, she wears her bridal gown, surrounded by girls and young women who help her: the crucial moment at which “destiny” pulls the leading couple apart. Next, the sequence showing the hero's suicide attempt, scuppered by his mother's interruption (on this point, we might remember a curious extra-filmic event: following the premiere Estrada Vergara, the male lead, received a letter from a woman who declared: “I'm utterly disappointed in you. A real man would never commit suicide with his left hand, or in pyjamas. What a swine!”). Finally, in the scene in the theatre in which the lovers, now in despair, meet once she is married, the use of alternating editing creates a dynamic exchange of glances: between them, to the stage, and from the husband towards her.

The surviving scenes also allow us to understand the extent to which both the film's aesthetics (its elegant settings, decors, and costumes) and its performances (sometimes moderate, sometimes exasperated) draw on the Italian melodramatic films of the era, which were widely distributed in Colombia and in Latin America in general, and were a key model for the Di Domenicos. Finally, we should point out that the acting style can be better understood

risulta più facilmente comprensibile alla luce delle restrizioni morali da cui fu condizionata la realizzazione della pellicola. Nella società colombiana di allora, oltre che negli ambienti ufficiali, il mestiere dell'attore era "vivamente disapprovato", come ricordò il co-regista del film Moreno Garzón, il quale, in un'intervista citata da Hernando Salcedo Silva nel suo *Crónicas del cine colombiano* aggiunse che "la censura era severissima; i baci per esempio dovevano essere molto rapidi, quelli lunghi erano vietati" (in questa copia non si vedono affatto baci, né rapidi né lunghi). I registi risolsero in parte il problema affidando a Isabel von Walden – figlia di stranieri, priva di esperienze di recitazione – il ruolo di protagonista femminile, mentre per i loro successivi film di finzione ingaggiarono professionisti stranieri: in *Como los Muertos* attori della Compañía Teatral Española di Matilde Palau, e in *El amor, el deber y el crimen* l'attrice italiana Lyda Restivo, alias Mara Meba. La copia proiettata qui è stata restaurata e preservata dalla Fundación Patrimonio Filmico Colombiano nel 1997. Gustavo Nieto Roa diresse un secondo adattamento (sonoro) di *Aura o las violetas* nel 1974. – GEORGINA TORELLO

if we bear in mind the moral constrictions that shaped the film. In contemporary Colombian society, as well as in official circles, acting was "very much frowned upon", remembered Moreno Garzón, the film's co-director, adding in an interview quoted by Hernando Salcedo Silva in his Crónicas del cine colombiano that "the censorship department was very strict; for example, kisses had to be very quick, long ones were not allowed" (there are no kisses at all, quick or long, in this print). The directors solved the problem in part by casting Isabel von Walden – the daughter of foreigners, with no acting experience – as the female lead, and in their subsequent fiction films they hired foreign professionals: in Como los Muertos, actors from Matilde Palau's Compañía Teatral Española, and for El amor, el deber y el crimen, the Italian actress Lyda Restivo, alias Mara Meba. The print exhibited here was restored and preserved from incomplete copies by the Fundación Patrimonio Filmico Colombiano in 1997. Gustavo Nieto Roa directed a second (sound) adaptation of Aura o las violetas in 1974. – GEORGINA TORELLO

MADRE (CO 1924)

REGIA/DIR: Samuel Velásquez. SCEN: Samuel Velásquez, based on his novel (1896). PHOTOG: Gregorio Tabares. MONT/ED, SCG/DES: Félix J. Rodríguez. CAST: Isabel Trujillo, Inés Trujillo, Jaime Toro Álvarez, Antonio Jaramillo Mejía, Antonio Gómez Villegas, Alfonso González, Gabriel Jaramillo Arango. PROD: Manizales Film Company.

USCITA/REL: 10.03.1924. COPIA/COPY: DCP, 22' (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Bogotá.

Come altri paesi della regione – ad esempio il Brasile e il Cile – negli anni Venti del Novecento anche la Colombia attraversò un'effimera fase di decentramento della sua nascente industria della produzione cinematografica, che si estese a varie grandi città come Bogotá, Cali, Medellín, Pereira e Manizales. Questo sviluppo dipese in parte dai programmi delle prospere borghesie regionali emergenti, che videro nel cinema uno strumento impareggiabile per illustrare al resto del Paese il progresso e la crescita di queste zone. Il boom del settore del caffè aveva fatto di Manizales una delle città più fiorenti della Colombia, un polo commerciale in cui presto emersero società di produzione cinematografica e giunsero i relativi capitali. Una di queste imprese fu la Manizales Film Company, fondata nel 1923 da un gruppo di eminenti personalità regionali, desiderose di portare sul grande schermo argomenti e vicende nazionali. Il primo film realizzato dalla nuova società fu affidato a Samuel Velásquez, pittore, critico d'arte e scrittore proveniente dal dipartimento di Antioquia, che nel 1896 aveva vinto un prestigioso concorso letterario con il romanzo costumbrista *Madre*. Benché Velásquez non avesse alcuna esperienza in campo cinematografico, la casa di produzione gli affidò l'incarico di adattare il suo testo per il cinema e di dirigere il film.

Di questo precoce melodramma sono sopravvissute due sole sequenze, ma è possibile ricostruire la trama sulla base del romanzo di Velásquez. Una madre iperprotettiva che diffida degli uomini desidera

Like other countries in the region such as Brazil and Chile, during the 1920s Colombia underwent an ephemeral decentralization of its incipient film production sector, which was spread between several major cities, such as Bogotá, Cali, Medellín, Pereira, and Manizales. This was partly thanks to the agenda of the prosperous emerging regional bourgeoisies, which found in cinema an unparalleled instrument to show the progress and growth of their areas to the rest of the country. The booming coffee industry had turned Manizales into one of country's most thriving cities, a commercial hub that soon saw the emergence of film production businesses and capital. One of these was the Manizales Film Company, founded in 1923 by a group of notable regional personalities who wished to bring national topics and stories to the big screen. The first film shot by this new company was entrusted to the painter, art critic, and writer Samuel Velásquez, from the department of Antioquia, who in 1896 had won a prestigious literary contest for his costumbrist novel Madre (Mother). Although he had no experience of filmmaking, the production company hired Velásquez to adapt his text to the screen and to direct the movie.

While only two sequences of this early melodrama survive, we can reconstruct the plot outline based on Velásquez's novel. An overprotective mother who distrusts men wishes to marry her daughter Inés to a naïve and somewhat ridiculous nephew.



Madre, 1924. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

maritare la figlia Inés a un nipote ingenuo e un po' ridicolo. La ragazza però lo disdegna e lo deride, e si innamora invece di Felipe, mulattiere seducente e dongiovanni che usa accamparsi vicino alla proprietà di Inés e di sua madre. Una notte Inés e Felipe riescono ad appartarsi lungo il fiume, ma la madre di lei li sorprende proprio quando la ragazza sta per cedere al corteggiatore e distruggere la propria reputazione. Inés decide poi di fuggire con Felipe quando egli visiterà nuovamente il ranch, e rivela il suo piano a un'amica. La madre, che è costantemente in guardia, è in ascolto quando Inés confida i suoi progetti e da quel momento attende angosciata l'arrivo del seduttore e l'imminente perdita della figlia. Ma nel giorno del ritorno Felipe si caccia in un'assurda rissa con un altro mulattiere; Inés cerca di difenderlo ma viene accidentalmente colpita dall'arma di lui e muore dissanguata. La madre, inconsolabile, trova però un certo conforto in questa tragica fine, che trova preferibile al disonore della figlia.

Come osserva il ricercatore Álvaro Concha Henao, sia il romanzo che il film illustrano aspetti della vita di quell'epoca in Antioquia, come il dialetto montanaro, il ruolo subalterno delle donne e gli echi di una cultura precapitalistica in una regione arretrata; ma soprattutto mettono in luce "la moralità pubblica di un Cristianesimo patriarcale che entra in conflitto con gli impulsi erotici stimolati dalla modernità, conducendo a due esiti estremi: il disonore o la morte".

La prima di *Madre* ebbe luogo il 10 marzo 1924 al Teatro Olympia di Manizales; pochi giorni dopo il film fu proiettato al Teatro Faenza de Bogotá. Secondo un articolo di cronaca pubblicato il 28 marzo sul quotidiano di Manizales *El Tiempo*, "la sala era strapiena, e non sarebbe potuto entrare neanche uno spettatore in più ... il pubblico è rimasto estremamente soddisfatto, e l'opera si è meritata una



La tragedia del silencio, 1924. (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

However, the young woman disdains and mocks him, instead falling for Felipe, a seductive, womanizing mule driver who often camps out next to the property of Inés and her mother. One night Inés and Felipe manage to meet alone by the river, but her mother catches them just as the girl is about to surrender to her lover and ruin her reputation. Inés later decides that she will elope with Felipe on his next visit to the ranch, revealing her plans to a friend. Her mother, always on the alert, listens in on the plan, and from then on lives in despair and anguish in anticipation of the arrival of the seducer and the imminent loss of her daughter. However, on the day of his return Felipe initiates an absurd club fight with another mule driver, and when Inés tries to defend him she is accidentally struck by her lover's weapon and bleeds to death. Her mother is inconsolable, but she finds solace of sorts in this tragic end, which she finds preferable to seeing her daughter dishonoured.

*As the researcher Álvaro Concha Henao points out, both the novel and the film display aspects of contemporary life in Antioquia, such as the mountain dialect, the subordinate role of women, and the echoes of pre-capitalist culture in a backward region. Above all, they reveal "the public morality of patriarchal Christianity that rubs up against the erotic impulses that are exacerbated by modernity, leading to two extreme outcomes: dishonour or death". *Madre* premiered on 10 March 1924 at the Teatro Olympia in Manizales, and was shown a few days later at the Teatro Faenza de Bogotá. A chronicle published in the Manizales newspaper *El Tiempo* on 28 March reported, "it was a completely full house, not one more person could have got in (...) the audience was very*

fragorosa ovazione". L'anno seguente la Manizales Film Company produsse il suo secondo e ultimo film, *Manizales City* (Félix R. Restrepo, 1925), un documentario realizzato per celebrare il settantesimo anniversario della fondazione della città. Questa pellicola contiene quelle che, purtroppo, sono le ultime immagini della bella città di Manizales filmate prima del terribile incendio che il 3 luglio 1925 distrusse gran parte del centro storico.

I frammenti superstiti di *Madre* qui proiettati sono conservati nell'archivio della Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, che li ha restaurati nel 1997. Il lavoro, finanziato dal Ministero delle Comunicazioni colombiano, è stato effettuato nei laboratori della Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, sotto la supervisione di Óscar Garbisu. – ANDREA CUARTEROLO

satisfied, and the work merited a noisy ovation." The following year, the Manizales Film Company followed up by producing their second and last film, Manizales City (Félix R. Restrepo, 1925), a documentary made to mark the city's 70th anniversary. This film sadly contains the last images ever filmed of this beautiful city before the devastating fire of 3 July 1925 that destroyed a substantial part of the historic centre.

The surviving fragments of Madre shown here are conserved in the archive of the Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, which restored them in 1997. The work was sponsored by the Colombian Ministry of Communications and carried out in the laboratories of the Fundación Cinemateca Nacional de Venezuela, under the supervision of Óscar Garbisu. – ANDREA CUARTEROLO

LA TRAGEDIA DEL SILENCIO (CO 1924)

REGIA/DIR: Arturo Acevedo Vallarino. SCEN: Arturo Acevedo Vallarino, dal romanzo di/from the film novel by Heliodoro González Coutin. PHOTOG: Hernando Bernal. SCG/DES: ?. CAST: Lely Vargas, Alberto López Isaza, Gonzalo Acevedo Bernal, Isabel Vargas, Alberto de Argáez, Inés Niño Medina, Germán Santacoloma, Mercedes Niño Medina, Jorgito Acevedo González. PROD: Casa Cinematográfica Colombia. USCITA/REL: 07.1924 (Bogotá), 09.10.1924 (Medellín). COPIA/COPY: incom., DCP, 20'44", col. (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Bogotá.

Il brindisi con cui si apre questa copia di *La tragedia del silenzio* (La tragedia del silencio), digitalizzata dalla Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, non fa parte del film, ma lo precede e lo inquadra. Riguarda l'inaugurazione, nel 1924, della Casa Cinematográfica Colombia guidata da Arturo Acevedo Vallarino e dai suoi figli: un evento cui parteciparono l'arcivescovo Ismael Perdomo – che benedisse l'azienda – e il presidente della Repubblica Pedro Nel Ospina, accompagnato dai suoi ministri. Il presidente celebrò l'inaugurazione dal suo punto di vista, dichiarando che "dobbiamo avere la nostra arte". Qui ci interessa la combinazione di "patriottismo, agenti istituzionalizzati del potere e arte industriale", nelle parole del ricercatore Juan Sebastián Ospina León, che individua le "influenti forze in gioco nella modernizzazione di Bogotá". Un paio di mesi dopo la società organizzò la prima di *La tragedia del silenzio*, film diretto da Arturo Acevedo Vallarino. Assieme alla famiglia Di Domenico, la società Acevedo era uno dei principali soggetti attivi sulla scena del cinema muto colombiano: distribuiva film stranieri e produceva documentari e cinegiornali. A differenza dei Di Domenico, la società Acevedo sopravvisse all'era del cinema muto e continuò a realizzare film di finzione e documentari, nonché pellicole didattiche e pubblicitarie, fino agli anni Sessanta.

La tragedia del silencio si distingue per la sontuosa ambientazione nell'alta società, resa dall'elegante mobilio, dalle tende dipinte e in particolare dalla profusione di abiti, cappellini e piume che formano una parte del guardaroba della protagonista femminile. In tale contesto la pacifica esistenza di una giovane coppia è sconvolta da una diagnosi (sbagliata) di lebbra ricevuta dal marito (la medesima malattia che colpisce in *Como los muertos* [Come i morti], diretto da

*The toast that opens this print of La tragedia del silencio (The Tragedy of Silence), digitized by the Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, does not belong to the film. But it does precede it and frame it. It pertains to the inauguration of the Casa Cinematográfica Colombia in 1924, headed by Arturo Acevedo Vallarino and his sons: an event that was attended by Archbishop Ismael Perdomo – who blessed the enterprise – and Pedro Nel Ospina, President of the Republic, in the presence of his ministers. The President glorified the inauguration in his own fashion by declaring that "we are to have our own art". What interests us here is the combination of "patriotism, institutionalized agents of power, and industrial art", in the words of the researcher Juan Sebastián Ospina León, who reveals those "influential forces at play in the modernization of Bogotá". A couple of months later the company would go on to premiere *La tragedia del silencio*, directed by Arturo Acevedo Vallarino. Alongside the Di Domenico family, the Acevedo company was one of the key players on the Colombian silent film scene, distributing foreign films and producing documentaries and newsreels. Unlike the Di Domenicos, the Acevedo company survived beyond the silent era, going on to make fiction, documentary, educational, and advertising films up until the 1960s.*

*La tragedia del silencio has a sumptuous upper-class setting rendered by elegant furniture, painted curtains, and, in particular, the rich variety of dresses, hats, and feathers that form part of the female lead's wardrobe. Against this backdrop, a young couple's peaceful existence is fractured by an (erroneous) diagnosis of leprosy received by the husband (the same illness as in *Como los Muertos* / Like the Dead, directed by Pedro Moreno Garzón*

Pedro Moreno Garzón e Vincenzo Di Domenico l'anno successivo). La trama è vivacizzata dalla presenza di un giovanotto che cerca di sedurre la moglie; ella non ha la minima intenzione di cedere alla tentazione, ma il marito è convinto del contrario, e verso la fine del film cerca di suicidarsi. Nonostante questa dolorosa concatenazione di eventi la storia si conclude con un lieto fine: il figlioletto della coppia impedisce che la pallottola colpisca il bersaglio, e a quel punto una telefonata dal laboratorio annuncia l'errore di diagnosi. Come altri film colombiani, *La tragedia del silencio* è improntato a un modello religioso, sia per la presenza di un sacerdote amico di famiglia, sia per l'evidente iconografia cristiana (un bassorilievo raffigurante Gesù alla parete, il primo piano di un crocifisso, un monaco che sosta presso la facciata di una chiesa). Tali riferimenti religiosi, come rileva la storica Pilar Duque, garantirono la distribuzione del film in Colombia e negli altri paesi dell'America Latina.

Nello stesso spirito puritano è opportuno soffermarsi sull'interpretazione di Lely Vargas, che ci offre uno spunto per analizzare l'assimilazione del cinema straniero nella Colombia di quell'epoca. La recitazione di Vargas riecheggia infatti quella delle dive italiane: un'"influenza" fondamentale, come negli anni Settanta osservò Hernando Salcedo Silva. Si pensi alla scena in cui ella si trova insieme al marito nella stanza da letto coniugale e gli volteggia intorno in abito da sera, come prima di lei avevano fatto Borelli e Menichelli, senza riuscire a sedurlo. Oppure alla scena finale, in cui il marito crede di aver scoperto la relazione adulterina e si rinchioda nello studio. Vargas attinge allora a un ricco repertorio gestuale: si scioglie i capelli; si getta sulla porta, cercando di forzarla con sensuale violenza. Qui la sua interpretazione abbandona improvvisamente la compostezza che l'aveva contraddistinta in tutto il film. Come le altre dive, ella emana passione anche nel momento in cui ci ricorda che la riproduzione cinematografica e industriale dell'isteria aveva esercitato una forte influenza come espressione di liberazione. I baci con cui si conclude *La tragedia* sono appassionati, persino audaci, rispetto alla soffocante atmosfera degli altri film colombiani dell'epoca. Alberto Urdaneta compose la musica originale per il film, in occasione della prima, nel luglio 1924 al Teatro Faenza di Bogotá; *La tragedia* fu poi proiettato il 9 ottobre dello stesso anno al Teatro Junin di Medellín. – GEORGINA TORELLO

and Vincenzo Di Domenico the following year). The plot is spiced up by the presence of a young man who tries to seduce the wife, and, although she doesn't for a moment fall into temptation, her husband is convinced to the contrary, and, towards the end of the film, tries to commit suicide. Despite this painful sequence of events, the resolution of the story is a happy one: the couple's young son prevents the gunshot from hitting its target, at which point a telephone call from the laboratory announces the misdiagnosis. *La tragedia del silencio* is, like other Colombian films, cast from a religious mould, both in the presence of a priest who is a family friend, and in the film's clearly Christian iconography (a bas-relief of Christ on the wall, a close-up of a crucifix, a monk standing by a church façade). Such religious references, as the historian Pilar Duque points out, guaranteed the film's distribution both in Colombia and elsewhere in Latin America.

Also on this puritanical note, we should consider the performance by Lely Vargas, which offers us a clue as to the appropriations of foreign cinema in Colombia at the time, reminiscent as it is of the Italian divas: undoubtedly a key "influence", as Hernando Salcedo Silva observed in the 1970s. Think of her scene with her husband in their marital bedroom, in which she swirls around him in evening dress, just as Borelli or Menichelli had done before her, without managing to seduce him. Or the final scene, when the husband believes he has discovered the adulterous romance and locks himself in his study. Here Vargas draws on a rich repertoire of gestures: she loosens her hair; she lurches towards the door, violently and sensually trying to force it open. Her performance here breaks with the composed manner in which she has behaved throughout the film. Just like the other divas, she exudes passion even as she reminds us of that cinematic and industrial reproduction of hysteria that had been so influential as an expression of liberation. The kisses with which *La tragedia* ends are passionate, even bawdy, in comparison with the stifling air of other Colombian films of the time. Alberto Urdaneta composed the original music for this film when it was first screened in July 1924 at the Teatro Faenza in Bogotá and was shown later that year at Medellín's Teatro Junin, on 9 October. – GEORGINA TORELLO

GARRAS DE ORO [Artigli d'oro/Golden Claws] (**Alborada de justicia**) [L'alba della giustizia/The Dawn of Justice] (CO 1927)

REGIA/DIR: P. P. Jambrina [Alfonso Martínez Velasco]. SCEN: da una sinopsi di/based on the story outline by José Vicente Navia, *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodore Roosevelt*. PHOTOG: Arnaldo Ricotti, asst. Arrigo Cinotti. CAST: ? (Paterson), Lucia Zanussi (Berta), ? (Kettie), Jorge de Hoyos (*ladro/thief*). PROD: Cali Films. PREMIÈRE: 13.03.1927 (Teatro Moderno, Cali). COPIA/COPY: DCP, 54'35", col. (da/from 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito, una sequenza colorata a mano/tinted, one sequence originally with hand-colouring); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Bogotá.

Considerato dagli storici del cinema colombiani il più importante film nazionale girato nell'epoca del muto, *Garras de oro* (Artigli d'oro) è una precoce invettiva contro l'intervento degli Stati Uniti

Considered the country's most important movie of the silent period by Colombian film historians, *Garras de oro* (Golden Claws) is an early tirade against the U.S. intervention in Panama's separation

nella separazione di Panama dalla Colombia; si tratta quindi di uno dei primi film anti-imperialisti nella storia del cinema. La trama si articola su due vicende principali. La prima si basa sulla vera storia del presidente Theodore Roosevelt, che nel 1909 denunciò per diffamazione il magnate della stampa Joseph Pulitzer, il quale aveva rivelato un pagamento illegale di 40 milioni di dollari, fatto dagli Stati Uniti alla Compagnia francese del canale di Panama. Il film ci presenta quindi il direttore di un quotidiano di New York, denominato *The World*, che cerca le prove della propria innocenza in un processo per diffamazione durante una campagna presidenziale. Proprio come nella vita reale, dopo una serie di traversie la libertà di stampa trionfa e il direttore è assolto. A questa trama principale si intreccia un intricato triangolo sentimentale tra Paterson, un giornalista americano che *The World* ha inviato in Colombia per indagare, Berta, la figlia di un dipendente del consolato colombiano a New York, e Kettie, una spia statunitense.

Il film è una *rara avis* del primo cinema colombiano: un'opera decisamente politica, critica della situazione coeva, lontanissima dai melodrammi letterari o costumbristi che predominavano nella produzione cinematografica nazionale di quel periodo. Il tono di esplicita denuncia delle lunghe didascalie è accentuato da una serie di potenti immagini allegoriche, come quelle di un mostruoso Zio Sam che, con gli "artigli d'oro" menzionati nell'originario titolo spagnolo del film, strappa via l'istmo di Panama dalla carta geografica della nazione e usa il denaro per far pendere la bilancia della giustizia dalla parte degli Stati Uniti. Il film si distacca anche dalle convenzioni estetiche e narrative dei film popolari degli anni Venti e ciò ha portato a formulare la teoria che sarebbe stato girato del tutto o in parte in Italia; quest'ipotesi si basa anche sul fatto che l'operatore, Arnaldo Ricotti, e il suo assistente, Arrigo Cinotti, erano italiani, così come l'attrice Lucia Zanussi, che interpreta il ruolo di Berta.

L'imbibizione del film è splendida, con effetti particolarmente spettacolari nelle scene di ballo. Questa è inoltre l'unica produzione muta colombiana contenente immagini colorate a mano, collocate strategicamente in una scena allegorica in cui sventola la bandiera nazionale, forse ispirata dall'emblematica bandiera rossa della *Corazzata Potëmkin* di Eisenstein (1925), uscito solo un paio d'anni prima.

Garras de oro, perduto per oltre 50 anni, è ancor oggi un film avvolto nel mistero. Le ricerche tenaci ed entusiastiche portate avanti da numerosi storici del cinema colombiani, come ad esempio Ramiro Arbeláez con il suo documentario *Garras de oro: herida abierta en un continente* (Alba di giustizia: una ferita aperta in un continente, 2015), hanno risolto alcuni dei suoi enigmi. Uno dei più importanti è quello dell'identità del regista, celato per decenni sotto lo pseudonimo P. P. Jambrina e ora identificato in Alfonso Martínez Velasco, uomo d'affari, giornalista, politico e uno dei soci fondatori della Cali Film, l'effimera casa di produzione fondata per produrre il film. Dalle stesse ricerche è emerso che la sinopsi da cui è tratto il film, *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodore Roosevelt* (La vendetta della Colombia o La morte politica di Theodore Roosevelt), fu registrata nel 1925 da José Vicente Navia, altro membro fondatore della Cali Film, che dopo

from Colombia, making it one of the first anti-imperialist motion pictures in film history. Its plot has two main strands. The first is based on the true story of President Theodore Roosevelt, who accused the press magnate Joseph Pulitzer of slander in 1909 when Pulitzer revealed the fraudulent payment of \$40 million by the U.S. to the French Panama Canal company. The film thus introduces the editor of a New York newspaper, notably named *The World*, who seeks evidence to clear his name in the face of a slander trial during a presidential campaign. Just as in real life, after a series of setbacks press freedom triumphs and the editor is absolved. Woven into this main plot strand is an intricate love triangle between Paterson, an American journalist at *The World* sent to Colombia to investigate, Berta, the daughter of an employee of the Colombian consulate in New York, and Kettie, a U.S. spy.

The film is a *rara avis* of early Colombian cinema: a decidedly political film that is critical of current affairs, a far cry from the literary or costumbrist melodramas that predominated in the national film production of the period. The tone of explicit denunciation in the long intertitles works in combination with a series of impressive allegorical images, such as those of a monstrous Uncle Sam, who with the "golden claws" referred to in the film's original Spanish title snatches the Isthmus of Panama away from the map of the nation, and uses money to try to tip the scales of justice in favour of the United States. The film also diverges from the aesthetic and narrative conventions of 1920s vernacular films, which has led to theories that it was wholly or partially filmed in Italy. This hypothesis is also based on the fact that the camera operator, Arnaldo Ricotti, and his assistant, Arrigo Cinotti, were Italian, as was the actress Lucia Zanussi, who plays the role of Berta.

The movie is beautifully tinted, to particularly spectacular effect in the dance scenes. It is, furthermore, the only silent Colombian production to include hand-coloured images, placed strategically in an allegorical scene with the national flag, perhaps inspired by the emblematic red flag of Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), which had premiered just a couple of years earlier.

Garras de oro was lost for more than 50 years, and is still a film shrouded in mystery. However, the irrepressible research conducted by several Colombian film historians, such as Ramiro Arbeláez in his documentary *Garras de oro: herida abierta en un continente* (*The Dawn of Justice: An Open Wound in a Continent*, 2015), has solved some of its enigmas. Among the most important is that of its director's identity, concealed for decades behind the pseudonym P. P. Jambrina and now identified as Alfonso Martínez Velasco, a businessman, journalist, politician, and one of the founding partners of Cali Film, the ephemeral production company created to make the movie. This research has also revealed that the story outline on which the film was based, *La venganza de Colombia o la muerte política de Theodore Roosevelt* (*The Vengeance of Colombia or the Political Death of Theodore Roosevelt*), was registered in 1925 by José Vicente Navia, another

la prima di *Garras de oro* avviò un'azione legale contro i produttori per le modifiche che erano state apportate al suo testo e per il fatto che il suo nome non compariva nei titoli del film. Arbeláez, insieme a Juana Suárez, ha scoperto pure, negli archivi del Dipartimento di Stato degli Stati Uniti, vari telegrammi da cui emerge che il governo statunitense cercò di impedire la distribuzione e la proiezione del film in Colombia, in quanto esso criticava esplicitamente la politica del "grosso bastone" di Theodore Roosevelt. Questo tentativo di censura spiega la scarsità di informazioni disponibili su questo film, così come la sua sconcertante scomparsa dopo la prima, che ebbe luogo il 13 marzo 1927 al Teatro Cali in Colombia.

Di *Garras de oro* si conservano circa 56 minuti, corrispondenti – si ritiene – all'85 % circa della lunghezza originale. Questo materiale fu individuato nel 1986 dal ricercatore Rodrigo Vidal nel Teatro Isaacs di Cali, grazie alla misteriosa soffiata di un informatore non identificato che gli indicò il luogo in cui era nascosta la copia. Questa fu donata alla Cinemateca Distrital di Bogotá e poi alla Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, dove è stata restaurata e preservata con l'aiuto della Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano presso il Banco de la República e del Film Department del Museum of Modern Art di New York. Nel 1996, grazie al Goethe Institut di Città del Messico, è stata realizzata una nuova copia che integra otto minuti supplementari ritrovati successivamente. – ANDREA CUARTEROLO

founding member of Cali Film, who sued the producers following Garras de oro's premiere because of the changes made to his work and the omission of his name in the film's credits. Arbeláez, together with Juana Suárez, also discovered several telegrams in the archives of the U.S. State Department that show that the U.S. government tried to prevent the film from being distributed and exhibited in Colombia due to its explicit criticism of Theodore Roosevelt's "big stick" policy. This attempted censorship explains the paucity of information available about the film, as well as its puzzling disappearance following its premiere on 13 March 1927 at the Teatro Cali in Colombia.

Some 56 minutes of the film are conserved, believed to correspond to around 85% of its original length. This material was located in 1986 by the researcher Rodrigo Vidal in the Teatro Isaacs in Cali, thanks to a mysterious tip-off from an unidentified informer who revealed the print's hiding place to him. The copy was donated to the Cinemateca Distrital in Bogotá and subsequently to the Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, where it was restored and preserved with the help of the Fundación para la Conservación y Restauración del Patrimonio Cultural Colombiano at the Banco de la República and the Film Department at The Museum of Modern Art in New York. In 1996, thanks to the Goethe Institut in Mexico City, a new print was made incorporating 8 additional minutes that had been found at a later stage. – ANDREA CUARTEROLO

Cuba

LA VIRGEN DE LA CARIDAD (CU 1930)

REGIA/DIR, MONT/ED: Ramón Peón. SCEN: Ramón Peón, da un racconto di/based on a story by Enrique Agüero Hidalgo. ADAPT, PHOTOG: Ricardo Delgado. SCG/DES: Ernesto Caparrós. COST: Almacenes "La Isla de Cuba". MAKE-UP: Sergio Miró. CAST: Miguel Santos (Yeyo), Diana Marde (*Trina*), Matilde Mauri (*Ritica*), Francisco Muñoz (*Don Pedro*), Guillermo de la Torre (*Fernández*), Roberto Navarro (*Matías*), Estela Echezábal (*Rufina*), Laura del Río (*Catana*), Julio Gallo (*Canuto*), Francisco Herrero (*Nicomedes*), Ernesto Antón (*Hortensio*); Rafael Girón (*giudice/the judge*), Gonzalo E. Piqué (*notaio/notary*), Margarita del Valle (*Tula*), Olimpia Fernández (*Beba*), Pascual Toledano (*impiegato del catasto/deed registrar*), Ángel Lorenzo (*ufficiale giudiziario/bailiff*), Gerardo Solana (*Samuel*), Roberto García (*Carlos*), Mauricio Casanova (*segretario/the Secretary*), Cesar Isla (*Casimiro*). PROD: [Antonio] Mussie del Barrio, B.P.P. Pictures, Habana, Cuba. USCITA/REL: 08.09.1930 (Teatro Rialto, Habana). COPIA/COPY: DCP, 70' (dal/from 35mm dup. neg. acet., 6423 ft./1958 m.); did./titles: SPA/ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles; Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), La Habana.

Restauro/Restored: UCLA Film & Television Archive & Cinemateca de Cuba.

Film preservato a partire dall'unico elemento sopravvissuto, un negativo acetato in decomposizione. / Preserved from a deteriorating safety acetate negative that was the sole remaining source. Finanziamenti erogati da / Funding provided by Brett Ratner. Servizi di laboratorio/Laboratory services: Stanford Theatre Film Laboratory & Roundabout Entertainment, Inc. Uno speciale ringraziamento a/Special thanks to Luciano Castillo.

"La stampa cubana riflette nelle sue colonne i palpiti del paese, raccontando storie di dolore e felicità", annuncia la prima didascalia di *La Virgen de la Caridad* (La Vergine della carità), diretto da Ramón Peón. Segue una sequenza di montaggio che illustra il processo di

"The Press of Cuba reflects in their columns the pulse of the nation, depicting stories of sorrow and happiness," announces the first intertitle of *La Virgen de la Caridad* (*The Virgin of Charity*), directed by Ramón Peón. A montage sequence follows, showing

pubblicazione di un quotidiano, *El Mundo*, con riprese in campo medio e campo lungo di una grande redazione moderna fervente di attività, fra macchine da scrivere, compositori tipografici e operazioni di stampa. Queste scene d'apertura ci mostrano il "geroglifico meccanico in cui si materializzano le idee del Quarto Potere", e si concludono con l'inquadratura di una copia del giornale appena stampata, in cui campeggia il titolo "Finalmente giustizia è fatta nel caso della fattoria 'La Bijirita'". Il filone principale della trama si dipana poi nell'ambiente rurale di "La Bijirita" (letteralmente la bijirita è la dendroica, piccolo uccello canoro): si tratta della storia d'amore tra Yeyo, figlio di un defunto guerrigliero indipendentista, e Trina, figlia di un proprietario terriero che si oppone alla relazione tra i due giovani e costringe Trina a sposare un altro uomo. Il nuovo corteggiatore, che proviene da una famiglia facoltosa, si rivela una canaglia che sfrutta cavilli legali per portare via la fattoria a Yeyo e a sua nonna. Da questo momento inizia un lungo flashback che ci riporta al (lieto) fine annunciato nel titolo del quotidiano.

Il prologo in ambiente giornalistico si spiega molto più chiaramente se si considera che il film è il risultato di un concorso per sceneggiature originali organizzato nel 1929 da *El Mundo*, che compare nel film (insieme ad altri giornali) in un primissimo piano. Il dettaglio non è irrilevante, perché mette in risalto un'alleanza tra cinema e stampa, non inconsueta in America Latina nell'era del muto, che influenzò la produzione, distribuzione e ricezione del cinema di quel periodo. Promotore di quest'iniziativa fu lo stesso Ramón Peón, uno dei più prolifici registi del cinema muto cubano dopo il pioniere Enrique Díaz Quesada. Peón (1887-1971) esordì sull'isola nel 1920 con il film *Realidad*, e la sua carriera continuò fino agli anni Sessanta tra il paese natio e il Messico, a parte un breve periodo negli Stati Uniti; realizzò pellicole come *Sucedió en La Habana* (Accadde all'Avana, 1938), *El romance del palmar* (Storia d'amore nel palmeto, 1938), *Entre hermanos* (Tra fratelli, 1944), *Nunca debieron amarse* (Non avrebbero mai dovuto amarsi, 1951), *La Renegada* (1951) e *La única* (La sola, 1952). La vicenda narrata nel film – tratto da un racconto di Enrique Agüero Hidalgo, vincitore del concorso bandito da *El Mundo* – non è, come potrebbe sembrare a prima vista, una semplice e banale storia d'amore. L'ambientazione rurale non è soltanto lo sfondo per il dipanarsi di una serie di incidenti, ma piuttosto lo spazio in cui esplorare (sia pur timidamente) acute tensioni di classe e denunciare i potenti che cacciano i contadini dalle loro terre, come rileva lo storico Raúl Rodríguez. Luciano Castillo Rodríguez ci ricorda che il film fu elogiato sia dal critico francese Georges Sadoul, sia dal direttore della fotografia e scrittore spagnolo Néstor Almendros. Anche il tema religioso presente nel film è complesso. Secondo un'interpretazione, il lieto fine sarebbe dovuto al miracolo della Vergine citata nel titolo: il film fu criticato per questo motivo da critici coevi, tra cui il cubano Manuel Valdés-Rodríguez, nonché da autori odierni come Paulo Antonio Paranaguá, che lo annovera tra le melodrammatiche produzioni latino-americane "intrise" di religione, provvidenza ed elementi soprannaturali. *La Virgen de la Caridad* suggerisce però due

the production of a daily newspaper, *El Mundo*, with medium and long shots of a large, modern, bustling editorial office, typewriters, typesetters, and the press and printing works. These opening scenes reveal the "mechanical puzzle where the ideas of the Fourth Estate are materialized", concluding with a printed newspaper item headlined "Justice is finally done in the case of the plantation 'La Bijirita'". The main narrative then unfolds in the rural surroundings of "La Bijirita" (literal meaning, a type of warbler): the love story of a young couple, Yeyo, son of a dead pro-Independence guerrilla fighter, and Trina, whose landowner father opposes their relationship and forces her to marry another man. The new suitor, who comes from a wealthy family, turns out to be a villain, using legal subterfuge to try to dispossess Yeyo and his grandmother of their land. From here on the film is a long flashback that leads us back to the (happy) ending announced in the newspaper headline.

The newspaper prologue makes much more sense when we consider that the film was the result of an original scriptwriting contest organized in 1929 by *El Mundo*, which features in the film (among other newspapers) in an extreme close-up. The detail is not a trivial one, emphasizing an alliance between cinema and the press that was not uncommon during the silent period in Latin America and had an impact on film production, distribution, and reception from cinema's early days.

The advocate of this initiative was Ramón Peón himself, one of the most prolific directors of Cuban silent cinema after the pioneer Enrique Díaz Quesada. Peón (1887-1971) debuted on the island in 1920 with his film *Realidad*, and his career continued into the 1960s between his native country and Mexico, as well as a brief period in the U.S., making titles such as *Sucedió en La Habana* (It Happened in Havana, 1938), *El romance del palmar* (The Romance in the Palm Grove, 1938), *Entre hermanos* (Between Brothers, 1944), *Nunca debieron amarse* (They Should Never Have Loved One Another, 1951), *La Renegada* (1951), and *La única* (The Only One, 1952).

The film's narrative – based on a story by Enrique Agüero Hidalgo, the winner of the *El Mundo* competition – is not, as might first appear, a simple banal romantic tale. The rural setting is not merely the backdrop for a set of incidents, but rather a space for the (albeit timid) exploration of acute class tension and the denunciation of the powerful who dispossess peasants of their lands, as the historian Raúl Rodríguez points out. Luciano Castillo Rodríguez reminds us that the movie was praised by both the French critic Georges Sadoul and the Spanish cinematographer and writer Néstor Almendros. The film's religious theme is also a complex one. By one reading, the happy ending would appear to come about thanks to the miracle of the title's Virgin: the film was criticized along these lines by contemporary critics, including the Cuban Manuel Valdés-Rodríguez, as well as by present-day writers such as the Brazilian Paulo Antonio Paranaguá, who includes it among melodramatic Latin American productions that are "impregnated" with religion, providence, and supernatural

possibili “autori” del lieto fine – uno umano e l’altro divino – lasciando la scelta agli spettatori.

La prima di *La Virgen de la Caridad*, l’ultimo film muto di finzione girato a Cuba e l’unico che ci sia pervenuto nella sua interezza, ebbe luogo l’8 settembre 1930 al Teatro Rialto. Fu prodotto dalla B.P.P. Pictures, società per azioni fondata all’Avana – tra i soci vi era lo stesso Ramón Peón – con l’obiettivo di entrare nel mercato statunitense e, secondo alcune fonti, addirittura di conquistarlo (la presenza nello stesso cartello di didascalie in spagnolo e in inglese ne è una prova). La copia che presentiamo è il frutto dell’opera congiunta dell’UCLA Film & Television Archive e dell’Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), basata su un duplicato negativo acetato. – GEORGINA TORELLO

elements. Even so, La Virgen de la Caridad suggests two possible “authors” of the happy ending – a human one and a divine one – allowing viewers to decide for themselves.

La Virgen de la Caridad, the last silent fiction film made in Cuba and the only one to survive in its entirety, premiered on 8 September 1930 at the Teatro Rialto. It was produced by B.P.P. Pictures, a public limited company founded in Havana by Ramón Peón among others, with the aim of entering – and, by some accounts, of conquering – the U.S. market (the simultaneous presence in the film of Spanish and English intertitles is proof of this). The present copy is the result of the combined effort of the UCLA Film & Television Archive and the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), based on an acetate duplicate negative. – GEORGINA TORELLO

Ecuador

NOTICIERO “ECUADOR” OCAÑA FILMS (Newsreel “Ecuador” Ocaña Films) (EC 1929)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: Ocaña Films. COPIA/COPY: DCP, 14’41” (da/from 35mm); did./titles: SPA/ENG. FONTE/SOURCE: Cinemateca Nacional del Ecuador, Quito.

Di tutti i cinegiornali e materiali filmati prodotti dalla Ocaña Films tra il 1925 e il 1931, ci rimane solo un 35mm intitolato *Noticiero “Ecuador” Ocaña Films* e girato nel 1929. Vi possiamo vedere la dot.ssa Matilde Hidalgo de Prócel (1889-1974), che è stata la prima donna a esercitare, nel 1924, il diritto di voto in America Latina e anche la prima donna ecuadoregna a conseguire una laurea in medicina presso l’Universidad Central del Ecuador.

Il film include anche materiali inerenti una parata militare e attività della Stazione Sperimentale Agraria di Quito. Ci sono inoltre immagini del primo rifugio sul vulcano Cotopaxi nelle Ande a una cinquantina di chilometri a sud di Quito. – KAROLINA ROMERO

Of all the newsreels and records produced by Ocaña Films between 1925 and 1931, only one 35mm film remains, entitled Noticiero “Ecuador” Ocaña Films, filmed in 1929. In this footage, we can see Dr. Matilde Hidalgo de Prócel (1889-1974). She was the first woman to exercise the right to vote in Latin America, in 1924, and was also the first Ecuadorian woman to obtain a doctor’s degree from the Central University of Ecuador. The film includes records of a military parade and activities at the Agricultural Experimental Station in Quito. There are also images of the first shelter on Cotopaxi volcano, in the Andes about 50 kilometres south of Quito. – KAROLINA ROMERO

México

[Colección Octavio Moreno Toscano – Fragmentos] (MX, 1910-1922)

REGIA/DIR: [Salvador Toscano]. PHOTOG: [Salvador Toscano, et al.]. COPIA/COPY: DCP, 6’40”, col. (da/from 35mm pos. nitr., parti imbibite/portions tinted, 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional, México, D.F.

Salvador Toscano fu uno dei più importanti cineasti ed esercenti attivi in Messico tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del Novecento. Oltre a filmare i fondamentali eventi politici e gli episodi della vita quotidiana prima, durante e dopo la rivoluzione degli anni Dieci, nel corso dei decenni egli costituì una collezione di filmati d’attualità che riuniva le sue pellicole e quelle di rivali e collaboratori. La collezione è stata tramandata di generazione in generazione nella famiglia Toscano grazie soprattutto all’opera della figlia di Salvador, Carmen Toscano,

Salvador Toscano was one of the foremost cinematographers and exhibitors in late 19th and early 20th century Mexico. As well as filming momentous political events and everyday life before, during, and after the Revolution of the 1910s, Toscano spent decades accumulating a collection of actuality footage by combining his own motion pictures with those of his rivals and collaborators. The collection was passed down through generations of the Toscano family, thanks in large part to the



[Colección Octavio Moreno Toscano – Fragmentos], 1910-1922. Catedral Metropolitana, Ciudad de México. (Cineteca Nacional, México)



che catalogò il materiale e ne rimontò una parte nella monumentale compilazione in bianco e nero *Memorias de un mexicano* (1950). Gran parte delle pellicole si trova oggi presso la Filmoteca de la UNAM. Alcuni frammenti sono conservati dalla Cineteca Nacional, una selezione dei quali viene qui proposta. La collezione, che da un lato documenta un periodo tumultuoso della storia del paese e dall'altro testimonia della costante spinta all'innovazione tecnica ed espressiva che animava i cineasti nel competitivo mercato dei cinegiornali, rappresenta uno dei più rilevanti contributi del Messico alla storia del cinema muto.

Questi frammenti isolati dimostrano l'opera di mediazione svolta dal cinema in occasione di vari eventi chiave dell'epoca: le grandiose celebrazioni del centenario dell'indipendenza messicana organizzate dal dittatore Porfirio Díaz a Città del Messico nel 1910; riprese di contadini e soldati alle postazioni di combattimento durante la lotta armata; immagini del leader rivoluzionario agrario Emiliano Zapata, compresa la macabra esposizione del suo cadavere dopo l'assassinio e poi il suo funerale nel 1919; spettacolari sequenze filmate dal vagone di coda del treno che nel 1911, in un viaggio trionfale, condusse il presidente liberale Francisco I. Madero a Città del Messico, dove sarebbe salito al potere; e infine, dopo la rivoluzione, scene del Palazzo nazionale e della Cattedrale nella capitale. Sono particolarmente notevoli i vivaci colori dell'imbibizione di alcune di queste immagini: questo particolare induce a supporre che l'applicazione del colore – apparentemente utilizzata nei film d'attualità messicani con maggior frequenza di quanto fosse emerso finora – mirasse non soltanto a documentare gli spettatori sugli avvenimenti in corso, ma anche a commuoverli e colpirli con l'impatto visivo. – DAVID WOOD

*work of his daughter Carmen Toscano, who catalogued the material and re-edited some of it in her monumental black & white compilation *Memorias de un mexicano* (1950). The footage is now held for the most part at the Filmoteca de la UNAM. Some fragments are also preserved by the Cineteca Nacional, a selection of which are presented here. The collection, which both documents a tumultuous era of the country's history and attests to the constant push by filmmakers for technical and expressive innovation in a competitive motion-picture news market, stands as one of Mexico's outstanding contributions to silent cinema.*

These isolated fragments attest to cinema's mediation of several key events during this period, including the grandiose celebrations of the centenary of Mexican independence organized by dictator Porfirio Díaz in Mexico City in 1910; footage of peasants and soldiers in battle emplacements during the armed struggle; scenes of the revolutionary agrarian leader Emiliano Zapata, including the gruesome public display of his corpse and his funeral following his assassination in 1919; spectacular footage shot from the back of a train during liberal President Francisco I. Madero's triumphal journey to Mexico City to take power in 1911; and post-revolutionary scenes of the capital's National Palace and Cathedral. Of particular note are the vibrant tinted colours of some of these images: a suggestion that applied colour – seemingly more widely used in Mexican actuality films than had been apparent until recently – sought not just to provide their audiences with evidence of ongoing events, but also to move and impress them with visual display. – DAVID WOOD



Santa, 1918. Elena Sánchez Valenzuela, Alfonso Busson. (Proyecto Santa, México, D.F.)

SANTA (MX 1918)

REGIA/DIR: Luis G. Peredo. SCEN: Luis G. Peredo, dal romanzo di/based on the novel by Federico Gamboa (1903). PHOTOG: Manuel Becerril. CAST: Elena Sánchez Valenzuela (*Santa*), Alfonso Busson (*Hipólito*), Ricardo Beltri (*El Jarameño*), Clementina Pérez de Rebolledo (*Doña Angustias*), Fernando Argandar Sobrino (*Capitano/Capt. Marcelino Beltrán*), Adolfo Fernández Bustamante (*Ripoll*), Luis Guillermo Casas (*Genarillo*), Carlos Gómez Scalan (*Fabián*), Fernando Navarro (*Esteban*), Armando Vargas de la Maza (*dottore/Doctor*), Angelina Rebolledo (*madre di/Hipólito's mother*), Norka Rouskaya (*ballerina/dancer [tableaux]*). PROD: Germán Camus. USCITA/REL: 11.07.1918. COPIA/COPY: DCP, 44'04"; did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Proyecto Santa, México, D.F.

Restauro/Restored: Proyecto Santa, in collaborazione con/in collaboration with Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, D.F. Digitalizzazione effettuata a partire da un positivo di preservazione e un controtipo negativo conservati presso la Filmoteca de la UNAM. / Digital restoration from a preservation print and a duplicate negative preserved at Filmoteca de la UNAM, México, D.F.

La protagonista di *Santa*, Elena Sánchez Valenzuela, giunse alla fama dapprima come ammirata diva del cinema muto, poi come cineasta e infine come fondatrice del primissimo archivio cinematografico del Messico, la Filmoteca Nacional, attiva durante gli anni Quaranta del secolo scorso. L'eccezionale eredità che Sánchez Valenzuela ha lasciato al cinema messicano è ben nota da qualche anno a questa parte, grazie alle sagaci e documentate ricerche di Patricia Torres San Martín e all'opera da lungo tempo intrapresa da Esperanza Vázquez Bernal per ricostruire e restaurare *Santa*.

L'interpretazione di Elena Sánchez Valenzuela nei panni di *Santa*, una giovane contadina vilmente ingannata da un uomo e poi costretta a prostituirsi nelle strade più misere di Città del Messico, si può considerare il primo esempio di un nocivo archetipo che ancor oggi persiste nel cinema messicano: la donna che subisce abusi morali e fisici è idealizzata e insieme punita dalla società. Il creatore originale di *Santa*, lo scrittore Federico Gamboa, suscitò un vero scandalo nel 1903, quando pubblicò il romanzo naturalista da cui è tratto il film di Peredo. *Santa* di Gamboa svelò l'ipocrisia e la misoginia imperanti in Messico negli ultimi anni del governo di Porfirio Díaz, e quindici anni dopo l'interpretazione cinematografica di Elena ebbe un effetto analogo; questo film – il primo di quattro adattamenti del romanzo per lo schermo – è anche uno dei primi lungometraggi a soggetto realizzati in Messico, nel momento in cui il paese emergeva dalla lunga guerra rivoluzionaria.

Un romanzo e un film che narravano la vita intima di una donna costretta a prostituirsi, che sprofonda gradualmente nella malattia e nella morte, toccavano una serie di tabù nella società ancora tradizionalista del Messico di inizio Novecento. La stessa Elena Sánchez Valenzuela dovette subire il peso di emarginazione e pregiudizi, stigmatizzata come “quella che ha recitato in *Santa*” da alcuni esponenti delle classi superiori che desideravano umiliarne l'immagine pubblica (si veda *Elena Sánchez Valenzuela* di Torres San Martín, 2018, pag. 27). All'opposto, ella fu ampiamente celebrata sulla stampa per la sua rivoluzionaria interpretazione in un melodramma dimostratosi un'attrazione irresistibile per gli spettatori che si affollavano alle proiezioni di *Santa* nei cinema di Città del Messico ma anche di Puebla, una delle città più conservatrici del

Santa's lead performer, Elena Sánchez Valenzuela, made a name for herself first as a revered silent cinema star, then a filmmaker, and finally the founder of Mexico's very first film archive, the Filmoteca Nacional, active during the 1940s. Sánchez Valenzuela's outstanding legacy to Mexican cinema has become well known in recent years thanks to Patricia Torres San Martín's expertly documented research, as well as Esperanza Vázquez Bernal's long-standing work reconstructing and restoring Santa.

Elena Sánchez Valenzuela's incarnation of Santa, a young peasant girl cravenly deceived by a man and then forcibly turned into a sex worker on the mean streets of Mexico City, can be seen as the inauguration of a damaging archetype that has never abandoned Mexican cinema up to the present: the morally and physically abused woman both idealized and punished by society. Santa's original creator, the writer Federico Gamboa, caused quite a scandal in 1903 when he published the naturalist novel on which Peredo's film is based. Just as Gamboa's Santa revealed the hypocrisy and misogyny of late Porfirian Mexico, Elena's screen performance had a similar effect 15 years later in this, the first of four film adaptations of the novel, which was also one of the first fiction features made in Mexico as the country emerged from its long revolutionary war.

A novel and a film that narrated the intimate life of a woman forcibly turned into a sex worker who then spirals into illness and death touched on a number of taboos in early 20th century Mexico's still traditionalist society. Elena Sánchez Valenzuela herself experienced rejection and prejudice after certain members of the upper classes singled her out as “the one who performed in Santa” in order to humiliate her public persona (see Torres San Martín's Elena Sánchez Valenzuela, 2018, p.27). By contrast, she was widely celebrated in the press for her breakthrough role in a melodrama that proved irresistible to the audiences who packed into screenings of Santa in Mexico City's movie theatres, as well as those of Puebla, one of the most conservative cities in the country.

paese. Il film fu ampiamente distribuito nel sud degli Stati Uniti e in Sud America.

Il duraturo impatto di *Santa* come esperienza socialmente significativa per gli spettatori del cinema si deve forse, in parte, all'eccezionale maestria con cui il film intreccia al melodramma un certo naturalismo visivo, in linea con la sua fonte letteraria. I campi lunghi del direttore della fotografia Manuel Becerril ne sono un esempio: egli era contrario all'uso dei primi piani per rispetto della "natura non mutilata del corpo umano" (Elena Sánchez Valenzuela, 2018, pag. 57). La concezione di Becerril sboccia anche nel modo in cui ritrae i paesaggi nelle riprese in esterni: per esempio l'ancora rurale Chimalistac (la città natale di Santa), una località che ora è stata assorbita dall'espansione urbana della capitale verso sud, il grandioso complesso del parco e del castello di Chapultepec a Città del Messico, nonché il trambusto del Paseo de la Reforma e del centro cittadino; l'attento uso della macchina da presa è coronato dalle riprese in interni al cinema Olimpia. Allo stesso tempo la patriarcale narrazione melodrammatica del film delinea la figura della protagonista femminile in base a un implacabile spirito di condanna e punizione: le opportunità di redenzione di Santa sono ripetutamente stroncate, dapprima nella promettente storia d'amore con l'affascinante torero El Jaraméño, che ella rovina tradendolo con un altro uomo; e poi quando Santa soccombe al cancro nel tragico scioglimento del film, proprio quando aveva iniziato una nuova vita accanto a Hipólito, cieco dal cuore gentile. La regia di Luis Gonzaga Peredo si esprime in una costruzione scenica inesperta ma ispirata, che gli procurò elogi sia per *Santa* che per i tre lungometraggi successivi.

I nove rulli che costituivano originariamente questo film – uno dei primi lungometraggi muti messicani – non sono sopravvissuti nella loro interezza. La presente copia di 44 minuti, splendidamente restaurata, integra con nuovo materiale, invisibile da decenni, la versione frammentaria circolata fino ad oggi. La nuova versione ci consente di apprezzare più a fondo l'originaria struttura di trittico del film: ciascun episodio ("Pureza", "Vicio", "Martirio") presentato da un tableau con "atteggiamenti simbolici" eseguiti dalla ballerina svizzera Norka Rouskaya. Questi episodi segnano la caduta spirituale di una singola donna e descrivono il fallimento collettivo della società messicana moderna. Sottolineano pure il viaggio circolare di Santa dall'innocenza rurale alla dissipazione urbana e infine alla tomba, nella comunità di Chimalistac cui aveva sempre desiderato tornare.

Santa è una pietra angolare della produzione culturale messicana del primo Novecento, sia per la complessa rappresentazione cinematografica della condizione femminile in una società in rapida evoluzione, sia perché valorizza Elena Sánchez Valenzuela, energica e inquieta protagonista della storia del cinema messicano muto.

DAVID WOOD, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

The film was also distributed widely in the southern United States and in South America.

*Santa's everlasting impact as a socially meaningful filmgoing experience is perhaps partly due to the striking way in which it combines melodrama with a certain visual naturalism, in line with its literary source. Cinematographer Manuel Becerril's long shots are an example: he was against using close-ups in order to respect the "unmutilated nature of the human body" (Elena Sánchez Valenzuela, 2018, p.57). Becerril's vision also blooms in his landscaping of external locations, such as the then still-rural Chimalistac (Santa's hometown), a neighborhood which now forms part of the capital's southern urban sprawl, Mexico City's grandiose Chapultepec Castle and Park, and the urban bustle of Paseo de la Reforma and central Mexico City; his carefully crafted camerawork is completed with interiors shot in the Olimpia Cinema. At the same time, the film's patriarchal melodramatic narrative is implacably punishing and judgmental in its treatment of its female lead, whose opportunities for redemption are repeatedly struck down: firstly in her promising romance with the dashing young bullfighter El Jaraméño, which Santa ruins by betraying him with another man; and secondly when she succumbs to cancer in the movie's tragic dénouement, just as she had embraced a new life with the blind but kind-hearted Hipólito. Luis Gonzaga Peredo's work as director is expressed in his raw yet inspired scenic construction, which earned him praise in *Santa* as well as in his three subsequent features.*

The full 9 reels that originally constituted this early silent Mexican feature film have not survived in their entirety. This beautifully restored 44-minute print adds new material unseen for many decades to the version of fragments that had circulated until now. The new version allows us to appreciate more fully the film's initial structure as a triptych: each episode (purity, vice, and martyrdom) was presented by an inserted symbolic tableau-shot in motion performed by Swiss dancer Norka Rouskaya. These episodes signal the spiritual fall of an individual woman, and portray the collective failing of modern Mexican society. They also underline Santa's circular journey, from rural innocence to urban dissipation, and, finally, to her grave, back in the Chimalistac neighborhood for which she had always yearned.

Santa is a cornerstone of early 20th century Mexican cultural production, both in its complex on-screen representation of womanhood in a rapidly changing society and in its showcasing of Elena Sánchez Valenzuela as a feisty and restless early protagonist of Mexican film history.

DAVID WOOD, ENRIQUE MORENO CEBALLOS

EL DESASTRE EN OAXACA (MX 1931)

REGIA/DIR: Sergei Eisenstein. SCEN, MONT/ED: Sergei Eisenstein, Grigori Alexandrov. PHOTOG: Eduard Tissé. CAST: General Pérez, Francisco López Cortés. PROD: Sergei Eisenstein, Upton Sinclair, Mexican Film Trust. PREMIÈRE: 22.01.1931 (Teatro Iris, Mexico, D.F.). COPIA/COPY: DCP, 11'26" (da/from 35mm pos. acet., 24 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de la UNAM, México, D.F.

La sera del 14 gennaio 1931, un disastroso terremoto colpì lo Stato di Oaxaca nel Messico meridionale, uccidendo migliaia di persone e distruggendo vaste aree della capitale dello Stato. Sergei Eisenstein, che era giunto in Messico poco più di un mese prima per iniziare la lavorazione di *Que viva México!*, si recò subito nella zona della calamità per filmare la catastrofe e le sue conseguenze, accompagnato dai collaboratori Grigori Alexandrov e Eduard Tissé. Effettuando inizialmente le riprese dall'aereo privato che avevano noleggiato, e in un secondo tempo a terra, Eisenstein e la sua troupe realizzarono sconvolgenti immagini del devastato paesaggio urbano di Oaxaca de Juárez e di altre località, mostrando le rovine di case, chiese (tra cui il tempio della vicina Miahuatlán), negozi, uffici pubblici e cimiteri, oltre all'impressionante fiume Atoyac che in seguito al terremoto cambiò il suo corso. La cinepresa di Tissé colse anche i vari atteggiamenti dei superstiti, ancora scossi e smarriti o già operosi; le operazioni di soccorso guidate dal generale Pérez e dal governatore Francisco López Cortés (che figurano entrambi nel film), in cui sono impegnati i soldati che scavano tra le macerie e sollevano pezzi di muratura crollati; e infine le commoventi scene del funerale di una bambina.

A differenza di quanto avvenne per il più ampio e sfortunato progetto di *Que viva México!*, qui Eisenstein e Alexandrov furono in grado di sviluppare e montare essi stessi le riprese filmate nel giro di pochi giorni, e di proiettarle per gli addetti alla censura governativa. A parte la semplice documentazione della città distrutta, questo breve film da un rullo sviluppa una coinvolgente narrazione su un sistema di contrasti, che spesso risuona più ampiamente nell'opera di Eisenstein: la fragilità umana di fronte alle inesorabili forze della natura; il quotidiano e il divino; i ricchi e i poveri; i vivi e i morti.

El desastre en Oaxaca si conclude con un appello agli spettatori affinché intervengano, si presume sostenendo l'opera di soccorso dei soldati con contributi finanziari. L'entusiasta Hunter S. Kimbrough, che agiva in qualità di intermediario, aveva sperato di trarre un utile finanziario da questo scoop vendendo il film e le foto che lo accompagnavano sul mercato giornalistico e dei notiziari cinematografici negli Stati Uniti. A quanto sembra *Desastre* si rivelò un affare meno lucroso di quanto avesse sperato Kimbrough; tuttavia furono organizzate proiezioni a Città del Messico e Los Angeles, i cui incassi vennero devoluti alle vittime del sisma. La copia digitale proiettata alle Giornate è stata ricavata dalla Filmoteca de la UNAM da una propria copia 35mm originariamente preservata dal Museum of Modern Art di New York a partire da un duplicato negativo di sicurezza ottenuto da un elemento in nitrato. Questa copia 35mm è stata presentata per la prima volta in pubblico nel 1996, nell'ambito della rassegna della Filmoteca "La memoria restaurada". – DAVID WOOD

On the evening of 14 January 1931, a calamitous earthquake hit Oaxaca in southern Mexico, killing thousands of inhabitants and destroying great swathes of the state's capital. Sergei Eisenstein, who had arrived in Mexico only a little more than a month earlier to begin work on Que viva México!, promptly headed for the disaster zone to film the catastrophe and its after-effects in the company of his collaborators Grigori Alexandrov and Eduard Tissé. Shooting initially from their private chartered aircraft and then on the ground, Eisenstein and his crew achieved stunning images of the devastated urban landscape in the city of Oaxaca de Juárez and beyond, showing ruined homes, churches (including the temple in nearby Miahuatlán), shops, public offices, and cemeteries, as well as the striking Atoyac River, which changed its course as a result of the quake. Tissé's camera also captured the variously dazed or industrious survivors; the rescue operation headed by General Pérez and Governor Francisco López Cortés (who both feature in the film) and implemented by soldiers digging through rubble and lifting fallen masonry; and emotional scenes of a small girl's funeral. Unlike the wider, ill-fated Que viva México! project itself, Eisenstein and Alexandrov were able to develop and edit the footage themselves in a matter of days and screen it to government censors. Beyond simply documenting the wrecked city, the brief one-reeler constructs a compelling narrative upon a system of contrasts that often resonates with Eisenstein's work more broadly: fragile humanity faced with inexorable natural forces; the everyday and the divine; the rich and the poor; the living and the dead.

El desastre en Oaxaca ends in a final plea for the viewer to intervene, presumably matching the labouring soldiers' rescue work with financial contributions. An excited Hunter S. Kimbrough, acting as fixer, had hoped to cash in on the scoop by selling both the film and still photographs to the U.S. newsreel and newspaper market. Although Desastre apparently turned out to be less of a money-spinner than Kimbrough wished, screenings were organized in Mexico City and Los Angeles, with proceeds donated to the victims of the earthquake.

The digital copy being shown from the Filmoteca de la UNAM is made from the Filmoteca's 35mm print, which was originally preserved from a duplicate safety negative made from a nitrate element by New York's Museum of Modern Art. The Filmoteca first exhibited the print in its season "La memoria restaurada" ("Restored Memory") in 1996. – DAVID WOOD



El desastre en Oaxaca. (Filmoteca de la UNAM, México)



Abismos, 1931. (IMCINE, México)

ABISMOS (Náufragos de la vida) (MX 1931)

REGIA/DIR: Salvador Pruneda. SCEN: Salvador Pruneda, Manuel Martínez Báez. ADAPT: Salvador Pruneda, Ezequiel Carrasco. PHOTOG: Ezequiel Carrasco. MUS: Eduardo Hernández Moncada. SD: Eduardo Baptista, Esteban Cajiga. SCG/DES: Salvador Martínez Báez. CAST: Carmen Delgado (*la prostituta/the prostitute*), Rosa Castillo (*la madre/the mother*), Magda Haller (*la fidanzata/the girlfriend*), Julio(?) Campos, Armando de la Torre (*il ragazzo di provincia/the provincial boy*), Ricardo Carti, Alfredo Varela, Esteban Cajiga, Paulino Quevedo, Armando Camejo, Raquel Caudillo, Alberto Martí, Ernesto Finance, Fabio Acevedo. PROD: Aztecart (Salvador Pruneda, Ezequiel Carrasco, Eduardo Hernández Moncada), Manuel Martínez Báez. PREMIÈRE: 23.02.1931, Cine Balmori. COPIA/COPY: DCP, 18' (da/from 35mm neg., incomp. [orig. ca. 80'], 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), México, D.F.

In una scena di angosciato amore materno che suonerà familiare agli spettatori di melodrammi messicani, una madre sconvolta vede il figlio, ormai adulto, trascinato via da due uomini in giacca e cravatta; gli accarezza protettiva il capo e implora di liberarlo mentre i visitatori (probabilmente due poliziotti) lo portano con sé. Le ombre che si stagliano nettamente sul muro dietro di loro acuiscono la sensazione di minaccia. In una scena successiva vediamo l'abbraccio tra madre e figlio, tenero, rassegnato ed emozionante, filmato dietro le sbarre di una prigione. L'ottimismo delle sequenze di apertura si rovescia: la promettente carriera professionale e la vita sentimentale di quest'ai-tante giovanotto si sono tragicamente infrante. Ma come dimostrano chiaramente i frammenti superstiti del film – uno dei primi lungometraggi sonori messicani – il cattivo della vicenda non è il protagonista, bensì la bottiglia. Ciò emerge con evidenza dalle numerose scene di incontrollato abuso di alcolici; da uno stacco di montaggio in cui

In a scene of tortured maternal love that will seem familiar to viewers of Mexican melodrama, a distraught mother looks on as her grown-up son is dragged off, unconscious, by two besuited men; she cradles his head protectively and pleads for his freedom as the visitors (presumably detectives) haul him away. Their sharply defined shadows on the wall behind them heighten the sense of menace. In a later scene we see the same mother and son in a tender, resigned, and emotionally-wrought embrace shot from behind prison bars. The optimism of the opening sequences is reversed: this handsome young man's auspicious professional career and love life have come tragically undone. But as the extant fragments of this Mexican early sound feature make clear, the villain of the piece is not the protagonist, but the bottle. This is evident in multiple scenes of uncontrolled drunken behaviour; a cutaway shot of some liquor

vediamo una bottiglietta di liquore nella tasca della giacca del giovane; e nel montaggio di una sequenza di primi piani in cui i personaggi trangugiano bicchierini di tequila.

Salvador Pruneda concepì *Abismos* (Abissi) – melodramma moraleggiante sui pericoli dell'alcol – in collaborazione con Manuel Martínez Báez, medico dipendente del governo e promotore di campagne contro l'alcolismo, oltre che co-sceneggiatore e produttore del film. *Abismos*, che ci è pervenuto solo in frammenti, narra la storia di un giovane che si trasferisce insieme alla madre a Città del Messico, dove trova un promettente impiego in un ufficio ma si imbatte in cattive compagnie (nelle parole di Pruneda “ubriacconi, gaudenti, sfaccendati e persino delinquenti”). L'inevitabile conseguenza è la caduta nell'abisso: il giovane viene incarcerato per furto (e forse per omicidio; i resoconti coevi della trama non sono unanimi). L'eroe ristabilisce la propria reputazione e torna libero, ma lo attende la notizia della morte della madre. Nella trama di *Abismos* si intrecciano chiaramente i drammi dell'urbanizzazione e della mobilità sociale, oltre alle angosce della maternità: elementi che definivano in larga parte la tradizione melodrammatica del paese agli albori del sonoro e nell'epoca classica. *Abismos* è notevole anche in quanto costituisce una delle prime incursioni del cinema messicano nel campo del sonoro sincronizzato (precede di oltre un anno *Santa* di Antonio Moreno, interpretato da Lupita Tovar); il film è il prodotto dell'uso innovativo del sonoro sincronizzato su dischi da parte di Pruneda, che aveva imparato il mestiere nei cinque anni trascorsi a Hollywood lavorando con personalità come Max Fleischer e Walt Disney. Il dialogo originale in spagnolo (concepito presumibilmente per competere con il coevo *cine hispano* di Hollywood) e la “musica nazionale” che figura nella colonna sonora erano considerati punti a favore in termini di vendite. *Abismos* fu girato negli studi del distretto di Tacubaya a Città del Messico e presso il Rancho de Aragón; fu poi sviluppato nel laboratorio di Julio Lamadrid. Pruneda, poliedrica figura di giornalista, fumettista, disegnatore e rivoluzionario (combatté a fianco di Victoriano Carranza durante gli scontri armati degli anni Dieci), non girò altri lungometraggi ma nel periodo post-rivoluzionario fu un importante produttore di cinegiornali e realizzò film di animazione (*Don Catarino*, 1934) nonché cortometraggi documentaristici come *Paricutin* (1930, prodotto da Aztecart) ed *Ese Guadalajara* (1933, prodotto dal ministero dell'Istruzione).

Al pari di *The Struggle* (1931), il secondo film sonoro di D. W. Griffith girato poco dopo a nord della frontiera, ma anche di precursori messicani come il muto *El puño de hierro* (Gabriel García Moreno, 1927) e *Vicio* (Ángel E. Álvarez, 1928), un altro precoce esperimento sonoro, *Abismos* cerca di sfruttare le capacità espressive del cinema per ottenere un'adesione sia razionale che istintiva alla causa della salute pubblica. Nel caso del film di Pruneda ciò dipende da un rapporto diretto con la politica sanitaria ufficiale: il Comité Nacional de Lucha Contra el Alcoholismo (Comitato nazionale per la lotta contro l'alcolismo) di Martínez Báez – istituito nel 1929 dal presidente Emilio Portes Gil – ne acquistò una copia in anticipo per contribuire a coprire i

in the young man's jacket pocket; and a montage sequence in which shots of tequila are downed in close-up.

Salvador Pruneda conceived Abismos – a moralizing melodrama that warns against the dangers of drink – in collaboration with Manuel Martínez Báez, a government doctor and temperance campaigner, and the movie's co-screenwriter and producer. The film, which survives only in fragments, tells the story of a young man and his mother who migrate to Mexico City, where he is employed in a promising office job, only to fall in with a bad crowd (“drunks, carousers, layabouts and even crooks”, in Pruneda's words). Thus follows the inevitable fall into the abyss, with the young man eventually imprisoned for theft (and possibly murder – historical accounts of the plot differ). The hero clears his reputation and earns his freedom, only to discover that his mother has passed away. It seems clear that the narrative of Abismos was cut across by the dramas of urbanization, social mobility, and anguished maternity, which defined so much of the country's melodramatic tradition of the early sound and classical eras.

Abismos is also notable for being one of Mexican cinema's earliest forays into synchronized sound (pre-dating Antonio Moreno's Santa starring Lupita Tovar by more than a year), the product of Pruneda's innovative use of synchronized disc-recorded sound, after spending five years learning on the job in Hollywood, working with the likes of Max Fleischer and Walt Disney. The original Spanish-language dialogue (presumably conceived to compete with Hollywood's contemporaneous cine hispano) and the “national music” featured on the soundtrack were regarded as selling points. Abismos was filmed at studios in the Tacubaya district of Mexico City and at the Rancho de Aragón, and developed at Julio Lamadrid's laboratory. Pruneda, as well as working variously as a journalist, cartoonist, and Revolutionary (he fought alongside Victoriano Carranza during the armed struggle of the 1910s), made no other fiction features, but was a prominent newsreel producer as well as making animation films (Don Catarino, 1934) and documentary shorts during the post-Revolutionary era such as Paricutin (1930, produced by Aztecart) and Ese Guadalajara (1933, produced by the Education Ministry).

In common with The Struggle (1931), D. W. Griffith's second sound film made very shortly afterwards north of the border, but also with Mexican forerunners such as the silent El puño de hierro (Gabriel García Moreno, 1927) and Vicio (Ángel E. Álvarez, 1928), another early sound experiment, Abismos sought to harness cinema's expressive capacities to win hearts and minds for the cause of public health. In the case of Pruneda's film this came on the back of a very direct relationship with official sanitary policy: Martínez Báez's Comité Nacional de Lucha Contra el Alcoholismo (National Committee for the Struggle Against Alcoholism) – created by President Emilio Portes Gil in 1929

costi di produzione, prevedendo di proiettarlo sistematicamente nel quadro di una campagna educativa multimediale contro l'alcol, comprendente anche opuscoli, manifesti e fumetti. Il film non ebbe un successo immediato nel circuito commerciale: la prima fu riservata a un pubblico privato, e in seguito Pruneda vendette i negativi a una casa di produzione dello Stato di Jalisco che ne distribuì una versione rimontata al di fuori di Città del Messico, con il titolo *Náufragos de la vida* (Naufraghi della vita). Una copia rimase però presso il dipartimento della Salute pubblica anche durante il successivo governo di Lázaro Cárdenas, e a metà degli anni Trenta fu proiettata in città grandi e piccole di tutto il paese nel quadro di una campagna itinerante contro l'alcolismo. Qui presentiamo il recente restauro digitale dei frammenti superstiti effettuato dall'IMCINE; non risulta che siano sopravvissute copie del sonoro registrato. – DAVID WOOD

ZÍTARI (El templo de las mil serpientes) (MX 1931)

REGIA/DIR, SCEN: Miguel Contreras Torres. CAST: Medea de Novara [Hermine Kindle Flutcher] (*Zítari*), Matías Santoyo (*Mazatil*), "indigeni messicani/indigenous Mexicans". NARR: Miguel Contreras Torres. PROD: Miguel Contreras Torres, Imperial Art Films. PREMIÈRE: 11.1931, Mérida (Yucatán). COPIA/COPY: DCP, 24'55" (da/from 35mm pos. acet., 24 fps); sd. (mus. + narr.), did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de la UNAM, México, D.F.

Zítari (*Il tempio dei mille serpenti*) è un curioso ibrido cinematografico: in parte travelogue, in parte storia d'amore indigena; per molti anni è stato considerato uno degli ultimi film muti, ma in realtà è un precoce esperimento di cinema sonoro. La protagonista, l'eponima giovane principessa azteca, è interpretata dall'attrice del Liechtenstein Hermine Kindle Flutcher (che recitava con il nome d'arte di Medea de Novara, o "Medea de Movarry" nei titoli di apertura del film), la quale affermò che suo marito, il già affermato regista messicano Miguel Contreras Torres, aveva realizzato il film "per il mio divertimento". Recenti ricerche di archivisti e storici del cinema fanno però supporre che Contreras Torres abbia girato personalmente solo metà del film, mentre il resto venne preso da altre fonti.

Il film fa leva sull'infatuazione per le rovine e le leggende preispaniche che all'inizio degli anni Trenta era de rigueur in Messico. Il *mestizaje* – ossia l'idea che la nazionalità messicana fosse il prodotto di un peculiare amalgama tra indigeni ed europei – faceva parte dell'ideologia su cui si basava il nuovo regime emerso dalla rivoluzione degli anni Dieci. Ansiosi di produrre nuove conoscenze storiche sulle radici aborigene del paese, i nuovi governi continuarono e approfondirono i preesistenti progetti archeologici presso importanti siti mesoamericani come Chichén Itzá e Uxmal (Yucatán), Palenque (Chiapas) e Teotihuacán (Estado de México), in molti casi avviando grandi lavori di scavo, restauro e ricostruzione. *Zítari*, filmato in tutte e quattro queste località, compie un'operazione analoga a livello immaginario e cinematografico: da un lato documenta la maestà delle rovine maya, azteche e tolteche, e dall'altro inventa racconti su ciò che potrebbe essere avvenuto in quegli antichi siti. Il

– bought a print in advance to help cover production costs and planned to exhibit it widely as part of a multi-media anti-alcohol educational campaign, also comprising pamphlets, posters, and comic strips. The film was not immediately successful on the commercial circuit: it premiered only to a private audience, and Pruneda subsequently sold the negatives to a Jalisco production company who exhibited a re-cut version outside Mexico City under the title *Náufragos de la vida*. However, a print did remain with the Department of Public Health into the subsequent government of Lázaro Cárdenas, and was shown in the mid-1930s as part of an itinerant temperance campaign in towns and cities nationwide. We present here IMCINE's recent digital restoration of the surviving fragments; there is no known surviving copy of the recorded sound. – DAVID WOOD

Zítari (*El templo de las mil serpientes*) [*The Temple of a Thousand Serpents*] is a curious hybrid of a film: part travelogue, part indigenous romance; thought for many years to be a late silent picture, but in fact an experiment in early sound. Its lead character, the young Aztec princess *Zítari*, was played by the Liechtensteiner actress Hermine Kindle Flutcher (going by the artistic name of Medea de Novara, or "Medea de Movarry" in the film's opening credits), who claimed that her husband, the already well-established Mexican director Miguel Contreras Torres, made the movie "for my amusement". Recent research by archivists and film historians, though, suggests that Contreras Torres likely shot only half of the film himself, with the remainder gleaned from other sources.

The film plays on a fascination with pre-Hispanic ruins and legends that was de rigueur in early 1930s Mexico. *Mestizaje* – the notion that Mexican nationhood was the product of a unique combination of the indigenous and the European – was part of the ideological underpinning of the new regime that emerged out of the 1910s revolution. Eager to produce new historical knowledge about the country's aboriginal roots, new governments continued and deepened the pre-existing archaeological projects at important Meso-American sites, including Chichén Itzá and Uxmal (Yucatán), Palenque (Chiapas), and Teotihuacán (Estado de México), in many cases undertaking major excavation, restoration, and reconstruction works. *Zítari*, filmed at all four locations, does something similar on an imaginary, cinematic level, on the one hand documenting the majesty of the Mayan, Aztec, and Toltec ruins, and on the other inventing stories of what



Zítari, 1931. Medea de Novara [Hermine Kindle Flutcher]. (Filmoteca de la UNAM, México)

film si può inserire armoniosamente nel più ampio contesto dell'oeuvre di Contreras Torres, consistente in dozzine di lungometraggi realizzati tra gli anni Venti e gli anni Sessanta (in molti di essi la protagonista è De Novara) – che spesso ricostruiscono ed esaltano i grandi eventi patriottici della storia messicana. Uno dei più notevoli in questo senso è *Juárez y Maximiliano, la caída de un imperio* (1933), che ebbe un enorme successo al botteghino: si tratta di un dramma in costume ambientato nel XIX secolo, in cui De Novara interpreta Carlotta del Belgio, che divenne l'imperatrice Carlotta del Messico, moglie dello sventurato imperatore asburgico Massimiliano.

might have happened at those ancient sites. The film can be seen in line with Contreras Torres' oeuvre more broadly, consisting of dozens of features from the 1920s to the 1960s – several of them also starring De Novara – that often reconstructed and idolized great events in Mexican patriotic history. Among the most notable in this sense was the box-office smash Juárez y Maximiliano, la caída de un imperio (1933), a period drama set in the 19th century in which De Novara played Charlotte of Belgium, who became Empress Carlotta of Mexico, wife of the ill-fated Hapsburg Emperor Maximilian.

Il *mediometraje* in tre rulli di Contreras Torres si articola in due parti di uguale lunghezza. La prima è una presentazione, che ci guida in ciascuno dei quattro siti preispanici. La macchina da presa alterna statici campi lunghi contestuali a panoramiche di dettagli interessanti quali archi, affreschi, bassorilievi colti come farebbe un viaggiatore ansioso di raccogliere ricordi visivi di uno spettacolo sublime. Nel frattempo, sullo sfondo di una colonna sonora di musica folkloristica messicana, una voce fuori campo (che sembra forse alquanto artificiosa a un ascoltatore odierno) ci descrive articolatamente queste scene e si interroga sui loro possibili legami con le antiche civiltà cinese, egiziana, greca o indiana, insistendo però in ultima analisi – in linea con il nazionalismo messicano post-rivoluzionario – sulla loro specificità culturale. Il narratore si interroga poi sulla loro atemporalità sottolineando seriamente il contrasto tra la loro aria di eternità e il carattere apparentemente effimero dei monumenti moderni: “Tra mille anni potremo dire lo stesso dei grattacieli di New York?”

La prima sequenza si conclude presso il tempio di Quetzalcóatl a Teotihuacán, ove un drammatico flashback ci riporta indietro nel tempo alla seconda parte del film, cambiando registro e passando dal travelogue al film drammatico. Ci troviamo ora nel medesimo tempio, ma in una dimensione temporale mitica precedente all'invasione spagnola, in cui un valoroso guerriero, Mazatil, deve condurre un esercito in una pericolosa missione per dimostrarsi degno della mano della principessa Zítari. Egli viene tradito e ucciso da un membro della sua stessa spedizione; Zítari, sconvolta, rifiuta di credere alla calunnia per cui Mazatil sarebbe morto da codardo e traditore, e muore di dolore. Zítari quindi, in ultima analisi, eleva i propri protagonisti indigeni e conferisce loro dignità proiettandoli in un tempo mitico e astorico che non appartiene all'era presente. Le rovine sono precisamente questo: affascinanti vestigia di un passato collettivo, che indubbiamente vale la pena di studiare e comprendere, ma che rimane remoto rispetto alla modernità attuale.

In netto contrasto con la sequenza iniziale, la seconda metà, drammatizzata, impiega la grammatica visiva della narrazione, con tecniche come inquadrature in soggettiva, fuori campo, metafore visive e montaggio continuo. La storia però è raccontata tramite didascalie alla maniera del cinema muto: la colonna sonora è puramente musicale, e spesso drammatizza l'azione con vivaci o malinconiche partiture orchestrali. In realtà le ricerche dell'archivista Francisco Gaytán e dello studioso Eduardo de la Vega fanno supporre che originariamente Zítari consistesse solo della seconda metà circolante come cortometraggio muto e che la sequenza documentaristica iniziale – un assemblaggio di film archeologici e riprese turistiche amatoriali – sia stata aggiunta in un secondo tempo, insieme alla colonna sonora. La prima del film, a quanto risulta, ebbe luogo in Yucatán nel novembre 1931. Una copia 35mm è conservata presso la Filmoteca de la UNAM. – DAVID WOOD

Contreras Torres' 3-reel mediometraje consists of two parts of equal length. The first is presentational in nature, guiding us around each of the four pre-Hispanic locations in turn, the camera alternately providing static contextual long-shots and picking out (sometimes panning or tilting across) interesting details such as arches, frescoes, and bas-reliefs in the manner of a visitor eagerly gathering visual records of a sublime sight. Meanwhile, as a background musical score plays folkloric Mexican music, a voiceover narrator (whose delivery is perhaps rather stilted to today's ears) variously describes the scenes to us and speculates on their possible links with ancient Chinese, Egyptian, Greek, or Indian civilizations, but (in line with post-revolutionary Mexican nationalism) ultimately insists on their cultural specificity. He also marvels at their timeless quality, earnestly drawing a contrast between their air of posterity and the apparent transience of modern monuments: “Will we be able to say the same of the skyscrapers of New York a thousand years from now?”

This first sequence ends at the Temple of Quetzalcóatl at Teotihuacán, where a dramatic flashback takes us back in time to the film's second part, as well as switching register from travelogue to dramatized photoplay. We are now at the same temple, but in a mythical temporality before the Spanish invasion, where a brave warrior, Mazatil, is compelled to lead an army on a dangerous mission to prove he is worthy of Princess Zítari's hand in marriage. Mazatil is betrayed and killed by a member of his own expedition; a distraught Zítari, refusing to believe the libellous claim that Mazatil died a coward and traitor, dies of grief. Zítari thus ultimately both elevates and dignifies its indigenous protagonists and casts them safely into a mythic, non-historical time that is not of the same age as the modern present. The ruins are just that: fascinating vestiges of a collective past and undoubtedly worthy of study and understanding, but remote from present-day modernity.

In stark contrast to the initial sequence, the dramatized second half has a narrative visual grammar, using techniques such as point-of-view shots, offscreen space, visual metaphors, and continuity editing. The story, though, is delivered through intertitles in the manner of silent cinema: the soundtrack is purely musical, often dramatizing the action with upbeat or melancholic orchestral scores. Indeed, research by archivist Francisco Gaytán and scholar Eduardo de la Vega has suggested that Zítari originally consisted only of this second, acted sequence, which circulated as a silent short, and that the opening documentary sequence – consisting of re-spliced archaeological films or amateur tourist footage – was added at a later stage, along with the soundtrack. The film reportedly premiered in Yucatán in November 1931. A 35mm print is held at the Filmoteca de la UNAM. – DAVID WOOD

LUIS PARDO (PE 1927)

REGIA/DIR, SCEN: Enrique Cornejo Villanueva. PHOTOG: Pedro Sambarino. CAST: Enrique Cornejo Villanueva (*Luis Pardo*), Teresa Arce (*Laura Pradera*), Carmela Cáceres (*Julia Pardo*), Sara Wernicke (*Luisa Torres*), Enrique Murillo (*Luis Pardo, da piccolo/as a boy*), Federico de las Casas (*Manuel Carreras*), Ernesto Otero (*Lo zoppo/The Cripple Demetrio Barriga*), Vicente Nadal (*the Gypsy*), César Cavero (*Carlos Gutiérrez*). PROD: Villanueva Films. USCITA/REL: 12.10.1927. COPIA/COPY: DCP (2K), 41'09" (da/from 35mm dup. pos., 24 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

Considerato uno dei grandi successi del cinema muto peruviano, *Luis Pardo* (1927) fu concepito inizialmente come una specie di saggio di interpretazione per una delle molte accademie di recitazione, proliferate in America Latina nei primi decenni del Novecento, che promettevano ai propri allievi carriere di successo nel settore della cinematografia, allora in fase di sviluppo. Nel proprio materiale pubblicitario la scuola, che si fregiava del pomposo nome di Empresa Cinematográfica Peruana (Società cinematografica peruviana), invitava gli attori amatoriali di ambo i sessi a seguire un vago programma di studi che avrebbe consentito loro di coronare il sogno di lavorare sul grande schermo. Promotore di quest'impresa fu Enrique Cornejo Villanueva, proprietario di una fabbrica di scarpe, che finanziò personalmente il film tramite un'effimera società denominata Villanueva Film. L'uomo d'affari scrisse anche la sceneggiatura, curò la regia, e interpretò lui stesso la parte del protagonista, Luis Pardo. Per il ruolo della sua partner romantica scelse la famosa attrice teatrale Teresa Arce, che aveva già esordito nel cinema nel film peruviano *Camino a la venganza* (La strada della vendetta; Luis Ugarte e Narciso Rada, 1922). Privo di conoscenze tecniche e di esperienza cinematografica, Cornejo Villanueva ingaggiò l'abile cineoperatore italiano Pedro Sambarino per affidargli la fotografia del film, che secondo i critici coevi fu la migliore mai vista fino ad allora nel cinema peruviano.

Il film narra la vicenda di Luis Pardo, bandito dal tragico passato. Quando egli era ragazzo, sua sorella era stata violentata e assassinata dal caporione politico locale César Pradera. Il criminale non era mai stato arrestato, e del delitto erano rimaste due sole tracce: il polsino di una camicia e un gemello d'oro con le iniziali CP, ritrovati tra le mani della vittima. Dodici anni dopo Pardo è diventato un temuto e rispettato bandito gentiluomo, una sorta di "Robin Hood peruviano" che ruba ai ricchi per dare ai poveri e contemporaneamente cerca, con implacabile tenacia, di vendicare la sorella. Ignaro dell'identità dell'assassino, Pardo si innamora della figlia di lui, Laura. Quando infine scopre la verità, il bandito decide di uccidere Pradera nonostante le disperate implorazioni della fidanzata. Nel momento della verità gli appare però la sorella scomparsa che lo supplica di perdonare il suo assassino; egli rinuncia così alla vendetta, e quest'atto di pietà gli consente di sposare Laura. La trama del film si ispira alla vita di Luis Pardo Novoa, un proprietario terriero che, dopo aver vendicato con le proprie mani l'assassinio del padre, divenne un fuorilegge e poi un bandito sociale che insorse contro la

Considered one of the great successes of silent Peruvian cinema, Luis Pardo (1927) started out as a sort of performance exercise for one of the many acting academies that proliferated in Latin America during the first decades of the 20th century, promising their students successful careers in the incipient field of cinematography. In its publicity materials, the school, which went by the pompous name of the Empresa Cinematográfica Peruana (Peruvian Cinematograph Company), urged amateur actors of both sexes to follow a vague study programme that would allow them to fulfil their dream of working on the silver screen. The promoter of this enterprise was Enrique Cornejo Villanueva, the owner of a shoe factory, who produced the film with his own funds through an ephemeral company called Villanueva Film. The businessman also wrote the script and directed the film, as well as casting himself in the leading role of Luis Pardo. For the part of his romantic partner he selected the famous theatre actress Teresa Arce, who had already made her cinema debut in the Peruvian film Camino a la venganza (The Road to Vengeance; Luis Ugarte and Narciso Rada, 1922). With no prior technical knowledge or experience in the medium, Cornejo Villanueva hired the well-versed Italian camera operator Pedro Sambarino to take charge of the film's cinematography, which by contemporary critical accounts was the best ever seen in Peruvian cinema.

The film tells the story of Luis Pardo, a bandit with a tragic past. When he was a boy his sister was abused and murdered by the local political boss César Pradera. The villain was never apprehended, and the only traces of his crime were a shirt cuff and a golden cufflink with the initials CP that were found in the victim's hands. Twelve years later, Pardo has become a feared and respected righteous bandit, a kind of "Peruvian Robin Hood", who steals from the rich to help the poor, while he relentlessly strives to avenge his sister. Unaware of the assassin's identity, Pardo falls in love with his daughter Laura. When he finally discovers the truth, the bandit decides to kill Pradera in spite of his sweetheart's desperate entreaty. However, at the moment of truth a vision of his dead sister pleading forgiveness for her murderer makes him yield, an act of pity that allows him to marry Laura. The film's plot was inspired by the life of Luis Pardo Novoa, a Peruvian landowner who, after avenging his father's murder with his own hands, became an outlaw and then



Luis Pardo, 1927. Enrique Cornejo Villanueva, Teresa Arce. (Filmoteca de la PUCP, Lima)

tirannia e l'ingiustizia istituzionalizzata, difendendo i deboli dai delitti e dagli abusi dei potenti. Pardo sarebbe poi divenuto un romantico eroe popolare, celebrato da poesie, valzer e film (alla pellicola di Cornejo Villanueva si aggiunse nel 1938 il film sonoro di Sigifredo Salas *Su último adios* [L'ultimo addio]).

Nonostante la natura spiccatamente melodrammatica, *Luis Pardo* assimila numerosi motivi narrativi ed estetici dei film d'avventura statunitensi. Come suggerisce lo storico peruviano Ricardo Bedoya, l'influenza di Douglas Fairbanks e dei suoi seguaci si fa sentire soprattutto negli assalti e nei corpo a corpo che Luis Pardo ingaggia costantemente con i suoi nemici. Questo lato romantico e avventuroso della sua personalità suscitò l'indignazione dei discendenti del vero Pardo e in particolare del figlio di lui, Luis Abelardo, che cercò invano di impedire la proiezione del film e avviò un'azione legale contro il regista, accusandolo di aver danneggiato la reputazione del padre.

Il film originale è andato perduto. La copia qui presentata è stata ricavata da quattro rulli di scarti di montaggio conservati dai figli di Enrique Cornejo Villanueva e donati successivamente alla Filmoteca de Lima. La struttura narrativa è stata ricostruita sulla base di recensioni coeve e del cortometraggio *El famoso bandolero* (Il famoso bandito, 1987) di Chicho Durand, che contiene frammenti di questo materiale, oltre a una preziosissima intervista con Cornejo Villanueva (morto nel 1992). Sono sopravvissuti alcuni cartelli di didascalie e manifesti, ma sono state aggiunte delle nuove didascalie che servono a seguire più agevolmente la trama. Il materiale nitrate originale è stato restaurato e digitalizzato dalla Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú e dalla Filmoteca de la UNAM.

La prima del film ebbe luogo il 12 ottobre 1927 al Cinema Teatro La Merced di Lima; in varie proiezioni fu eseguita musica dal vivo. L'accompagnamento musicale si ispira in parte a una partitura composta da Rodolfo Daniel Sierra Márquez, in cui è inserito anche il famoso valzer scritto su Luis Pardo poco dopo la sua morte, "La Andarita", tradizionalmente attribuito a Justo Arredondo. – ANDREA CUARTEROLO

a social bandit who rose up against tyranny and institutionalized injustice, defending the weak from the crimes and abuses of the powerful. Pardo would go on to become a romantic popular hero, and the subject of poems, waltzes, and films (Cornejo Villanueva's movie was joined in 1938 by Sigifredo Salas's sound film Su último adios [The Last Farewell]).

In spite of its markedly melodramatic nature, the film draws on several narrative and aesthetic features of U.S. adventure movies. As the Peruvian historian Ricardo Bedoya suggests, the influence of Douglas Fairbanks and his acolytes is felt mainly in the raids and the hand-to-hand combat in which Luis Pardo engages his enemies at every turn. This romantic and adventurous side of his character provoked the indignation of the descendants of the real Pardo, in particular his son Luis Abelardo, who tried in vain to prevent the film's exhibition and sued its director for damaging his father's reputation.

The original film is lost. The print presented here has been put together from 4 reels of editing offcuts conserved by Enrique Cornejo Villanueva's sons and subsequently donated to the Filmoteca de Lima. The narrative structure was recreated from contemporary reviews and from the short film El famoso bandolero (The Famous Bandit, 1987) by Chicho Durand, which includes fragments of this material and an invaluable interview with Cornejo Villanueva before his death in 1992. A few title cards and posters survived, but some new intertitles have been added to help follow the plot. The original nitrate material was restored and digitized by the Filmoteca de la Pontificia Universidad Católica del Perú and the Filmoteca de la UNAM.

The film premiered on 12 October 1927 at the Cinema Teatro La Merced in Lima, and live music was performed for several screenings. The musical accompaniment is partly inspired by a score composed by Rodolfo Daniel Sierra Márquez, incorporating the famed waltz about Luis Pardo written shortly after his death, "La Andarita," traditionally ascribed to Justo Arredondo. – ANDREA CUARTEROLO

CAPTURA DEL BANDOLERO ANDRÉS RAMOS (PE 1933)

REGIA/DIR, PHOTOG: Francisco Diumenjo. PROD: Laboratorios F. Diumenjo. USCITA/REL: 1933. COPIA/COPY: 35mm, 186 m., 7"24" (22 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI), Lima.

Sin dalla comparsa del cinema in America Latina i falsi film d'attualità e i cinegiornali ricostruiti si rivelarono particolarmente graditi al pubblico locale. Questi film, concepiti come imitazione delle ricostruzioni fotografiche divenute allora popolari nell'emergente stampa illustrata di diffusione locale, ricreavano eventi sensazionali o catastrofici per soddisfare la crescente domanda, da parte del pubblico, di immagini di eventi che per ragioni logistiche era impossibile cogliere direttamente. Tali ricostruzioni suscitavano interesse non solo per il loro valore dal punto di vista giornalistico o dell'attualità,

Ever since cinema came to Latin America, fake actuality films and reconstructed newsreels proved particularly attractive to local audiences. These motion pictures, drawing on the staged photographs that had become popular in the emerging local illustrated press, recreated sensational or catastrophic events to satisfy growing audience demand for views of events that for logistical reasons were impossible to capture in person. Such reconstructions were appealing not for their journalistic or topical value but rather for their ability to quickly reproduce events that



Captura del bandolero André Ramos, 1933. (Archivo Peruano de Imagen y Sonido, Lima)

ma ancor più per la capacità di riprodurre rapidamente avvenimenti già noti grazie ad altri media, come la stampa. I più antichi esempi regionali di questi film, come *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (Messico, Gabriel Veyre e Claude Fernand Bon Bernard, 1896), *Simulacro de incendio* (Esercitazione antincendio, Cuba, Gabriel Veyre, 1897), *Salvamento de los náufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* (Argentina, Eugenio Py, 1901), o *El soldado Sosa en capilla* (Il soldato Sosa nel braccio della morte, Argentina, Eugenio Py, 1902), risalgono alla fine dell'Ottocento o ai primissimi anni del Novecento, ma ricostruzioni simili si realizzavano ancora agli albori del cinema sonoro.

È il caso di *Captura del bandolero Andrés Ramos* di Francisco Diumenjo, uno degli ultimi film muti peruviani. Questo cortometraggio mette in scena l'arresto del più famigerato e temuto bandito che imperversava nella desertica regione meridionale di Ica. Secondo fonti di polizia coeve Ramos era nato nel 1901; basso di statura e dalle spalle larghe, le braccia adorne di tatuaggi erotici, girava sempre armato con un pugnale e due pistole. Era analfabeta, senza una compagna fissa, ma aveva un debole per le donne e la bella vita. Tra i suoi precedenti penali figuravano numerosi stupri e omicidi, ma doveva la sua fama soprattutto alle rapine con cui terrorizzava i viaggiatori sulla strada tra le città di Ica e Pisco.

Il 1° settembre 1933, su questo percorso, un'automobile proveniente da Lima trasportava giornali; a bordo c'erano l'autista (Manuel Canales Arias), una donna con un bambino e l'agente di polizia Eusebio Yáñez Alí. Ramos cercò di bloccare l'automobile con la minaccia delle armi, ma il poliziotto lo affrontò con il suo fucile. Purtroppo l'arma si inceppò e il bandito fece prigionieri i viaggiatori. Scendendo dalla vettura, l'agente decise di affrontare Ramos ancora una volta; dopo un corpo a corpo, e con l'aiuto dell'autista, ebbe finalmente la meglio sul bandito. Ramos fu trasferito a Lima, dove languì in carcere fino a tarda età. Il film mescola documenti autentici, tra cui le riprese della vera scena del delitto e le prime pagine dei giornali dell'epoca, a sequenze drammatizzate che si valgono di attori per ricostruire l'emozionante cattura del fuorilegge.

Il cortometraggio fu girato da Francisco Diumenjo, sceneggiatore, direttore della fotografia e tecnico del suono argentino. Visse originariamente in Ecuador e poi in Perù, ed è conosciuto soprattutto per il suo contributo all'avvento del cinema sonoro nella regione. Nel 1930 Diumenjo diresse il primo film ecuadoriano con sonoro sincronizzato, *Guayaquil de mis amores*, che è generalmente ritenuto uno dei maggiori successi commerciali del cinema di quel paese. Trasferitosi in Perù, guidò un'azienda che vendeva proiettori cinematografici. Ideò anche uno dei primi sistemi sonori ottici per la leggendaria società di Lima Amauta Films (1937-1940), di cui fu anche azionista di minoranza.

La copia proiettata quest'anno alle Giornate è stata recuperata con procedimento fotochimico nel 2004 dall'Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) e dai laboratori ISKRA di Madrid.

ANDREA CUARTEROLO

had already become known via other media, such as the printed press. The earliest regional examples of these films, such as *Duelo a pistola en el bosque de Chapultepec* (Mexico, Gabriel Veyre and Claude Fernand Bon Bernard, 1896), *Simulacro de incendio* (Fire Drill, Cuba, Gabriel Veyre, 1897), *Salvamento de los náufragos Newmann por el transporte Guardia Nacional* (Argentina, Eugenio Py, 1901), or *El soldado Sosa en capilla* (Private Sosa on Death Row, Argentina, Eugenio Py, 1902), date back to the late 19th and early 20th centuries, although recreations like these were still being filmed into the early sound era.

Such is the case of Francisco Diumenjo's *Captura del bandolero Andrés Ramos*, one of the last Peruvian films of the silent period. This short film stages the arrest of the most famous and feared bandit in the southern desert region of Ica. According to contemporary police reports, Ramos was born in 1901; he was short and broad-shouldered with erotic tattoos on his arms, and always carried a dagger and two pistols. He was illiterate and single but had a penchant for women and the good life. His criminal record included several rapes and murders. But what shot him to fame was robbing and terrorizing travellers on the road between the cities of Ica and Pisco.

On 1 September 1933 a car was transporting newspapers from Lima along this route with a chauffeur (Manuel Canales Arias), a woman with a baby, and police officer Eusebio Yáñez Alí on board. Ramos tried to hold the car up at gunpoint, but the policeman confronted him with his rifle. Unfortunately he misfired and the bandit took the group prisoner. On alighting from the car the policeman decided to confront Ramos once more; following a hand-to-hand fight, and with the chauffeur's help, he managed to subdue the bandit. Ramos was transferred to Lima, where he languished in jail until old age. The film combines real documents, including footage of the actual crime scene and contemporary newspaper front pages, with dramatized sequences that used actors to recreate the thrilling capture of the outlaw.

The short was filmed by Argentine screenwriter, director of photography, and sound engineer Francisco Diumenjo. He originally lived in Ecuador and then Peru, and is best known for his contribution to the introduction of sound film in the region. In 1930 Diumenjo directed Ecuador's first film with synchronized sound, *Guayaquil de mis amores*, widely held to be one Ecuador's biggest box-office hits. He later moved to Peru, where he ran a business selling film projectors. He also created one of the first optical sound systems for the legendary Lima company Amauta Films (1937-1940), of which he was also a minority shareholder.

The copy being shown at this year's Giornate was preserved photochemically in 2004 by the Archivo Peruano de Imagen y Sonido (ARCHI) and ISKRA laboratories in Madrid.

ANDREA CUARTEROLO



Bajo el Sol de Loreto, 1936. (Archivo Peruano de Imagen y Sonido, Lima)

BAJO EL SOL DE LORETO (PE 1936)

REGIA/DIR, PHOTOG: Antonio Wong Rengifo. SOGG./STORY: Julio A. Baldeón, Antonio Wong Rengifo. DID/TITLES: Bernabé Gregorio y Alonso. CANZONE/SONG: "Bajo el Sol de Loreto" (lyr. Jorge Runciman, mus. Antonio Wong Rengifo). CAST: Enrique León Morejón (*Julián Pérez*), Deidamia Pinedo Díaz (*Diana, sua moglie/his wife*), Graciela Baldeón (*Olga, sua figlia/their daughter*), Maruja Pinedo Díaz (*Olga da grande/as an adult, ribattezzata/renamed Iraya*), Uffner Flores, Gratiniano Montes. PROD, DIST: A. Wong & Hermano. USCITA/REL: 1936. COPIA/COPY: DCP, 39'37" (dal/from 35mm nitr., orig. l. 2500 m.); did./titles: SPA (dial.), ENG (narr). FONTE/SOURCE: Archivo peruano de imagen y sonido (ARCHI), Lima.

Figlio di un ricco medico e uomo d'affari di Macao stabilito a Iquitos dedito all'estrazione dell'oro e della gomma, l'adolescente Antonio Wong Rengifo (1910-1965) venne inviato a Lisbona per completare la sua istruzione. Ma abbandonò gli studi per ritornare nella sua città natale, pieno di rinnovata voglia di documentare i paesaggi e le persone della sua città. Decise di aprire uno studio fotografico e, dopo aver fatto esperienza, iniziò a cimentarsi con la macchina da presa, con la serie di attualità *Revista Loretana*. Nel 1935, iniziò le riprese del lungometraggio *Bajo el Sol de Loreto* (Sotto il sole di Loreto), che sarà l'ultima testimonianza della cinematografia peruviana a soggetto del periodo muto che si conosca. Nel 1957, un film sonoro in produzione non venne mai completato a causa di un incendio che distrusse il suo studio. Fino alla sua morte, avvenuta prematuramente all'età di 55 anni, Wong continuò a dedicarsi alla fotografia, al cinema, alla musica, al giornalismo, allo sport e al turismo.

La sua opera più emblematica resterà sempre *Bajo el sol de Loreto*, un film ambientato all'inizio del XX secolo attorno al fiume Napo in Amazonia, dove una famiglia di coloni cerca di stabilirsi per intraprendere lo sfruttamento della gomma. Nel territorio degli Aushiri la coppia viene attaccata dagli indigeni che rapiscono la loro figliolletta Olga. Anni dopo, una spedizione guidata da suo cugino, che ha ereditato la fattoria dello zio scomparso, la ritrova, ormai ragazzina. Porta ancora al collo il medaglione d'oro della madre, nonostante sia truccata e vestita secondo lo stile della tribù a cui ora appartiene e che l'ha ribattezzata Iraya.

Il film unisce la documentazione etnografica che ricrea i costumi dei coloni, dei raccoglitori di gomma e dei mercanti amazzonici, con l'estetica, le strutture narrative e l'immaginario del western americano, come l'attacco alla capanna comunale e i prigionieri legati agli alberi, per una scelta consapevole del regista. Il genere era molto popolare a livello regionale negli anni Trenta, ma la giungla lascia il suo segno visivo, creando un'estetica molto più barocca. Troveremo anche altri riferimenti, tra i quali crediamo di riconoscere *Die Nibelungen* (Fritz Lang, 1924). La storia rievoca il caso reale di Cynthia Ann Parker; le cui vicissitudini agli albori del secolo XIX hanno ispirato il romanzo da cui è tratto *The Searchers* (John Ford, 1956).

Anche se la stampa dell'epoca faceva riferimento alla presenza degli Aushiri come attori, l'etnografo Jean-Pierre Chaumeil ci dice che probabilmente si tratta di attori Yagua, in quanto né i loro vestiti né il loro trucco hanno niente a che vedere con quelli degli Aushiri che sono, oggi come allora, una comunità combattiva. Sempre Chaumeil ci dice che gli Aushiri erano percepiti come il paradigma del "selvaggio".

The son of a wealthy doctor and businessman from Macao who settled in Iquitos in the Peruvian Amazon, east of the Andes, and was involved in gold and rubber mining, Antonio Wong Rengifo (1910-1965) was sent as a teenager to Lisbon to complete his education. However, he abandoned his studies and returned to his hometown, filled with a renewed passion for documenting the landscapes and people of his city. After gaining experience in his photography studio, he began to experiment with the movie camera, with the Revista Loretana newsreels. In 1935, he began shooting the feature film Bajo el Sol de Loreto, which would be the last known fictional testimony of Peruvian silent filmmaking. In 1957, a later sound production was halted because his studio was destroyed by a fire. Until his early death at the age of 55, Wong would continue to devote himself to photography, cinema, music, journalism, sports, and tourism.

His most emblematic work will always be Bajo el Sol de Loreto, a story set in the first decade of the 20th century in the surroundings of the Napo River in the Amazon forest, where a family of settlers seek to establish themselves by undertaking the production of natural rubber. In Aushiri territory, the couple is murdered by natives, who kidnap their little daughter Olga. Years later, an expedition led by her cousin, who inherited his missing uncle's farm, finds her again, now a young girl. She still wears her mother's gold medallion around her neck, despite being dressed and made up in the style of the tribe to which she now belongs, who have renamed her Iraya.

The film combines the ethnographic recreation of the customs of the farmers, settlers, rubber tappers, and Amazonian merchants with the aesthetics, narrative structures, and imagery of the American western, such as an attack on a cabin and prisoners tied to trees, a conscious choice of the director. The genre was very popular regionally in the 1930s. But the jungle setting results in a more baroque visual aesthetic. Other references can be spotted, such as Fritz Lang's Die Nibelungen (1924). The story also recalls the real case of Cynthia Ann Parker, whose ordeal in the early 19th century inspired the 1954 novel by Alan Le May on which John Ford's The Searchers (1956) is based. Although press coverage at the time made reference to the presence of Aushiri as actors, the ethnographer Jean-Pierre Chaumeil tells us that they were probably Yagua actors, as neither their clothes nor makeup have anything to do with those of the Aushiri, who are, today as then, a combative community. Chaumeil also tells us

Invece Wong aveva familiarità con gli Yagua per il suo lavoro nel turismo. Gli stessi che non condivisero i loro segreti nemmeno con un regista prestigioso come Pál Fejös, che avrebbe ritratto dei falsi tratti della loro cultura nel suo documentario del 1941.

La storia del restauro inizia a Lima, dove il film era stato programmato ma non proiettato da un festival cinematografico amazzonico negli anni '80. Questo è stato per me uno stimolo per l'inizio della mia ricerca. Diversi anni dopo, nel 2003, ho visitato la Biblioteca Amazzonica del CETA a Iquitos, ma il film non era presente. È stato il suo direttore, padre Joaquín García Sánchez, a contattarmi con il figlio, Antonio Wong Ferreira. Durante la visita, ha suonato il valzer che dà nome al film, regalandomi anche un libretto con la partitura. Finalmente, dopo otto anni e altre visite alla famiglia a Iquitos, grazie all'entusiasmo del suo pronipote Antonio Wong Wesche, Antonio Wong Méndez, nipote del direttore, ha affidato alla nostra istituzione i materiali del prezioso film. Erano trascorsi 75 anni dall'uscita del film e i rulli erano stati conservati senza alcuna protezione nel clima tropicale di Iquitos, nelle vicinanze di un acquario tropicale. Ecco perché il lungometraggio non era più tale. Le scatole di polistirolo espanso dove erano stati conservati i materiali negli ultimi anni avevano catalizzato la decomposizione. Quando li abbiamo ricevuti, gli unici due rulli positivi rimasti erano gravemente danneggiati, con l'emulsione e il supporto talmente fragili da renderne impossibili l'esame e la riproduzione.

Tuttavia, seguendo un'intuizione, ho richiesto anche delle scatole metalliche con frammenti di negativo non ancora identificati, divisi in piccoli rotoli, per un totale di 1100 m., anche molto incollati. Abbiamo cercato dei fondi per iniziare il restauro, invano, poiché il film era incompleto.

Dopo un po' di tempo trascorso in Italia in un ambiente asciutto, è stato finalmente possibile aprire qualche negativo. Nonostante il supporto fosse indurito e fragile, e i bordi fossero incollati, l'immagine era in buone condizioni, anche se incompleta. Né le inquadrature né le didascalie avevano continuità o numerazione, il che rende questo lavoro di ricostruzione molto approssimativo, basato su un riassunto preparato per la stampa da Bernabé Gregorio y Alonso. Curiosamente, il film presenta le didascalie descrittive in inglese, mentre quelle con i dialoghi sono in lingua spagnola.

Questo è praticamente tutto ciò che rimane del più leggendario film muto mai girato nel bacino amazzonico peruviano e rimasto invisibile per molti decenni. Tuttavia, non perdiamo la speranza di trovare il resto per trasmettere questa eredità alle generazioni future.

Un ringraziamento speciale alla famiglia Wong, al padre Joaquín García Sánchez, a Jean-Pierre Chaumeil, a Mario Lucioni Guerra e a Gianfranco Dondi del laboratorio Eurolab, a Marco Pagni Fontebuoni e Michelle Arakelian del Movie and Sound Firenze, e a Federica Rauso del Twin Fix – Digital Restoration Film Project.

IRELA NÚÑEZ DEL POZO

that the Aushiri were perceived as the paradigm of the "savage". Conversely, Wong was familiar with the Yagua from his work in tourism. These are the same ones who did not share their secrets even with a prestigious director like Pál Fejös, who would portray false traits of their culture in his 1941 documentary.

The restoration story begins in Lima, where the film was scheduled but not shown at a festival of Amazonian films in the 1980s. This was the stimulus that eventually began my research. Years later, in 2003, I visited the Amazonian Library of CETA in Iquitos, but the movie was not there. The Library's director, Father Joaquín García Sánchez, put me in contact with the filmmaker's son, Antonio Wong Ferreira. He performed for me the waltz that gives the movie its name, also giving me a booklet with the score. Finally, after eight years and further visits to Iquitos, and thanks to the enthusiasm of his great-grandson Antonio Wong Wesche, Antonio Wong Méndez, the grandson of the director, entrusted our institution with the materials of the much-appreciated Bajo el sol de Loreto. By then 75 years had passed since the movie's release, and the rolls had been stored without any protection in the tropical climate of Iquitos, in the immediate vicinity of a tropical aquarium. That is why a part of the feature film was lost. The expanded polystyrene boxes where the materials had been stored in recent years had catalyzed the decomposition. When we received them the only two positive rolls left were severely damaged, with the emulsion and the support so fragile as to make examination and reproduction impossible.

However, following an intuition, I also requested some metal cans with fragments of negatives not yet identified, divided into small rolls, making a total of 1100 m., also very sticky. We looked for funds to begin the restoration, in vain, as the movie was incomplete.

After some time spent in a dry Italian environment, it was finally possible to open the negatives. Although the support was brittle and the edges were sticky, the image was in good condition, even if incomplete. Neither the shots nor the titles had continuity or numbering, which makes this reconstruction a very rough work, based on a summary prepared for the press by Bernabé Gregorio y Alonso. Curiously, the movie has narrative titles in English, while the dialogue titles are in Spanish.

This is practically all that remains of the most legendary silent fiction film ever shot in the Peruvian Amazon basin. It has not been seen for many decades. However, let's not lose hope of finding the rest, to pass this legacy on to future generations. Special thanks to the Wong family, to Father Joaquín García Sánchez, to Jean-Pierre Chaumeil, to Mario Lucioni Guerra and Gianfranco Dondi from Eurolab film lab, to Marco Pagni Fontebuoni and Michelle Arakelian from Movie and Sound Firenze, and to Federica Rauso from Twin Fix – Digital Restoration Film Project.– IRELA NÚÑEZ DEL POZO

EN EL INFIERNO DEL CHACO (PY 1932)

REGIA/DIR, PHOTOG: Roque Funes. PROD: Roque Funes. DIST: Cinematográfica Terra. USCITA/REL: 21.12.1932 (Buenos Aires). COPIA/COPY: 35mm, c. 1371 m., 52' (24 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Fundación Cinemateca del Paraguay, Asunción.

Fin dai suoi albori il cinema ha manifestato interesse a raccogliere testimonianze documentarie delle guerre, ma soltanto pochi film di questo tipo si sono conservati fino a oggi in America Latina. *En el infierno del Chaco* (Nell'inferno del Chaco) è uno dei due soli documenti filmati superstiti di questo sanguinoso conflitto, considerato oggi la più importante guerra della storia sudamericana nel ventesimo secolo; l'altro è *La guerra del Chaco* (1936), girato dal boliviano Luis Bazoberry García e recentemente recuperato dalla Cinemateca Boliviana. Fra il 1932 e il 1935 il Paraguay e la Bolivia, due tra i paesi più poveri della regione, si scontrarono aspramente per il possesso della zona nota come Chaco Boreal, ambita per il suo valore di accesso strategico all'Oceano Atlantico, ma anche per la presunta esistenza di giacimenti petroliferi nel sottosuolo. Alla fine della guerra si contarono quasi 100.000 morti, altre migliaia di feriti ed enormi perdite economiche da entrambe le parti. Il conflitto si concluse con un trattato di pace firmato nel 1938, che assegnò il 75% del territorio conteso al Paraguay e il 25% alla Bolivia; la Bolivia conquistò anche l'agognato accesso al mare tramite il fiume Paraguay.

Nel 1932, poco dopo lo scoppio della guerra, Roque Funes, uno dei più importanti direttori della fotografia del cinema argentino, si recò nel Chaco Boreal per documentare l'incipiente conflitto armato. Benché ufficialmente l'Argentina avesse adottato una posizione di neutralità – il suo ministro degli Esteri Carlos Saavedra Lamas svolse un fondamentale ruolo di mediazione negli accordi di pace, per il quale ottenne poi il premio Nobel – in realtà il paese simpatizzava notoriamente per il Paraguay. Non è quindi una coincidenza che Funes abbia deciso di seguire l'esercito di quel paese, filmando gli eventi da un punto di vista che demonizza la causa boliviana ed esalta le eroiche gesta dei paraguaiani, pur inferiori per condizioni generali e quantità di truppe. Munito di un lasciapassare del ministero paraguaiano della Guerra e della Marina, il cineasta si avventurò sino al fronte durante la battaglia di Boquerón, che si concluse con la vittoria del Paraguay e più di 1500 caduti. In un'intervista concessa alla rivista *Film* in occasione della prima del film a Buenos Aires nel dicembre 1932, Funes dichiarò che “nessuno può descrivere adeguatamente ciò che avviene laggiù. Le battaglie si susseguono senza interruzione, e lasciano un tappeto di corpi umani ridotti a brandelli in un'atmosfera su cui grava la rapida decomposizione dei cadaveri”. Benché egli si sia affermato come direttore della fotografia di film a soggetto argentini, non solo muti, ma anche sonori fino agli anni Sessanta, *En el infierno del*

From its very beginnings cinema has shown an interest in taking documentary records of wars, but only a few films of this type are still preserved in Latin America. En el infierno del Chaco (In the Hell of El Chaco) – together with La guerra del Chaco (The War of El Chaco, 1936), shot by the Bolivian Luis Bazoberry García and recently recovered by the Cinemateca Boliviana – is one of just two surviving filmic documents of this bloody conflict, today considered the most important war in 20th-century South American history. Between 1932 and 1935 Paraguay and Bolivia, two of the region's poorest countries, came to blows in this violent confrontation over the zone known as the Chaco Boreal: an area valued for its strategic access to the Atlantic Ocean, but also for the supposed existence of oil reserves in its subsoil. The war left almost 100,000 dead, thousands more injured, and colossal economic losses on both sides. The conflict ended with a peace treaty signed in 1938, which allocated 75% of the disputed territory to Paraguay and 25% to Bolivia; Bolivia also gained the sought-after access to the sea via the Paraguay River.

*In 1932, shortly after the war broke out, Roque Funes, one of Argentine cinema's leading directors of photography, travelled to the Chaco Boreal to document the incipient armed conflict. Although Argentina adopted an official position of neutrality – its Foreign Minister Carlos Saavedra Lamas even played a key mediating role in the peace accords, later earning him a Nobel Prize – in reality the country was notoriously sympathetic towards the Paraguayan cause. It is therefore no coincidence that Funes decided to follow that country's army, filming the events from a point of view that demonizes the Bolivian side and extols the heroic deeds of the Paraguayans despite their inferior conditions and manpower. Armed with a letter of safe passage from the Paraguayan Minister for War and the Navy, the filmmaker made it to the front during the Battle of Boquerón, which culminated in a Paraguayan victory and more than 1,500 casualties. In an interview with *Film* magazine upon the film's premiere in Buenos Aires in December 1932, Funes declared that “nobody could possibly give a thorough account of what it's like there. There's one battle after another, leaving a covering of bodies torn to shreds and an atmosphere rarefied by the quickly rotting corpses”. Although he had a successful career as a director of photography in Argentine fiction films – not just during the silent period but also in sound cinema, right*

Chaco rimane la sua sola regia e la sua unica incursione nel campo del documentario.

Il film inizia con una didascalia che afferma “Questo film non contiene alcuna scena che non sia stata girata sul campo d’azione. Poiché rispettiamo la verità, desideravamo anzitutto offrire una documentazione autentica della guerra del Chaco”. In questo senso Funes operò quasi come un corrispondente di guerra, e tra le riprese e la prima del film non trascorsero più di tre mesi. Le scene girate sul campo di battaglia consistono però di immagini della monotona vita quotidiana dei soldati, piuttosto che di sequenze d’azione. I faticosissimi spostamenti di truppe ed equipaggiamenti, l’abnegazione di infermieri e medici negli ospedali da campo o i momenti di indispensabile riposo dei soldati predominano sulle immagini di combattimenti. Funes si vale pertanto di varie tecniche tratte dai cinegiornali e dai documentari coevi per infondere nel suo film un senso di spettacolare drammaticità. Specialmente notevoli sono, da questo punto di vista, le scene ricostruite in cui militari e civili posano per la cinepresa sul campo di battaglia, oppure l’impiego di mappe animate che servono a orientare lo spettatore in una dimostrazione didattica dei movimenti delle truppe. Il cineasta utilizza inoltre il colore per creare un’atmosfera drammatica: in gran parte del film prevale un viraggio arancione, che vuole trasmettere il senso di soffocante afa diffuso nella regione, che viaggiatori e scrittori definirono “l’inferno verde”. La battaglia di Boquerón è infine ricostruita con un rapido montaggio di brevi sequenze di uomini in azione, dinamicamente alternate a frammenti di altri film, a spettacolari doppie esposizioni di esplosioni e a inquadrature virate in rosso che accompagnano le immagini dei paesaggi in fiamme.

La prima del film ebbe luogo il 21 dicembre 1932 al Cine Renacimiento di Buenos Aires, oltre che in proiezioni di beneficenza organizzate dal Comitato paraguayano a favore della Croce Rossa di quel paese. Successivamente apparve nei cinema di Asunción (in Paraguay) dove, secondo quanto riferì lo stesso Funes, ottenne un notevole successo. Ne circolarono due versioni diverse, una muta e una con sonoro e musica sincronizzati. Esteban Estragó Trias, uno dei primi esercenti cinematografici paraguayani, e la sua famiglia conservarono per molti anni una copia nitrato originale del film. Grazie a Hugo Gamarra, presidente della Cinemateca del Paraguay, e all’Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN), *En el infierno del Chaco* è stato restaurato a Buenos Aires con la collaborazione di Cinecolor e Kodak. – ANDREA CUARTEROLO

up until the 1960s – En el infierno del Chaco was his only film as director and his only incursion into documentary.

The film begins with an intertitle that claims “This film contains not a single scene that was not shot in the field of action. Since we respect the truth, we wished above all to offer an authentic document of the Chaco war.” In this sense, Funes acted almost as a war correspondent, with no more than three months between filming and the film’s premiere. However, the footage he shot on the battlefield consists of scenes of soldiers’ monotonous daily life more than action sequences. The exhausting movements of troops and equipment, the selfless work of the nurses and doctors in the field hospitals within the military camps, or the soldiers’ moments of necessary leisure predominate over the images of combat. Funes therefore uses several techniques deriving from the newsreels and documentary films of the era to bring a spectacular and dramatic feel to the film. Of special note in this regard are the reconstructed scenes in which military men and civilians pose for the camera on the battlefield, or the use of animated maps that orient the spectator, didactically demonstrating the troop movements. The filmmaker also makes a dramatic and atmospheric use of colour, with much of the film toned in orange in an attempt to convey the suffocating heat of the region, which travellers and writers named “the green hell”. Finally, the Battle of Boquerón is reconstructed with a rapid montage of brief shots of men in action, which are dynamically cross-cut with scraps from other films, spectacular double exposures of explosions and frames toned red that accompany the images of the burning landscape.

*The film premiered on 21 December 1932 at the Cine Renacimiento in Buenos Aires, as well as charity screenings sponsored by the Paraguayan Committee in aid of that country’s Red Cross. It later showed in cinemas in Asunción (Paraguay), where, by Funes’ account it enjoyed considerable success. Two different versions circulated, one silent and another with synchronized sound and music. Esteban Estragó Trias, an early film exhibitor in Paraguay, and his family conserved an original nitrate print of the film for many years. Thanks to Hugo Gamarra, president of the Cinemateca del Paraguay, and to the Asociación de Apoyo al Patrimonio Audiovisual (APROCINAIN), *En el infierno del Chaco* was restored in Buenos Aires with the collaboration of Cinecolor and Kodak. – ANDREA CUARTEROLO*

ALMAS DE LA COSTA [Souls of the Coast] (UY 1924)

REGIA/DIR: Juan Antonio Borges Nicrossi. SCEN: Antonio de la Fuentes, Juan Antonio Borges Nicrossi. DID/TITLES: Juan Antonio Borges Nicrossi. PHOTOG: Henry Maurice, Isidoro Damonte. MONT/ED: Henry Maurice. ASST DIR: Juan Chabalgoity Bidegain. CAST: Luisa T. de Cavalieri (*Nela*), Remigio Guichón (*Jorge Guichón*), Arturo Scognamiglio (*Rondo*), Juan Carlos Russi (*Lucio*), Judith Acosta y Lara (*Clarisa Stoll*), Miguel Luis Christy (*Dr. Alfredo Stoll*), Sra. De Lara (*María, Rondo's wife*), Ida Gracia Livio (*Lilí, Rondo's daughter*). PROD: Lisandro Cavalieri, Charrúa Film. DIST: Cineteca Nacional México, Cinemateca Uruguay. PREMIÈRE: 24.09.1924 (Ariel Cinema, Montevideo). COPIA/COPY: DCP, 47' (dal/from 35mm + 16mm, 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional, México D.F.; Cinemateca Uruguay, Montevideo.

Restauro effettuato nel 2015 impiegando i seguenti elementi / Restored 2015, using 3 elements: 35mm neg. nitr. b&w, 35mm neg. nitr. imbibito/tinted, & 16mm pos. acet. b&w.

Quando *Almas de la costa* (Anime della costa) uscì nelle sale, il regista Juan Antonio Borges (16.02.1900, Treinta y Tres, Uruguay – 22.12.1984, Montevideo) aveva 24 anni ed era uno studente di medicina. Pochi anni prima, nel 1919, si era già inoltrato nel mondo del cinema con un lungometraggio di finzione, *Puños y nobleza* (Pugni e nobiltà) che rimase incompiuto e non fu mai proiettato. Dopo queste due avventure filmiche Borges pose fine alla sua carriera cinematografica, diventò un medico rurale e dimenticò per sempre il film; fra il 1937 e il 1948 coltivò tuttavia una breve carriera letteraria, pubblicando drammi e racconti di ambientazione rurale scritti insieme alla moglie Elsa Fernandez.

Almas de la costa narra la vicenda di Nela, una giovane donna che vive a Los Lobos, villaggio di pescatori sulla costa nei pressi di Montevideo. Un giorno i pescatori raccolgono un naufrago, Jorge, agiato abitante della città. Nela, sempre accompagnata dall'orfano Lucio, decide di prendersi cura di Jorge. I due si innamorano, ma il loro amore deve superare numerose e ardue prove: Nela è assillata dal violento Rondo, proprietario del peschereccio; Jorge incontra Clarisa, frivola e civettuola ragazza di città che lo seduce col suo fascino. Clarisa è figlia di un medico che sta lavorando a una nuova terapia contro la tubercolosi. Poiché Nela soffre proprio di questa malattia e gli accessi di tosse si fanno sempre più frequenti, l'insistenza del piccolo Lucio induce il medico a prendersi cura di lei e a curare la sua malattia. Nela e Jorge saranno felici.

Le melodrammatiche peripezie di *Almas de la costa* rinviano a numerosi film dell'epoca, e soprattutto alle popolari pellicole italiane che riprendevano trame letterarie del diciannovesimo secolo. In questo senso il puro amore tra Nela e Jorge deve confrontarsi con la violenza maschilista del rozzo Rondo e con il peccato rappresentato dalla presenza della seduttrice forestiera, Clarisa. Anche la tubercolosi di Nela è una tradizionale risorsa romantica, che offre alle eroine che ne soffrono una certa dimensione tragica e le avvolge in un'aura decisamente romantica.

Gli intenti cinematografici di Borges si rivolgono però in un'altra direzione. L'intero film fu girato in esterni nella città di Montevideo, circostanza all'epoca non propriamente eccezionale ma neppure consueta. Girato completamente all'aperto, a eccezione delle

When Souls of the Coast was released, director Juan Antonio Borges (16.02.1900, Treinta y Tres, Uruguay – 22.12.1984, Montevideo) was 24 years old and a medical student. A few years earlier, in 1919, he had already ventured into cinema with a fiction feature film, *Fists and Nobility*, which remained unfinished and was never shown. After these two cinema adventures Borges finished his film career, became a rural doctor, and forgot about movies forever, although he developed a brief literary career between 1937 and 1948, with the publication of some rural stories and dramas written in collaboration with his wife, Elsa Fernandez.

Souls of the Coast tells the story of Nela, a young woman who lives in Los Lobos, a fishing village on the Montevideo coast. One day the fishermen pick up a castaway, Jorge, a well-to-do city dweller. Nela, who is always accompanied by the orphan Lucio, decides to take care of Jorge. They fall in love. However, their love must face several tests: Nela is besieged by the violent Rondo, owner of the fishing boat; and Jorge meets the urbanite Clarisa, a frivolous and flirtatious young woman who seduces him with her charms. Clarisa is the daughter of a doctor who is working on a new method to cure tuberculosis. As Nela suffers from this ailment herself and her coughing attacks are becoming more frequent, little Lucio's insistence gets the doctor to take care of her and cure her illness. Nela and Jorge will be happy.

The melodramatic incidents of *Souls of the Coast* refer to many films of the time, especially the popular Italian titles that took literary plots from the 19th century. In this sense, the pure love between Nela and Jorge must confront the macho violence of the rude Rondo and the sin represented by the presence of the foreign seductress, Clarisa. Nela's tuberculosis is also a long-standing romantic resource, which gave the heroines who suffered from it a certain tragic dimension and enveloped them in a decidedly romantic aura.

However, Borges' intentions as a filmmaker went in another direction. The entire film was shot on location in the city of Montevideo, something that, although not exceptional at the time, was not common either. Shot entirely outdoors, except for the



Almas de la costa, 1924. Luisa T. de Cavalieri, Remigio Guichón. (Cinematca Uruguaya, Montevideo)

sequenze nel sanatorio in cui Nela trascorre la convalescenza, *Almas de la costa* acquista, proprio grazie a questo particolare, un tono naturalistico che oltrepassa i limiti drammatici dell'opera e conserva alcuni luoghi emblematici della città, in gran parte visibili ancor oggi. In secondo luogo la tubercolosi non è soltanto una licenza artistica per ottenere effetti melodrammatici; è soprattutto una malattia reale che in quegli anni colpiva molte persone, e che si poteva e si doveva trattare e curare. In questo senso Borges dimostra l'efficacia dello pneumotorace artificiale, usato a Montevideo sin dal 1910, e la possibilità, all'epoca, di affrontare una piaga che recava uno stigma sociale.

La prima di *Almas de la costa* ebbe luogo il 24 settembre 1924 al cinema Ariel, un'elegante sala situata nella principale arteria

scenes at the sanatorium where Nela is recovering, thanks to this Souls of the Coast achieves a naturalistic tone that overcomes the dramatic limitations of the enterprise, and preserves some emblematic places of the city, several of which still exist today. Secondly, tuberculosis is not just an artistic license for melodrama, it is above all a real disease that affected many people in those years – which could and should be treated and cured. In this sense, Borges shows the effectiveness of artificial pneumothorax, used in Montevideo since 1910, which at the time offered a way of forestalling the consequences of a socially stigmatized evil. Souls of the Coast premiered on 24 September 1924 at the Ariel Cinema, an elegant movie theatre on the main avenue of the city of Montevideo. The performance was successful and earned



Almas de la costa, 1924. Arturo Scognamiglio, Juan Carlos Russi; destra/right: Luisa T. de Cavalieri. (Cinemateca Uruguaya, Montevideo)

di Montevideo. La proiezione ebbe successo e il film fu elogiato dalla stampa dell'epoca; per qualche tempo circolò a Montevideo e in altre città uruguaiane. Successivamente Borges abbandonò il mondo del cinema e la capitale, e il film fu dimenticato fino agli anni Sessanta quando – nel quarantesimo anniversario della sua uscita – alcuni giornali se ne occuparono nuovamente e fu proiettato un breve frammento della copia nitrato. I materiali originali, conservati da Borges stesso, furono allora depositati all'Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra – SODRE e alla Cinemateca Uruguaya.

Un decennio più tardi, alla fine del 1974, la Cinemateca Uruguaya realizzò una prima ricostruzione, basata su una riduzione a 16mm del materiale originale. Quarant'anni dopo tutti i materiali superstiti di *Almas de la costa* furono digitalizzati presso la Cineteca Nacional México, i colori originali furono recuperati e si attuò una nuova ricostruzione, questa volta in formato digitale, che comprendeva alcune nuove scene e soprattutto recuperava la velocità del cinema muto. Questa versione è stata proiettata per la prima volta nel marzo 2015, nell'ambito del Festival internazionale uruguayano del cinema, organizzato dalla Cinemateca Uruguaya.

Quest'anno, nel centenario di *Almas de la costa*, la Cineteca Nacional México è nuovamente intervenuta sul film, questa volta migliorando il restauro digitale, stabilizzando le immagini e rielaborando il colore. Benché il film sia incompleto e la ricostruzione della trama sia solo approssimativa, ne esce comunque un'immagine soddisfacente di come doveva essere, alla sua uscita, il primo lungometraggio di finzione del cinema uruguayano, che è anche il più antico ancora preservato. – NELSON CARRO

some praise among the press of the time. For a while it circulated through Montevideo and some other cities in Uruguay. Afterwards, Borges retired from the filmmaking industry and moved away from the capital, and the film was forgotten until the 1960s, when, on the 40th anniversary of its release, some newspapers once again covered it, and a small fragment of the nitrate print was exhibited. At the time, the original materials, preserved by Borges himself, were deposited at the Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra – SODRE and at the Cinemateca Uruguaya. A decade later, at the end of 1974, the Cinemateca Uruguaya carried out a first reconstruction, based on a reduction to 16mm of the original material. Forty years later, all the surviving material from Souls of the Coast was digitized at the Cineteca Nacional in Mexico, the original colours were recovered, and a new reconstruction was made, this time in digital format, which included some new scenes and, above all, conformed to the correct speed. This version was premiered in March 2015 at the Uruguayan International Film Festival, organized by the Cinemateca Uruguaya.

This year, on the centenary of Souls of the Coast, the Cineteca Nacional in Mexico took up the film again, now improving the digital restoration, stabilizing the images and reworking the colour. Although the film is incomplete and the reconstruction of the story is only an approximation of the original, it gives a fairly good idea of what must have been the first Uruguayan fiction feature film when it was released, and the oldest that is still preserved. – NELSON CARRO

DEL PINGO AL VOLANTE [Dal cavallo da corsa al volante / From the Racehorse to the Steering Wheel] (UY 1929)

REGIA/DIR: Robert Kouri. SCEN: Antonio Soto [Boy, *pseud.*]. PHOTOG: Emilio Peruzzi. CAST: Luisita Ramírez García Morales (*Susana Aguiar*), Luis Alberto Hill Hamilton (*Juan Alberto Madariaga*), Carlos Vanrell Ramos (*Eduardo Santos*), Sr. Saralegui (*il notaio/the notary*), Sra. de García Morales (*Sra. de Aguiar*), León Lahoud (*l'amico/the friend*), [Cotina Jiménez de Aréchaga, María Elena Algorta Guerra, Marta Preve Thevenet, Coca Rodríguez García Morales, Renée Pietracaprina Méndez, Emilia Varzi Castell, Sara Etchegaray Vidal]. PROD: La Bonne Garde. PREMIÈRE: 12.08.1929 (Montevideo). COPIA/COPY: DCP, 45', col. (da/from 35mm pos. nitr., 5 rls., c. 1 150 m./3773 ft., imbibito/tinted); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Cinemateca Uruguay, Montevideo.

Benché il contributo femminile sia trascurato o relativizzato nella bibliografia tradizionale, in America Latina le donne hanno svolto un ruolo significativo nelle attività di sceneggiatura, direzione e produzione di film durante l'epoca del muto, come emerge in particolare dalle ricerche svolte nell'ultimo decennio e come si può dimostrare nel caso dell'Uruguay. Dei cinque film di finzione muti prodotti nel Paese, due furono promossi da associazioni di beneficenza femminili: *Pervanche* (1920), diretto da León Ibáñez Saavedra, e la pellicola che ci interessa qui, *Del pingo al volante* (Dal cavallo da corsa al volante, 1929), di Robert Kouri. Entrambi sono interpretati non da attori professionisti, ma da membri delle élite, grazie al lavoro organizzativo di donne che comprendevano l'importanza del medium cinematografico. Queste donne promuovevano attività culturali, tra cui la proiezione di film, ma produssero anche i film di finzione appena citati, oltre a pellicole di attualità e propaganda. Stabilirono anche contatti strategici con i registi, gli sceneggiatori e i produttori del Paese, nonché con gli organi di stampa locali, per garantire ai film una promozione efficace. La trama del film – che si deve a Boy, pseudonimo dello scrittore Antonio Soto – narra la storia di una vedova finita in bancarotta (l'incubo delle classi patrizie, già rappresentato in *Pervanche*) che per conservare il proprio status sociale decide, su suggerimento di un notaio, di maritare la figlia al ricco cugino proprietario di un ranch. Lo stratagemma – di cui la giovane è all'oscuro – consiste nell'invitare il giovanotto e la sua famiglia nella capitale, Montevideo, affinché i due possano incontrarsi. Secondo le convenzioni melodrammatiche dell'epoca, il conflitto scaturisce da un triangolo sentimentale tra il cugino, la signorina e un dandy di città. Come abbiamo detto, la vicenda è recitata da attori amatoriali, e le interpretazioni pertanto non sono eccezionali. Il triangolo funge da struttura non solo per la trama ma anche per la dicotomia città/campagna su cui gioca il titolo del film; si tratta del resto di un riferimento a quello che in Uruguay era stato uno storico motivo letterario.

Del pingo al volante – l'unico film di finzione a noi noto realizzato da Robert Kouri (che aveva anche girato, per La Bonne Garde, un film promozionale sugli aiuti alle madri nubili) – si vale della collaborazione di Emilio Peruzzi, uno dei migliori operatori cinematografici uruguaiani, che avrebbe proseguito la sua carriera in Argentina. Peruzzi inserisce nel film un certo numero di scene dinamiche (una è una citazione dei film di inseguimenti in macchina, e un'altra gioca sulle possibilità offerte da una porta girevole), ma anche alcuni paesaggi, colti con estrema attenzione, che descrivono sia la bellezza della città, sia gli ampi spazi aperti delle campagne.

Although female labour is left aside or relativized in traditional bibliography, women played a significant part in writing, directing, and producing films during the silent era in Latin America, as research carried out over the last decade in particular has shown. This is demonstrably true in the case of Uruguay. Of the five silent fiction films produced in the country, two were promoted by female charitable collectives: Pervanche (1920), directed by León Ibáñez Saavedra, and the film that concerns us here, Del pingo al volante (From the Racehorse to the Steering Wheel, 1929), by Robert Kouri. Both films were cast not with professional actors but members of the elite, thanks to the organizing work of women who understood the importance of the film medium. These women promoted cultural activities including screening films, but also producing the fiction films cited above, as well as actuality and propaganda films. They also established strategic connections with the country's directors, writers, and producers, and with local press outlets so as to assure the films' effective promotion.

This film's plot, written by Boy (the pseudonym of writer Antonio Soto), tells the story of a bankrupt widow (the nightmare of the patrician classes, which had already been enacted in Pervanche) who in order to maintain her social status decides, on the suggestion of a notary, to marry her daughter to her rich ranch-owning cousin. The stratagem – of which the young lady is ignorant – involves inviting him and his family to the capital city, Montevideo, so that the two can meet. Following the melodramatic conventions of the day, the conflict arises from a love triangle between the young man and lady and an urban dandy. As we have said, this is all played out by amateur actors, understandably with no outstanding performances. The triangle serves as a structure not just for the plot but also for the country/city dichotomy on which the film's title plays, a reference to what had historically been a literary motif in Uruguay.

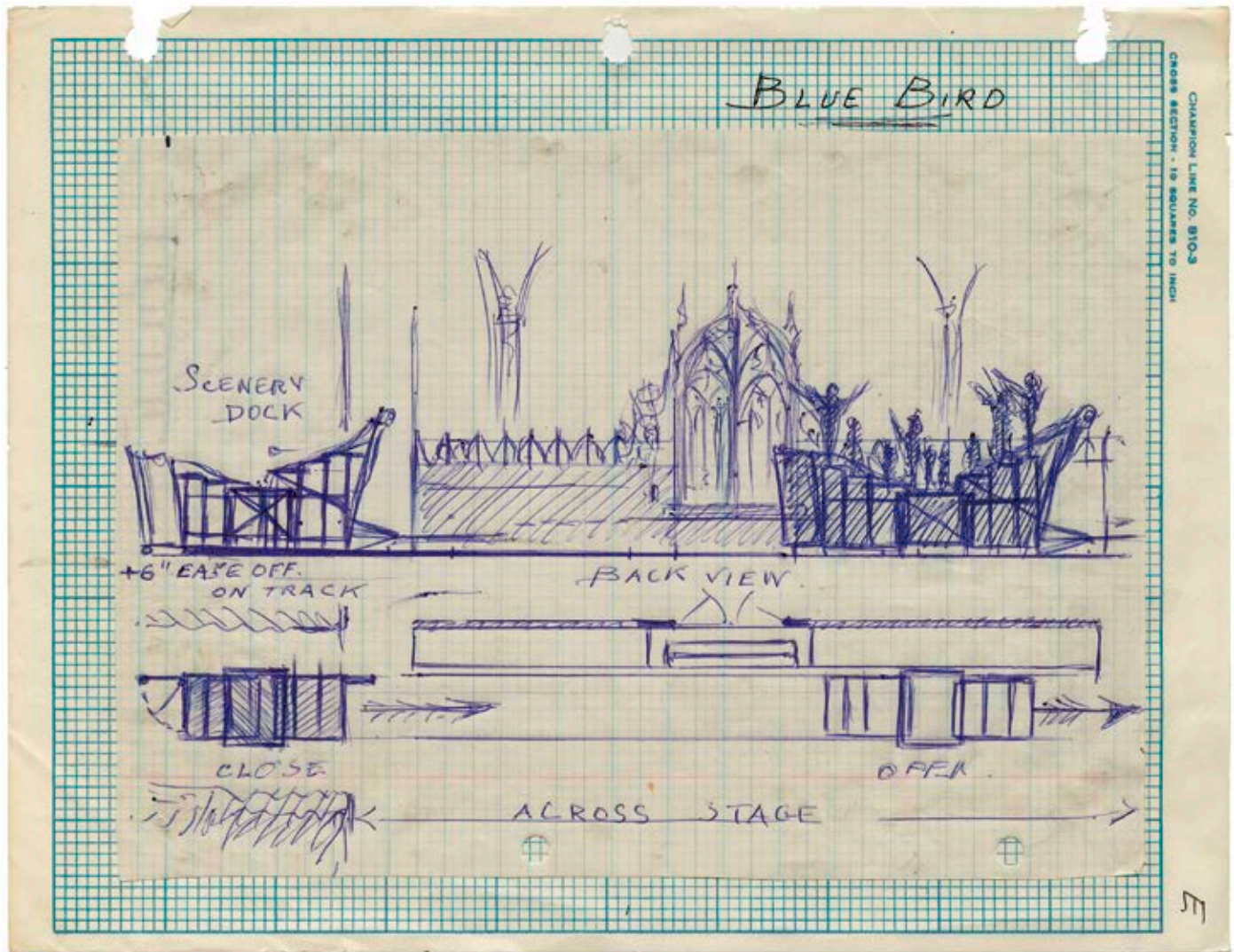
The only known fiction film made by Robert Kouri (who also made a promotional film on aid for single mothers for La Bonne Garde), Del pingo al volante also features the work of Emilio Peruzzi, one of Uruguay's leading cameramen, who would go on to pursue a career in Argentina. Peruzzi brings to the film a number of dynamic scenes (one of them a reference to car-chase films, and another that plays on the possibilities of a revolving door), but also some carefully observed landscapes that show both the beauty of the city and the wide-open spaces of the countryside.

Un aspetto particolarmente significativo del film nel contesto latino-americano, nonostante la trama convenzionale – caratteristica che possiamo imputare al gruppo di produzione femminile – è il fatto che esso “smonta” la centralità della protagonista femminile, tipica del melodramma, per costruire invece una specie di sorellanza che popola il film di donne che si divertono, ballano, chiacchierano e soprattutto osservano (qualche volta persino deridendole) le proprie controparti maschili. Questo spazio immaginario – proprio come la società La Bonne Garde che aveva concepito il film – dimostra il potenziale (ricreativo) dell'autonomia femminile, ma anche i suoi limiti. Verso la fine della vicenda la protagonista, dopo lunghe esitazioni, finisce per innamorarsi del corteggiatore che la madre aveva scelto per lei all'inizio e lo accetta salvando involontariamente la propria famiglia dalla rovina.

La prima di *Del pingo al volante* ebbe luogo il 12 agosto 1929 al Rex Theatre di Montevideo. Era stato prodotto nei laboratori della Max Glücksmann, la società più importante del Río de la Plata. Il film ottenne un notevole spazio sulla stampa, ma non fu accolto con eccessivo entusiasmo. Una copia 35mm, con montaggio, didascalie e imbibizione originali, è conservata nell'archivio della Cinemateca Uruguaya. È stata digitalizzata nel 2018 dal Laboratorio de Preservación Audiovisual presso l'archivio generale dell'Universidad de la República (Uruguay), utilizzando un sistema di acquisizione fotogramma per fotogramma a una risoluzione di 2K. – GEORGINA TORELLO

One particularly significant aspect of the film in the Latin American context, in spite of its conventional plot – a feature that we can credit to its female production team – is that it “undoes” the centrality of the female protagonist, a typical mark of melodramas, constructing instead a sort of sorority that fills the film with women having fun, dancing, chatting, and, in particular, observing (and sometimes even mocking) their male counterparts. This fictional space – much like the Bonne Garde company itself that conceived the film – demonstrates the (recreational) potential of female autonomy, but also its limits. Towards the end of the film the leading woman, after hesitating, ends up falling in love and accepting the suitor that her mother had chosen for her at the beginning of the film, unwittingly saving her family from ruin.

Del pingo al volante premiered on 12 August 1929 at the Rex Theatre in Montevideo. It was produced at the laboratories of Max Glücksmann, the most important company in Río de la Plata. The film featured significantly in the press, although it was not received with great enthusiasm. A 35mm print of the film is held at the archive of the Cinemateca Uruguaya with its original editing, intertitles, and tinting. It was digitized in 2018 by the Laboratorio de Preservación Audiovisual at the Universidad de la República's General Archive (Uruguay), using a frame-by-frame capture system at a resolution of 2K. – GEORGINA TORELLO



Ben Carré, disegno per/sketch for *The Blue Bird*, 1918. (Ben Carré papers, AMPAS, Margaret Herrick Library, Beverly Hills).



BEN CARRÉ

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

*was banned from all palettes, but black was retained in all its vigor: “At this time, we had instituted a range of ten tones. The use of only black and white was despised by us even though the slightest infraction would bring reproach. The time was not yet ready, motion pictures were too young, to bring about reforms and to go against those who were in control.” It was around 1910 that Ben began to experiment with sets painted in colors that were equivalent in hue to the standard grayscale. After many camera tests, a modified color palette was conceived that was compatible with the evolving black & white film stocks of the period. Between 1906 and 1912, Ben designed or collaborated on many short and eventually longer films for directors Louis Feuillade and Étienne Arnaud, including these that are being shown at this year’s Giornate: *La Course aux Potirons* (Roméo Bosetti, 1908), *Le Huguenot* (1909), *La Mort de Mozart* (1909), *Le Festin de Balthazar* (1910), *Aux Lions les Chrétiens* (1911), and *La Tare* (1911). – THOMAS A. WALSH*

Ben Carré at Gaumont

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

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

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

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

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

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

*Reflecting on early comedy in film, Ben Carré recalled decades later: “In 1906 motion pictures in France had slapstick, but the throwing of pies in the face was not used for the main reason that there were no pies. We had tarts but for the use of them in comedy you had to have a story taking place in a bourgeois surrounding.” One of Ben’s earliest design assignments did not involve pies or tarts but pumpkins. It was in 1907 that Ben art-directed *La Course aux potirons* (The Pumpkin Race), which he attributes to director and pioneer animator Émile Cohl and co-director Étienne Arnaud, but which today is credited to Roméo Bosetti. (The film was also long attributed to Louis Feuillade, but in his 1995 book on Feuillade Francis Lacassin stated that the director credit belonged to Bosetti.) At this time it was common practice to take their cameras outdoors to capture the real world and to combine these sequences with stage sets, which were saved and re-purposed continuously for multiple productions. For Ben the challenge of working so quickly on multiple films with different directors was a real exercise. He had to develop the problem-solving skills essential for the making*

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

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

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

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

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

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

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

(FR 1909)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWICZ

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

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

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

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

(FR 1910)

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

LA TARE [The Defect] (FR 1911)

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

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

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

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

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



AUX LIONS, — — LES CHRÉTIENS

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

TRILBY (US 1915)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

THE PRIDE OF THE CLAN (US 1917)

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

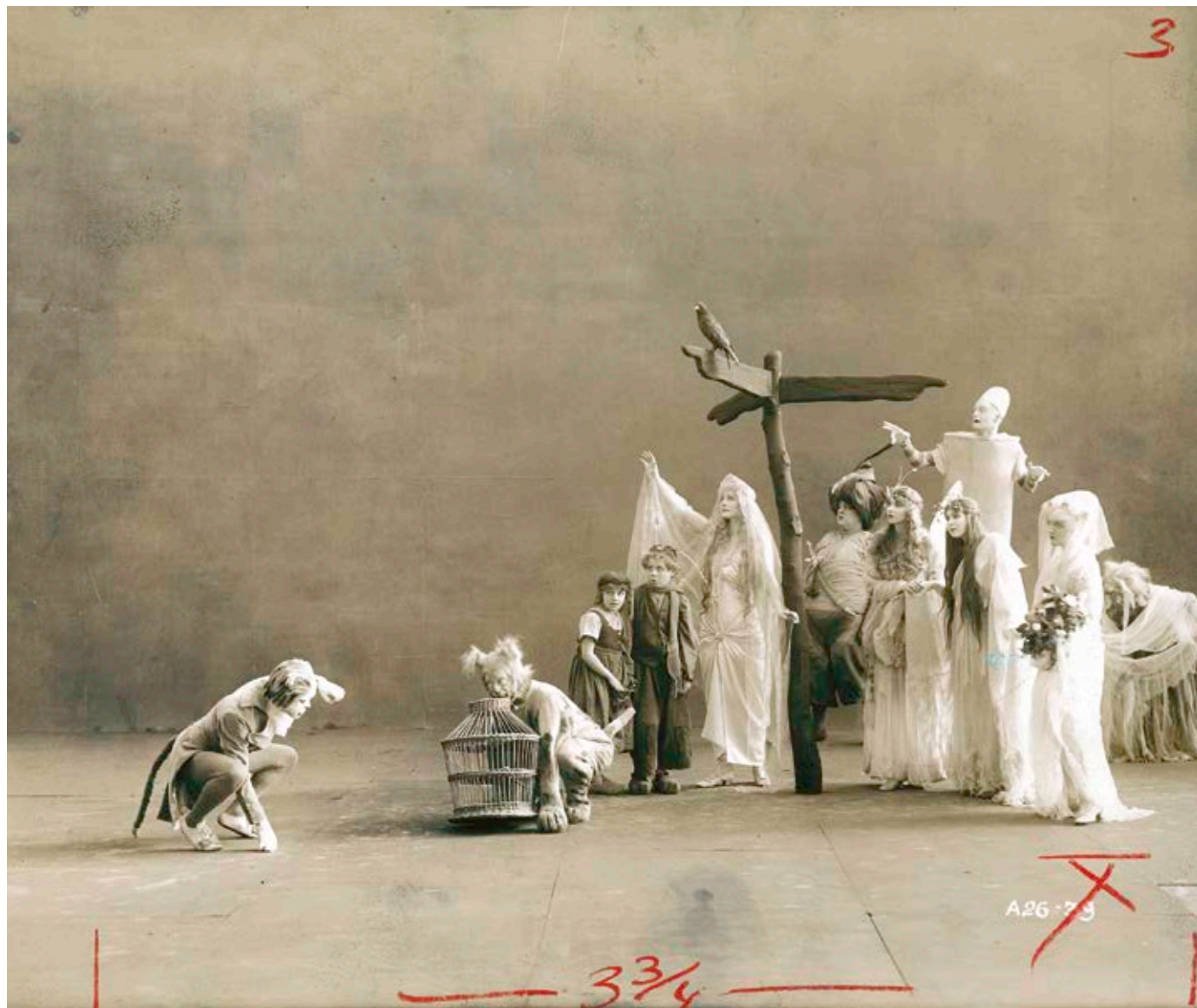
Non tutti gli episodi drammatici erano previsti dalla sceneggiatura. Domenica 12 novembre 1916 si sfiorò la tragedia. Il vecchio peschereccio a vela che era stato trainato in alto mare per filmare alcune delle scene più importanti, con a bordo Pickford, Tourneur, vari membri del cast e gli operatori,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



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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Hollywood, 1919-1928

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FOR THE SOUL OF RAFAEL (US 1920)

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

Anna May Wong (1905-1961)

DINTY (US 1920)

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

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

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

LA BOHÈME (La bohème) (US 1926)

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

The Red Dance, released in June 1928, was one of 10 pictures that Ben would design in the years 1928-1929, a short period that would be his last hurrah in silent cinema. When *The Red Dance* premiered in New York, it was overshadowed by George Bernard Shaw's Movietone debut, which stole the show, and all the headlines (*New York Times*, *Variety*, *Exhibitors Herald*). The stars of this romance set against the backdrop of the Russian Revolution are Dolores Del Rio as Tasia, "the Red dancer," and Charles Farrell as a dashing Grand Duke, but *Variety* (26.06.1928) cheered a six-foot-four ex-wrestler: "Ivan Linow runs away with the picture." Raoul Walsh's direction of the revolution scenes comes in for praise, but the director doesn't even mention *The Red Dance* in his 1974 autobiography.

It took William K. Everson, decades later, to appreciate the film's qualities, and Carré's contributions. He championed the film and Carré's work in his notes for the Huff Society (1971) and the New School (1992) in New York, and his classic book *American Silent Film* (1978): "Carré's superb sets of a Russian prison camp, stylised, expressionistic, and realistic, all at the same time – appeared early in the film and created a sober tone which was never erased, despite the speed and camera mobility which characterized Walsh's treatment of a basically straightforward action melodrama. Carré was one of the few genuine visual poets of the silent film, and the full impact and value of his contributions has yet to be assessed." (1978) "The real star is the art direction of Ben Carré... The sets here are quite stunning (and the most of the palace settings is certainly made by the smooth, gliding camerawork), most impressive of all being the highly stylised prison scenes, which Walsh used again in his talkie *The Yellow Ticket* [1931]. ... Look too for the stunning glass shots, particularly in the firing squad/graveyard sequence near the end. With spectacular action, larger-than-life romance and superb visuals throughout, this is silent movie-making at its best." (New School, 13.11.1992)

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

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC



ANNA MAY WONG

Programma a cura di / Programme curated by Yiman Wang

L'attrice sinoamericana Anna May Wong è stata indubbiamente una delle figure più visibili, e al contempo rimosse, tra gli interpreti non bianchi nella prima metà del XX secolo. Celebre icona relegata ai margini per gran parte della sua carriera, ella ha lasciato una durevole eredità per il talento, la tenacia e l'intraprendenza con cui seppe sostenere lo sguardo orientalista e resistervi. Nata il 3 gennaio 1905 – i suoi genitori erano il lavandaio Wong Sam Sing e Lee Toy Wong – Anna May Wong crebbe nella lavanderia Sam Kee, di proprietà della sua famiglia, situata in un quartiere etnicamente misto di Los Angeles. Il suo nome cinese, 黃柳霜, pronunciato Wong Liu Tsong nel taishanese dei suoi avi (un dialetto della Cina meridionale affine al cantonese), significa letteralmente “brina sul salice giallo”; lei lo tradusse “salice giallo ricoperto di brina” per il pubblico non cinese quando nel 1919 si avventurò a Hollywood, per iniziare una lunga carriera che avrebbe abbracciato cinema, teatro, televisione e radio.

La sua vita professionale fu inevitabilmente segnata dal Chinese Exclusion Act (1882-1943), la prima importante legge adottata negli Stati Uniti per togliere il diritto di immigrazione a tutti i membri di uno specifico gruppo nazionale (a eccezione di diplomatici, studenti e mercanti). Per tutta la sua vita, la cittadinanza americana di Wong rimase sotto esame: prima di ogni viaggio all'estero, ella doveva presentare una “Domanda di presunto cittadino americano di razza cinese per un'indagine preliminare del suo status”. Da parte cinese, il lievitare del nazionalismo patriarcale cinese diede luogo a un'accoglienza discordante. Ella venne celebrata come ragazza moderna, “patriottica figlia cinese” (Ge Gongzhe, “Anna May Wong Keeping Her Motherland in Mind while Living Overseas [Anna May Wong non dimentica la madrepatria mentre vive all'estero]”, *Shenghuo zhoukan*

Chinese-American actress Anna May Wong was undoubtedly one of the most hyper-visible and yet expunged non-white performers in the first half of the 20th century. A celebrity icon relegated to the margins for most of her career, Wong left an enduring legacy of artistry, persistence, and resourcefulness in meeting and resisting the Orientalist gaze. Born on 3 January 1905 to laundryman Wong Sam Sing and Lee Toy Wong, Anna May Wong grew up in the family-owned Sam Kee Laundry, located in a mixed-race neighborhood in Los Angeles. Her Chinese name, 黃柳霜, pronounced as Wong Liu Tsong in her ancestral Taishanese (a southern Chinese dialect close to Cantonese), literally means “yellow willow frost,” which Wong would translate as “frosted yellow willow” for her non-Chinese audience as she ventured into Hollywood in 1919, from where she launched a lasting career encompassing film, theatre, television and radio.

*Wong's professional life was inescapably affected by the Chinese Exclusion Act (1882-1943), the first major U.S. law to withhold immigration rights from all members of a specific national group (with the exception of diplomats, students, and merchants). Throughout her life, her American citizenship was scrutinized: she had to file an “Application of Alleged American Citizen of the Chinese Race for Preinvestigation of Status” prior to every overseas trip. On the Chinese side, surging Chinese patriarchal nationalism led to a bifurcated reception. She was celebrated as a modern girl, a “patriotic Chinese daughter” (Ge Gongzhe, “Anna May Wong Keeping Her Motherland in Mind while Living Overseas,” *Shenghuo**

[Vita settimanale], 12.05.1929), ma fu anche criticata per la falsa rappresentazione che avrebbe dato della Cina.

Destreggiandosi tra queste pressioni, l'attrice si costruì una carriera durevole benché episodica, recitò in più di 70 film, fu protagonista di numerose opere teatrali e di vari spettacoli di vaudeville e divenne la prima donna asioamericana a interpretare una propria serie televisiva, *The Gallery of Madame Liu-Tsong* (DuMont Network, 1951). Ella ampliò ulteriormente i propri orizzonti viaggiando instancabilmente, praticando la diplomazia culturale e l'autoriquilificazione professionale, e infine reinventandosi. Un punto di svolta cruciale fu per lei la transizione dal muto al sonoro, che superò imparando le lingue europee per interpretare la parte della protagonista nelle versioni tedesca, francese e inglese di *The Flame of Love* (*Hai Tang*) (1930, Richard Eichberg, Jean Kemm). Le versioni multilingue sfruttarono il suo etnocosmopolitismo e le risorse europee per la realizzazione del progetto "Film Europe", che puntava a coproduzioni di grande richiamo, in grado di resistere all'egemonia hollywoodiana (Tim Bergfelder, "Negotiating Exoticism. Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong," in *Stars: The Film Reader*, a cura di Lucy Fischer e Marcia Landy, 2004).

I film muti di Anna May Wong furono almeno 37, girati in America, Germania, Francia e Gran Bretagna dal 1919 al 1929. Esordì come comparsa in *The Red Lantern* (*La lanterna rossa*; 1919), diretto da Albert Capellani con protagonista Alla Nazimova; apparve poi, non accreditata, in una serie di altri film, e ottenne il primo credit per il ruolo della moglie di Lon Chaney in *Bits of Life* (1921, Marshall Neilan). In questo periodo si definì "una vistosa macchia di giallo che rimarrà sullo schermo d'argento" ("Yellow on Silver;" *Pantomime*, 10.12.1921). Prima di partire per la Germania nel 1928 aveva interpretato soltanto due film da protagonista: uno, diretto da Chester M. Franklin, è *The Toll of the Sea* (*Fior di Loto*; 1922), il primo lungometraggio a colori di Hollywood, che utilizzava il processo sottrattivo a due colori Technicolor II (ed è stato proiettato alle Giornate nel 2014); l'altro è *The Silk Bouquet* (1926, Harry Revier; intitolato *Dragon Horse* nel 1927), l'unica produzione sinoamericana da lei interpretata: era l'adattamento di un dramma popolare cinese prodotto dalla Chinese Educational Film Co. di San Francisco, una società finanziata da commercianti.

I tre film muti interpretati in Europa tra il 1928 e il 1930 – *Song, Großstadtschmetterling* (*Pavement Butterfly*) e *Piccadilly* – più il citato sonoro multilingue *The Flame of Love* (*Hai Tang*) fecero di Anna May Wong una diva internazionale. Un tale successo ottenuto al di fuori di Hollywood la indusse a intraprendere nuovi viaggi in Europa per partecipare a film e monologhi teatrali (1933-1935); in Cina per studiare l'Opera di Pechino e il cinese mandarino (1936) e in Australia per prendere parte a spettacoli di varietà come primattrice degli "Hollywood Highlights" organizzati da Frank Neil, direttore generale del Tivoli Circuit (1939).

La popolarità di Anna May Wong in Italia è testimoniata dal gran numero di pezzi e foto apparsi sulla stampa italiana nel periodo culminante del suo soggiorno europeo. Particolare interessante: un articolo

zhoukan [*Life Weekly*], 12.05.1929), yet also criticized for misrepresenting China.

Negotiating these pressures, Wong forged an enduring albeit episodic career, appearing in over 70 films, starring in numerous plays and vaudeville shows, and becoming the first Asian-American woman with her own television series, *The Gallery of Madame Liu-Tsong* (DuMont Network, 1951). Wong further expanded her horizons through tireless travel, cultural diplomacy, self-retraining, and reinvention. One key turning point was her silent-to-talkie transition, accomplished through acquiring European languages to take up the starring role in the German, French, and English versions of *The Flame of Love* (*Hai Tang*) (1930, Richard Eichberg, Jean Kemm). The multi-language versions harnessed Wong's ethno-cosmopolitanism and European resources for the "Film Europe" project that aimed to make broadly appealing co-productions to resist Hollywood dominance. (Tim Bergfelder, "Negotiating Exoticism. Hollywood, Film Europe and the Cultural Reception of Anna May Wong," in *Lucy Fischer and Marcia Landy, eds., Stars: The Film Reader*, 2004).

Wong's silent films totaled at least 37, made in America, Germany, France, and Britain from 1919 to 1929. An extra in the Alla Nazimova vehicle *The Red Lantern* (1919, Albert Capellani), she followed this with a series of uncredited appearances until receiving her first credit playing Lon Chaney's wife in *Bits of Life* (1921, Marshall Neilan), at which time she described herself as a "considerable spot of yellow that's come to stay on the silver of the screen." ("Yellow on Silver," *Pantomime*, 10.12.1921)

Before leaving for Germany in 1928, she had only two leading roles, one in *The Toll of the Sea* (1922, Chester M. Franklin), Hollywood's first feature-length color film using the Technicolor II (subtractive two-color) process (shown at the Giornate in 2014), and the other in her one and only Chinese-American production, *The Silk Bouquet* (1926, Harry Revier; retitled *Dragon Horse* in 1927), adapted from a Chinese folk play and produced by the San Francisco-based, merchants-financed Chinese Educational Film Co.

Her European work between 1928 and 1930 catapulted Wong to international stardom thanks to three silent films, *Song*, *Großstadtschmetterling* (*Pavement Butterfly*), and *Piccadilly*, and the aforementioned multi-language talkie *The Flame of Love* (*Hai Tang*). Such success outside Hollywood prompted future trips back to Europe for films and one-woman vaudeville shows (1933-1935), China to study Peking Opera and Mandarin Chinese (1936), and Australia for vaudeville shows as the leading lady of "Hollywood Highlights," arranged by Frank Neil, General Manager of the Tivoli Circuit (1939).

Wong's popularity in Italy is testified by the number of articles and photographs that appeared in the Italian press during

uscito su *La Rivista Cinematografica* (15-30.08.1929) annunciava che Luigi Pirandello aveva scritto una sceneggiatura pensata specificamente per lei e intitolata *La vergine madre* (la circostanza è corroborata da lettere citate nel libro edito nel 1995 dalla University of Nebraska Press, *Pirandello & Film*, ma sarebbero necessarie ulteriori ricerche). È divertente segnalare l'articolo di un quotidiano statunitense a firma dell'attrice in cui narra che a Berlino Pirandello le insegnò come si mangiano gli spaghetti; in cambio lei gli insegnò a usare le bacchette (Anna May Wong, "Signor Pirandello Enjoys Life and Spaghetti," *New York Evening Post*, 24.01.1931).

Nella maggior parte dei suoi film muti e sonori, Anna May Wong interpretò ruoli secondari connotati etnicamente (personaggi cinesi, nativi americani e altri "nativi" esotizzati), in ruoli di sostegno ad attori bianchi che, truccati da "gialli", incarnavano soggetti "orientali". Relegata a impersonare donne misere e reiette inevitabilmente destinate ad andare incontro alla morte, come imponevano le leggi americane contro la mescolanza razziale, l'attrice osservò sarcastica che il suo epitaffio avrebbe dovuto recitare "Una donna che è morta di mille morti" ("Anna May Wong Dies at 56," *New York Herald Tribune*, 05.02.1961). Tali discriminazioni etniche e di genere sfociarono nella sua emarginazione, anche quando ella era ormai una visibilissima icona esotica: il caso più scandaloso fu la sua esclusione dalla megaproduzione M-G-M *The Good Earth* (*La buona terra*; 1937). Nel luglio 1960, quando il movimento per i diritti civili giungeva all'apice, ella scrisse a Fania Marinoff e Carl Van Vechten anticipando loro il suo ritorno sul grande schermo in *Flower Drum Song* (*Fior di loto*; 1961), il musical di Rodgers e Hammerstein tratto dal romanzo dello scrittore sinoamericano C. Y. Lee, che doveva narrare l'assimilazione dei sinoamericani nel dopoguerra con un cast interamente asiatico. Purtroppo morì nel febbraio 1961, poco prima che iniziasse la lavorazione del film (il suo ruolo di "zia Liang" fu assegnato all'attrice afro-irlandese-americana Juanita Hall).

Nonostante le limitazioni imposte dal sistema hollywoodiano, Anna May Wong lavorò instancabilmente, ampliando la sua gamma di talenti per adattarla a differenti media e rielaborare le proprie interpretazioni dal punto di vista del genere e dell'etnia, ricostituire il suo ambiente di lavoro e rivolgersi al pubblico multinazionale che la seguiva (spesso firmava ironicamente le proprie foto con la parole "Orientalmente tua"), e in ultima analisi per sfidare e sovvertire la supremazia bianca e il nazionalismo patriarcale. Tenendo conto anche delle altre sue colleghe emarginate, possiamo tracciare una genealogia delle interpretazioni connotate in termini di genere e di etnia che nello stesso tempo si opponevano all'industria dell'intrattenimento predominante. Questo lavoro, spesso reso invisibile, ci stimola a rivolgere l'attenzione ai margini, allo sfondo e anche agli spazi fuori quadro, come luoghi di influenza, negoziazione, resistenza, aspirazione e divertimento ribelle. Per citare le parole dell'attrice, "Certe persone famose dicono: 'Mi invitano solo perché mi chiamo così e così. Non mi apprezzano per quel che sono'. So che mi vogliono perché sono Anna May Wong, ma io rovescio la situazione: vado e mi diverto". (Betty Willis, "Famous Oriental Stars Return to the Screen," *Motion Picture Magazine*, 10.1931) – YIMAN WANG

her European heyday. Intriguingly, an article in La Rivista Cinematografica (15-30.08.1929) announced that Luigi Pirandello had written a screenplay specifically for Wong, called La vergine madre (this is backed up by letters mentioned in Pirandello & Film, 1995, though more research is needed). Amusingly, Wong's byline appears on a U.S. newspaper article saying that Pirandello taught her how to eat spaghetti in Berlin; in exchange she taught him how to use chopsticks. (Anna May Wong, "Signor Pirandello Enjoys Life and Spaghetti," New York Evening Post, 24.01.1931)

In the majority of her silent and sound films, Wong played minor racialized roles (Chinese as well as Native American and other exoticized "natives"), supporting white actors performing as yellowface "Orientals." Enacting the abject outcast woman who inevitably meets death, dictated by American anti-miscegenation laws, Wong sarcastically observed that her epitaph should read "a woman who has died a thousand deaths." ("Anna May Wong Dies at 56," New York Herald Tribune, 05.02.1961) Such gender-race discriminations resulted in her marginalization even as she became a hypervisible exotic icon, the most scandalous instance being her exclusion from M-G-M's 1937 mega-production The Good Earth. In July 1960, on the cusp of the Civil Rights Movement, Wong wrote to Fania Marinoff and Carl Van Vechten telling them of her anticipated big-screen comeback in Flower Drum Song (1961), the Rodgers and Hammerstein musical adapted from Chinese-American writer C. Y. Lee's novel, which was to feature an all-Asian cast in a narrative about Chinese-Americans' postwar assimilation. Sadly, Wong died in February 1961, just before filming started (her role of "Auntie Liang" was taken over by the African-Irish-American actress Juanita Hall).

Notwithstanding limitations dictated by the Hollywood system, Wong hustled tirelessly, expanding her talent arsenal for different mediums to refashion her gender-race performance, rebuild her work environment, address her multi-national audiences (often signing her photos, in tongue-in-cheek fashion, as "Orientally yours"), and ultimately challenge and subvert white supremacy and patriarchal nationalism. Alongside her fellow marginalized female performers, we may trace a genealogy of gendered and racialized performances that simultaneously worked through and against the dominant entertainment industry. Such labor, often made invisible, galvanizes our attention to the margins, the background, even the spaces off-screen, as sites of leverage, negotiation, resistance, aspiration, and unruly fun. In Wong's words, "Some famous people say: 'Oh, I'm just invited because I'm so-and-so. They don't like me for myself.' I know they are asking me because I'm Anna May Wong, but I turn the tables on them – I go, and I enjoy myself." (Betty Willis, "Famous Oriental Stars Return to the Screen," Motion Picture Magazine, 10.1931) – YIMAN WANG

DINTY (US 1920)

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

Dinty è il film che fece un divo del tredicenne Wesley Barry (1907-1994): egli infatti si guadagnò recensioni entusiastiche per il volto lentigginoso "baciato dal sole" e la vivace interpretazione di un eroico ragazzino irlandese che sbarca faticosamente il lunario facendo lo strillone e riesce a salvare Ruth, la figlia del giudice Whitely, da una banda di trafficanti d'oppio a Chinatown. Al regista Marshall Neilan, attore teatrale passato a cinema come attore, produttore, regista e sceneggiatore, è attribuita la paternità del soggetto di questa vicenda di pathos, umorismo, amore e avventura, concepita per sfruttare la crescente popolarità di Barry, consolidatasi con le loro precedenti collaborazioni: *Daddy-Long-Legs* (Papà Gambalunga; 1919) e *Go and Get It* (1920).

Girato a Los Angeles con esterni a San Francisco (a Chinatown e nella storica Spreckels Mansion), oltre che sull'isola di Catalina nelle acque della California meridionale, il film impernia la sua storia su chi riesce a farsi assimilare dall'America bianca. *Dinty* giunge in tenera età negli Stati Uniti con la mamma irlandese Doreen O'Sullivan (Colleen Moore in uno dei suoi primi ruoli importanti) che vorrebbe riunirsi al marito Danny (Tom Gallery), ma scopre che egli è morto in un incidente d'auto. Costretta a lavori umili per più di un decennio, Doreen contrae la tubercolosi e si trova alla fine a dipendere da *Dinty*, ormai diventato un adolescente che si guadagna da vivere facendo lo strillone e deve contendere il territorio con quelli più grandi di lui. Stringe amicizia con un ragazzo cinese, Sui Lung, soprannominato "Chinkie," e un ragazzo nero, Alexander Horatius Jones, soprannominato "Watermillions" (watermelon = cocomero); il terzetto infonde comicità ed energia in una trama tesissima, tra salvataggi all'ultimo minuto ed episodi romantici tra personaggi bianchi, ambientati rispettivamente nella Chinatown di San Francisco (nella zona più misera) e nella Spreckels Mansion (nella zona bianca). Secondo il *Moving Picture World* (25.12.1920), Marshall Neilan diresse gli episodi di Chinatown (fece molto di più), mentre John McDermott diresse le sequenze irlandesi che aprono il film.

Pubblicizzato come "Fenomenale e lentigginoso spasso", *Dinty* affascinò recensori e fan con la storia di un ragazzo irlandese che salva una donna bianca dalla ghigliottina cinese escogitata da "King" Dorkh, un "mezzosangue" malese dedito al traffico di oppio e dotato di notevoli conoscenze tecnologiche, interpretato da Noah Beery truccato da orientale. Quando Ruth si ricongiunge con il padre e il fidanzato Jack North, i tre giovani strilloni, insieme a Half Moon (Anna May Wong), la moglie cinese abbandonata da "King" Dorkh, sono invitati nella

Dinty was a star-making vehicle for 13-year-old Wesley Barry (1907-1994), who won rave reviews for his "sun-kissed" freckled face and lively impersonation of the film's Irish boy hero, who struggles to make a living as a newsboy and succeeds in rescuing Judge Whitely's daughter Ruth from a Chinatown opium-smuggling gang. Director Marshall Neilan, a stage actor turned film actor, producer, director, and writer, was credited with writing this story of pathos, humor, romance, and adventure, crafted to capitalize on Barry's increasing popularity, built up through their previous collaborations *Daddy-Long-Legs* (1919) and *Go and Get It* (1920).

Shot in Los Angeles with locations in San Francisco (exteriors in Chinatown and of the landmark Spreckels Mansion), as well as Catalina Island off southern California, *Dinty*'s narrative explores who gets to be assimilated into white America. *Dinty* the infant boy comes to the U.S. with his Irish mother Doreen O'Sullivan (Colleen Moore in an early starring role) to join her husband Danny (Tom Gallery), only to find out he has died in a car accident. Over a decade's menial work leaves Doreen infected with tuberculosis and dependent on *Dinty*, now a teenage newsboy who has to fight the territorial older newspaper boys to make a living. Befriending Chinese boy Sui Lung, nicknamed "Chinkie," and a black boy, Alexander Horatius Jones, nicknamed "Watermillions," the trio provide comedy and drive to the tension-ridden plot of last-minute rescue and white romance, respectively set in San Francisco's Chinatown (on the seedy side) and the Spreckels Mansion (on the white side). *Moving Picture World* (25.12.1920) stated that Marshall Neilan directed the Chinatown episodes (he did much more than that), while John McDermott directed the Irish sequences that open the film.

Advertised as a "Freckle-faced funomenon," *Dinty* captivated reviewers and fans with its story of an Irish boy rescuing a white woman from the Chinese guillotine engineered by "King" Dorkh, an opium smuggling, tech-savvy "half breed" Malay, played by Noah Beery in yellowface. Upon Ruth's reunion with her father and her boyfriend Jack North, the three newspaper boys, together with Half Moon (Anna May Wong), "King" Dorkh's abandoned Chinese wife, gather in Judge Whitely's mansion for an ice cream celebration, though the treat holds no delight for



Dinty, 1920. ?, Anna May Wong, Walter Chung, Aaron Mitchell. (George Eastman Museum, Rochester)

dimora del giudice Whitely per un festeggiamento a base di gelati, ma questi non piacciono ad Alexander Horatius Jones, che in omaggio a un classico stereotipo etnico viene accontentato con una gigantesca fetta d'anguria.

L'umorismo del film, e la spinta all'immigrazione/assimilazione che esso fa intravedere, sono inesorabilmente permeati di un razzismo che approva la segregazione tra bianchi e neri e le leggi contro i rapporti sessuali e i matrimoni interrazziali. La posizione dei cinesi è però meno definita: "Chinkie" e Half Moon sembrano sufficientemente assimilati per apprezzare il gelato, ma si vedono negare le possibilità di mobilità sociale, a differenza di Dinty, nato in Irlanda. In armonia con

Alexander Horatius Jones, who in classic racial stereotyping is appeased with a giant slice of watermelon.

Racism inescapably saturates the film's humor as well as its immigration/assimilation thrust, upholding black-white segregation and anti-miscegenation laws. The Chinese position, however, is less defined: "Chinkie" and Half Moon seem assimilated enough to enjoy the ice cream, but are denied the possibility of social mobility, unlike Irish-born Dinty. Paralleling the film's message, 15-year-old Anna May Wong, uncredited as Half Moon, was to spend her entire career negotiating between exclusionary Orientalizing and assimilation.



Dinty, 1920. Anna May Wong, Noah Beery. (Museum of Modern Art, NY)

il messaggio del film, la quindicenne Anna May Wong, non accreditata come interprete di *Half Moon*, avrebbe passato l'intera carriera destreggiandosi tra l'assimilazione e un orientalismo che implicava l'esclusione.

Dopo l'esordio nel 1919 come comparsa in *The Red Lantern* (*La lanterna rossa*) con Alla Nazimova, Wong recitò, non accreditata, in *Dinty*, *Outside the Law* (*Così parlò Confucio*; 1920) e *A Tale of Two Worlds* (*Una storia di due mondi*; 1921), che sfruttavano tutti la Chinatown di San Francisco e la sua dubbia reputazione. Ella apparve forse anche nel film di Sessue Hayakawa *First Born* (*Il figlio del Celeste Impero*; 1921) e in quello di Corinne Griffith *Lilies of the Field* (*I gigli della selva*; 1924).

Following her 1919 debut as an extra in Nazimova's *The Red Lantern*, Wong played without credit in *Dinty*, *Outside the Law* (1920), and *A Tale of Two Worlds* (1921), all exploiting San Francisco's Chinatown and its shady reputation. She also possibly appeared in the Sessue Hayakawa vehicle *First Born* (1921) and the Corinne Griffith film *Lilies of the Field* (1924). Wong earned her first screen credit as the wife of Lon Chaney in Marshall Neilan's *Bits of Life* (1921), after which her uncredited roles were retrospectively recognized.

Dinty gave Wong a recognizable role and marked a breakthrough for her. She told French journalist Louis Delaprée, "One of my

Troviamo per la prima volta il suo nome sullo schermo quale interprete della moglie di Lon Chaney in *Bits of Life* di Marshall Neilan (1921), dopodiché i ruoli non accreditati le furono riconosciuti retrospettivamente.

Dinty offrì all'attrice una parte riconoscibile e segnò per lei una svolta. Come lei stessa raccontò al giornalista francese Louis Delaprée, “Uno dei miei amici mi portò a visitare lo studio dove Marshall Neilan stava girando *Dinty*. Neilan strizzò gli occhi, indietreggiò, si avvicinò e mi chiese di recitare per lui. Il giorno dopo ero già stata assunta” (“*Une Matinée au Louvre avec Anna May Wong*”, *Pour Vous*, 18.07.1929). L'anno dopo ella condivise con il suo pubblico tedesco l'orgoglio di aver ottenuto “una parte autentica, la parte di deuteragonista femminile” in *Dinty* dopo alcuni film non precisati in cui aveva recitato come comparsa in scene di massa (“*Von Anna May Wong: Bambus oder: Chinas Bekehrung zum Film*”, *Mein Film*, n. 222, 1930). In realtà Wong esagerava, perché tecnicamente la deuteragonista femminile era Marjorie Daw.

Unica donna cinese nel dramma, Wong sfruttò al massimo il limitato tempo in cui appare sullo schermo grazie ai primi piani delle espressioni del viso e del corpo. La pubblicità della First National per *Dinty* descrive il suo ruolo – non accreditato – come quello di “una bellissima fanciulla cinese di diciotto primavere, abbigliata in graziose vesti di stile orientale”. Ben presto ella si guadagnò la reputazione di “snella figlia dell'Oriente dagli occhi a mandorla”, che guadagnava 150 dollari alla settimana ed era ricercatissima a Hollywood (*Chicago Daily Tribune*, 02.10.1921); fu salutata come “un nuovo colore [giallo]” “nell'armonia di colori di Cinelandia” (“*Yellow on Silver*”, *Pantomime*, 10.12.1921). Banalizzata sullo schermo come elemento puramente ornamentale, Wong era però lodata per il suo carattere industrioso: una “Cenerentola cinese” che “a casa ama sbrigare i lavori più umili [in lavanderia]”. (Henry M. Neely, “*The Little Chinese Cinderella of the Screen*”, *Evening Public Ledger* [Philadelphia], 08.09.1921). Oggi, 104 anni dopo questa prima pietra miliare della sua carriera, è per noi doveroso valorizzare l'opera cinematografica di Wong, anche nei casi in cui ella fu emarginata come ornamento “orientale”. – YIMAN WANG

Ben Carré scenografo di *Dinty*

Nel 1919 Ben Carré lasciò la ben organizzata compagnia di Maurice Tourneur presso gli studi Goldwyn di Culver City. I due, stretti collaboratori fin dal 1914, avevano realizzato insieme 34 film. Ben era naturalmente ansioso per il futuro quando si rivolse alla Marshall Neilan Productions, con sede nel vecchio studio di Lois Weber nella zona est di Hollywood. Non si trattava di uno studio appositamente costruito; tipico degli spazi adattati della prima Hollywood, consisteva in un bungalow con un piccolo garage, un giardino con frutteto e un teatro di posa all'aperto frettolosamente tirato su nel cortile. L'ufficio di Ben era il capanno degli attrezzi del giardiniere, dove aveva sistemato il suo tavolo da disegno su una mensola vicino a una finestra.

Fieramente indipendente, la società di Neilan era sempre a corto di finanziamenti e mentre si trasferiva da un posto all'altro, lo staff

friends took me to visit a studio where Marshall Neilan was shooting Dinty. Neilan blinked his eyes, stepped back, drew closer, and asked me to act for him. The next day I was hired.” (“*Une Matinée au Louvre avec Anna May Wong*”, *Pour Vous*, 18.07.1929) *A year later, she shared with her German audience the pride of getting “a real role, the second female role” in Dinty after unspecified films in which she was an extra in crowd scenes.* (“*Von Anna May Wong: Bambus oder: Chinas Bekehrung zum Film*”, *Mein Film*, Nr. 222, 1930) *In truth, Wong was exaggerating, as Marjorie Daw's was technically the second female role.*

*As the only Chinese woman in the drama, Wong made the most of her limited screen time through facial and bodily expressions in close-up. First National's publicity for Dinty described her uncredited role as “a beautiful Chinese maiden of eighteen summers in pretty Oriental garb.” She soon gained a reputation as Hollywood's sought-after “slender, almond-eyed daughter of the orient,” earning \$150 a week (Chicago Daily Tribune, 02.10.1921), and was hailed as “a new color [yellow]” in the “screenland harmony of color” (“*Yellow on Silver*”, *Pantomime*, 10.12.1921).*

While trivialized as an ornament on the screen, Wong was praised for her industriousness – a “Chinese Cinderella” who “loves her menial duties at [her laundry] home.” (Henry M. Neely, “The Little Chinese Cinderella of the Screen,” Evening Public Ledger [Philadelphia], 08.09.1921) Now, 104 years after this early career milestone, it behooves us to affirm Wong's work on the screen, even when sidelined as an “Oriental” ornament.

YIMAN WANG

Ben Carré and the art direction of *Dinty*

In 1919 Ben Carré left Maurice Tourneur's well-organized company at the Goldwyn studios in Culver City. They had been close collaborators since 1914, making 34 films together. Ben was naturally anxious about the future when he reported to Marshall Neilan Productions, based at Lois Weber's old studio in East Hollywood. It wasn't a purpose-built studio; typical of early Hollywood adapted spaces, it consisted of a bungalow with a small garage, orchard garden, and a hastily assembled open-air stage in the backyard. Ben's office was the gardener's tool shed, where he placed his drawing board on a potting shelf by a window.

Fiercely independent, Neilan's company was always strapped for financing; over the years staff came and went as it relocated from place to place. Ben saw something of himself in Neilan, and loyally remained with him for four years. Neilan's crew mainly consisted of inexperienced hires recruited from other companies and off the street, who were given a chance. But there were also people like cameramen Charles Rosher, Karl Struss, and Dave Kesson, Neilan's assistant Frank Urson (who worked with

andava e veniva. Ben vide qualcosa di sé in Neilan e rimase lealmente con lui per quattro anni. La squadra di Neilan era composta in gran parte da persone inesperte che erano state reclutate da altre società o dalla strada e a cui veniva data una possibilità. Ma c'era anche gente come i cameramen Charles Rosher, Karl Struss e Dave Kesson, l'assistente di Neilan Frank Urson (che lavorò con James Cruze e Cecil B. DeMille), Howard Hawks. E personaggi come "One Punch Harry", l'addetto alla ricezione e anche l'attrezzista, che aveva lasciato la boxe affascinato dal mondo dello spettacolo. Un vero veterano che Ben apprezzava e con cui aveva stretto amicizia era il suo pittore di scena, Cash Shockey, che aveva lavorato con D. W. Griffith.

Per *Dinty*, Neilan affittò uno spazio presso gli Hollywood Studios, una struttura con teatri di posa che venivano messi a disposizione delle case indipendenti. Neilan scelse uno dei camerini dello studio come ufficio e chiese a Ben di incontrarlo lì per discutere del film. "Neilan aveva messo sotto contratto un attore molto giovane, Wesley Barry. Disse: 'Credo di vedere un po' di me stesso in questo ... ragazzo. Voglio farne una star'". *Dinty* e i suoi grintosi strilloni possono essere visti come precursori della serie comica "Our Gang" che Hal Roach avrebbe iniziato nel 1922.

Non c'era ancora una sceneggiatura, ma Ben ricordava: "Neilan era pieno di scene con gag; tante volte non sapevo a che tipo di storia stavo lavorando, se era un dramma o una commedia". Il film è pieno di particolari elementi scenici, accessori, acrobazie ed effetti speciali, tutte sfide narrative che Ben doveva risolvere. La storia comprendeva una serie di location diverse – cottage irlandesi, ville, bassifondi, stazioni di polizia, ambigui interni di Chinatown, compresa una sala di tortura segreta dotata di ghigliottina con lama scorrevole. Il film, un vero e proprio melodramma d'azione e avventura, richiese navi, yacht, idrovolanti e un sottomarino. Le riprese furono effettuate in teatri di posa a Hollywood e in esterni a Los Angeles, San Francisco, San Pedro e sull'isola di Catalina.

Ben ricordava con piacere di essersi recato con il suo attrezzista nel vecchio quartiere di Chinatown a Los Angeles in cerca di arredi e accessori, dopo di che provò il suo primo vero pasto cinese: "Trovammo ceramiche e mobili bellissimi e, oh, il ristorante, niente chop suey o gulasch, ma una dozzina di piatti portati tutti assieme al battito delle mani del cameriere ... Che cena!"

Benché autodistruttivo (lottò contro il sistema dei produttori, si alienò persone come Louis B. Mayer e si guadagnò una reputazione di scarsa affidabilità, essendo un forte bevitore) e pure cronicamente sottofinanziato, Neilan fu uno dei primi indipendenti creativi, un anti-conformista disposto a correre rischi pur di fare film. (Mary Pickford rimase per decenni una sua fedele amica.) *Dinty* è un eccellente esempio dello spirito di improvvisazione di Neilan. E testimonia l'ingegnosità, l'inventiva e l'amore per le sfide di Ben Carré.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

James Cruze and Cecil B. DeMille), and Howard Hawks. And characters like "One Punch Harry," a receiving clerk who was also their propman, who had left boxing to pursue the glamour of show business. One true veteran Ben valued and befriended was his scenic artist, Cash Shockey, who had worked for D. W. Griffith's company.

For Dinty, Neilan rented production space at the Hollywood Studios, a good facility with stages that catered to independent film companies. Neilan selected one of the studio's small dressing-room shacks as his office, and asked Ben to meet him there to discuss the film. "Neilan had put under contract a very young actor, Wesley Barry. He said, 'I think I see a little of myself in this [...] boy. I want to make a star out of him.'" Dinty and his feisty group of newsboys can be seen as a 1920 forerunner of the future "Our Gang" comedy series that Hal Roach would start to make in 1922.

There was no script yet, but Ben recalled, "Neilan was full of scenes with gags; many times I did not know what type of story I was working on, a drama or a comedy." The film is full of specialty set pieces, props, stunts, and effects, which were all narrative challenges Ben had to solve. The story encompassed a number of varied locations, from Irish country cottages to mansions, slums, police stations, and shady Chinatown interiors, including a secret torture room with a swinging guillotine. Truly an action-adventure melodrama, it required ships, yachts, seaplanes, and a submarine. They shot on studio stages in Hollywood, and locations in Los Angeles, San Francisco, San Pedro, and Catalina Island.

Ben fondly remembered going with his propman to the old Chinatown district of Los Angeles to find set dressing and props, after which he experienced his first real Chinese meal: "We found beautiful ceramics and furniture, and oh the restaurant, no chop suey or goulash, but a dozen plates delivered all at once by the clap of the waiter's hands. ... What a dinner!"

Although self-destructive (he fought against the producer system, alienated people like Louis B. Mayer, and developed a reputation as unreliable, being a heavy drinker), as well as chronically underfunded, Neilan was one of those early creative independents, a maverick who was willing to take risks in the pursuit of his passion for making pictures. (Mary Pickford remained a stalwart friend for decades.) Dinty is an excellent example of Neilan's improvisational spirit. And testimony of Ben Carré's ingenuity, invention, and love of challenges.

THOMAS A. WALSH, CATHERINE A. SUROWIEC

DRIVEN FROM HOME (US 1927)

REGIA/DIR: James Young. SCEN: Enid Hibbard, Ethel Hill, dalla pièce *di/from the play* by Hal Reid (Academy Theater, Buffalo, NY, 24.08.1903). DID/TITLES: Max Abramson. PHOTOG: Ernest Miller. MONT/ED: Gene Milford. ASST. DIR: Cliff Saum. TECH DIR: Earl Sibley. CAST: Virginia Lee Corbin (*Mary Hillary*), Ray Hallor (*Henry Elliott*), Anna May Wong (*Cho-San*), K. Sojin [Sōjin Kamiyama] (*Ah Sing*), Sheldon Lewis (*Hugh Jeffrey*), Virginia Pearson (*Mrs. Gubberly*), Melbourne MacDowell (*Jacob Hillary*), Eric Mayne (*Frederic Vandercliff*), Margaret Seddon (*Mrs. Hillary*), Pauline Garon, J. [E.] Alyn Warren (*Dr. Sullivan*), Ervin Renard (*Conte/Count Malevini*), Alfred Fisher (*maggiordomo/butler*), [Willie Fung (*cameriere/waiter*)]. PROD: Jesse J. Goldberg, Chadwick Pictures Corp. USCITA/REL: 15.01.1927. COPIA/COPY: DCP, 75'58" (da/from 35mm neg. nitr. + 35mm dup. pos., orig. l. 6,800 ft.); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Associates Classics, Paris / CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Restauro/Restored 2024, Film Preservation Associates Classics, Paris.

La fonte di *Driven from Home* (Cacciata di casa) è un antiquato melodramma scritto nel 1903 da Hal Reid, drammaturgo a quell'epoca popolare (e padre di Wallace Reid); nel 1925 il lavoro teatrale fu acquisito dalla Chadwick Pictures Corporation, uno studio indipendente che aveva esordito nel 1920 come società di vendita e distribuzione, prima di passare alla produzione verso la fine del 1923. Il film è un prodotto seriale di qualità sorprendentemente elevata, che si giova dell'energico montaggio di un Gene Milford all'inizio della carriera, ancora lontano dal lavoro che in futuro avrebbe compiuto in classici come *Platinum Blonde* (1931), *Lost Horizon* (1937) e *On the Waterfront* (1954). *Film Daily* (06.02.1927) scrisse "La storia è il solito vecchio cumulo di assurde sciocchezze, trattate in modo veramente sciocco ma perfettamente adeguato, in considerazione del tipo di trama", e aggiunse con altezioso snobismo: "Gli spettatori di provincia lo troveranno come al solito avvincente". È un giudizio impossibile da smentire, ma questo film, raramente proiettato, è un buon esempio di prodotto hollywoodiano indipendente a medio budget, completo di stereotipi razziali e degli altri consueti elementi.

Virginia Lee Corbin, in transizione dallo status di diva bambina, interpreta il personaggio di Mary Hillary, figlia di genitori *nouveau riche* ansiosi di maritarla all'impovertito conte Malevini, descritto in una delle argute didascalie di Max Abramson come "uno di quegli aristocratici europei i cui castelli guardano su ogni cosa, a eccezione dei loro debiti". Mary non è interessata, perché è innamorata invece di Henry Elliott, dipendente di suo padre; i due fuggono a Coney Island (evocata in maniera suggestiva, benché tutte le riprese siano state girate a Los Angeles e nei dintorni). Quando Henry trova lavoro gli sposi novelli festeggiano in un piccolo ristorante cinese gestito da Ah Sing (interpretato dall'attore giapponese Sōjin Kamiyama, accreditato come "K. Sojin") e Cho-San (Anna May Wong), "moglie legale e complice illegale di Ah Sing". Non sorprende che il ristorante sia un paravento per imprecisate attività illecite.

A casa Mrs. Hillary sta morendo, ma la subdola governante (l'ex vamp Virginia Pearson), nella speranza di diventare la seconda Mrs. Hillary, trama per mantenere Mary all'oscuro delle condizioni della madre. Nel frattempo Henry rimane disoccupato e Mary accetta un lavoro come cantante nel locale di Ah Sing, suscitando la gelosia di Cho-San. Benché questo personaggio sia in gran parte intercambiabile con quelli di qualsiasi precedente film dell'attrice, qui ella si distingue

The source material for Driven from Home is a hoary melodrama from 1903 written by one-time popular playwright Hal Reid (father of Wallace Reid) and picked up in 1925 by Chadwick Pictures Corporation, an independent studio that started in 1920 as a sales and distribution company before shifting to producing in late 1923. It's a surprisingly good program picture benefiting from strong editing by Gene Milford at the start of his career, long before his work on such classics as Platinum Blonde (1931), Lost Horizon (1937), and On the Waterfront (1954). Film Daily (06.02.1927) declared, "The story is the old hokum, handled in true hokum fashion but appropriately so considering the plot in hand," snootily adding, "The small town patrons will get the usual thrill." While it's impossible to gainsay this assessment, this rarely seen feature is a solid example of mid-budget independent Hollywood product, racial stereotyping and all.

Virginia Lee Corbin, transitioning from child stardom, is featured as Mary Hillary, daughter of nouveau riche parents eager to marry her off to the impoverished Count Malevini, described in one of Max Abramson's amusing intertitles as "one of those European noblemen whose castles overlooked everything – except his debts". Mary's not interested since she's in love with her father's employee Henry Elliott, and the two elope to Coney Island (nicely evoked, though everything was filmed in and around Los Angeles). When Henry gets a job, the newlyweds celebrate in a chop suey joint run by Ah Sing (played by Japanese actor Sōjin Kamiyama, credited as "K. Sojin") and Cho-San (Anna May Wong), "Ah Sing's legal wife and illegal accomplice". Unsurprisingly, the restaurant is a front for unspecified illicit activity.

Back home, Mrs. Hillary is dying, but her wily housekeeper (former vamp star Virginia Pearson), hoping to become the second Mrs. Hillary, works to keep Mary in the dark about her mother's condition. Meanwhile, Henry loses his position and Mary accepts a job as a singer at Ah Sing's place, incurring the jealousy of Cho-San. Though the role is largely interchangeable with any number of Wong's earlier films, the actress makes a distinct impression as the vengeful wronged



Driven From Home, 1927. Virginia Lee Corbin, Melbourne MacDowell. (Photofest, New York)

nell'esemplare interpretazione della moglie offesa e vendicativa, ed è proprio la sua intraprendenza a salvare Mary da un fato peggiore della morte. Si noti che il lavoro teatrale di Hal Reid non conteneva affatto la sottotraccia orientale del film, che come la classica vicenda melodrammatica dell'originale – una fanciulla cacciata di casa da un crudele *paterfamilias* costretto alla fine a pentirsi della sua irrazionale cocciutaggine – era di per sé alquanto antiquata. Le ammiccanti caratterizzazioni razziali del film non riguardano soltanto i personaggi asiatici ma si estendono anche all'infelice caricatura di un corrotto avvocato ebreo interpretato da Sheldon Lewis (che nella vita reale era il marito di Virginia Pearson).

Variety nutriva un evidente malanimo verso la star Corbin, maltrattata con particolare cattiveria da "Miss Exray" (Mrs. Ray Schader) nella sua rubrica di malignità il 16.02.1927: "Virginia Lee Corbin è la campionessa di tutte le bamboline bionde agghindate in maniera ridicola. È grassottella? Diciamo che cerco di essere gentile ... I suoi capelli, sempre spettinati, avevano tristemente bisogno di una tintura all'henné biondo". Alla luce di quanto sappiamo oggi sulla fragilità mentale dell'attrice, queste righe immotivate (e false) devono essere state per lei un colpo veramente duro.

Il 1927 fu per Anna May Wong l'anno più prolifico; interpretò in totale almeno otto film, cinque dei quali – a quanto risulta – sopravvivono

wife, and it's her resourcefulness that saves Mary from a fate worse than death. It's worth noting that Hal Reid's play had none of the film's oriental subplot, which like the original's classic melodrama storyline – a young girl driven from home by a cruel paterfamilias who comes to regret his pig-headedness – was itself rather long-in-the-tooth. The film's racial pandering doesn't end with its Asian characters but also includes an unfortunate caricature of a Jewish shyster lawyer, played by Sheldon Lewis (Virginia Pearson's real-life husband).

Variety clearly had it in for star Corbin, maliciously disparaged by "Miss Exray" (Mrs. Ray Schader) in her catty column of 16.02.1927: "Virginia Lee Corbin is the champ over-dressed blonde baby doll of them all. Is she plump? I'll say I am being nice... Her hair, which she wears in a mussy fashion, was sadly in need of a blond henna pack." Given what we know today about the actress's fragile mental state, such unwarranted – and untrue – lines must have been a hard blow indeed.

1927 was Wong's most prolific year, with an output of at least eight films, five of which are known to survive in some form or other: *Driven from Home*, *Mr. Wu*, *The Honorable*

ancor oggi in qualche forma: *Driven from Home*, *Mr. Wu*, *The Honorable Mr. Buggs*, *Old San Francisco* e *Why Girls Love Sailors* (ma nella copia superstita di quest'ultimo le scene con lei furono eliminate in fase di montaggio). Tranne che in *The Honorable Mr. Buggs*, un cortometraggio di Hal Roach che valorizza il suo talento comico, l'attrice, qui nei panni di una ladra di gioielli, si trovò relegata in esotiche parti secondarie, eppure proprio dai margini riuscì a infondervi vita e ad attirare la nostra attenzione.

La sua interpretazione di Cho-san (un richiamo non troppo velato a Cio Cio-San/Madama Butterfly) fu accolta da giudizi positivi ma distratti, che la definirono “uno dei suoi tipici brillanti ruoli orientali” (*San Francisco Independent Exhibitor*, 15.01.1927). Nel momento in cui *Driven from Home* fu distribuito su scala internazionale, i film europei di Anna May Wong avevano suscitato un'attenzione tale che la sua presenza fu ampiamente pubblicizzata: in Francia, per esempio, *Le Film complet* (23.06.1930) dedicò al film – distribuito con il titolo *L'Heure du pardon* – un intero numero, che si concludeva con un ritratto a tutta pagina di Wong firmato da Clarence Sinclair Bull. Nel 1929 il film fu distribuito in Cina come *Chunu benqing* (处女奔情) (letteralmente, “Una fanciulla in fuga”), e almeno nella stampa di lingua inglese Anna May Wong fu l'unica interprete citata, come testimonia la pubblicità dello Shanghai Theatre apparsa su *The China Press*, 31.03.1929. – YIMAN WANG, JAY WEISSBERG

Mr. Buggs, *Old San Francisco*, and *Why Girls Love Sailors* (though Wong's scenes were edited out of the surviving copy of the latter). With the exception of *The Honorable Mr. Buggs*, a Hal Roach short showcasing Wong's comedic skills as a jewel thief, the actress was relegated to exotic supporting roles, and yet it was from the margins that she animated these other films, compelling our attention.

Her portrayal of Cho-san (a not-so-veiled reiteration of Cio Cio-San / *Madame Butterfly*) was positively yet semi-dismissively noted as “one of her brilliant, typical oriental roles.” (*San Francisco Independent Exhibitor*, 15.01.1927) By the time *Driven from Home* was released internationally, Wong's European films had attracted so much attention that her appearance was heavily promoted, such as in France, where *Le Film complet* (23.06.1930) dedicated a whole number to the feature, released as *L'Heure du pardon*, closing with a full-page portrait of Wong by Clarence Sinclair Bull. In 1929 it was released in China as *Chunu benqing* (处女奔情) (literally, “A Maiden Elopess”), and at least in the English-language press it was Wong who received sole billing, as seen in the advertisement for the Shanghai Theatre in *The China Press*, 31.03.1929. – YIMAN WANG, JAY WEISSBERG

SONG. DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES (Schmutziges Geld) (Show Life) (May Song, la bambola di Shanghai) (DE/GB, 1928)

REGIA/DIR: Richard Eichberg. SCEN: Adolf Lantz, Helen Gosewisch, dalla novella di/from the novella by Karl (Carl) Vollmöller (1926?). PHOTOG: Heinrich Gärtner, Bruno Mondì. SCG/DES: Willi A. Herrmann. MUS: Paul Dessau. CAST: Anna May Wong (Song), Heinrich George (Jack Houben [DE vers.]; John Houben [ENG vers.]), Mary Kid (Gloria Lee), H. A. [Hans Adalbert] von Schlettow (Dimitri Alexi), Paul Hörbiger (Carletto), J. E. Herrmann (il “direttore”/the “director”). PROD: Eichberg-Film GmbH (Berlín), British International Pictures Ltd. (B.I.P.) (London). DIST: Südfilm A.G. (DE), Wardour Films (GB). USCITA/REL: 21.08.1928 (Alhambra, Berlín); 19.11.1928 (Capitol Haymarket, London). COPIA/COPY: DCP, 102', col. (da/from 35mm, orig. l. 2739 m., 21 fps, virato/toned; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

Il pianto di Anna May Wong era “famoso tra le sue colleghe. Si può andare a Neubabelsberg per vederlo”, scrive Walter Benjamin nell'articolo “Gespräch mit Anne [sic] May Wong: Eine Chinoiserie aus dem alten Westen” (Conversazione con Anna May Wong: una cineseria dal vecchio Occidente) apparso in *Die Literarische Welt*, 06.07.1928. Benjamin incontrò l'attrice all'inizio della sua visita in Europa, mentre stava portando a termine il suo primo film da protagonista in Germania, *Song. Die Liebe eines armen Menschenkinde (Schmutziges Geld)*, basato sul soggetto che Karl Vollmöller aveva scritto appositamente per lei (poco dopo Vollmöller scrisse *Der blaue Engel*). Coprodotto con la British International Pictures e girato quasi interamente a Neubabelsberg, il film rappresenta la prima collaborazione di Anna May Wong con Richard Eichberg, un regista tedesco famoso per i suoi film di genere in stile hollywoodiano in grado di creare nuove star. Sfruttando quello che ho definito l’“etnocosmopolitismo”

Anna May Wong's weeping was “famous among her colleagues. One can travel to Neubabelsberg to witness it,” writes Walter Benjamin in his article “Gespräch mit Anne [sic] May Wong: Eine Chinoiserie aus dem alten Westen” [A Conversation with Anna May Wong: A Chinoiserie from the Old West] (Die Literarische Welt, 06.07.1928). Benjamin met Wong during her initial European visit as she was finishing her first starring vehicle in Germany, Song. Die Liebe eines armen Menschenkinde (Schmutziges Geld), based on Karl Vollmöller's script written especially for the star (shortly after, Vollmöller wrote Der blaue Engel). Co-produced with British International Pictures and mostly shot in Neubabelsberg, this was Wong's first collaboration with Richard Eichberg, a German director known for star-making Hollywood-style genre films. Capitalizing upon what I've called Wong's “ethno-cosmopolitanism” (see my book



Song, 1928. Anna May Wong, Heinrich George. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

di Wong (si veda il mio libro *To Be an Actress: Labor and Performance in Anna May Wong's Cross-Media World*, 2024), Song contribuì al progetto “Film Europe”, che univa risorse europee per realizzare coproduzioni di vasto richiamo, concepite per resistere all’egemonia hollywoodiana. L’attrice giunse in Germania accompagnata da Vollmöller nell’aprile 1928, lasciandosi alle spalle Hollywood, dove era diventata famosa come “la più splendida bellezza orientale sullo schermo”, ma era rimasta relegata a parti secondarie, incarnando personaggi decorativi destinati a una fine tragica. In seguito ella avrebbe commentato con sarcasmo: “Me ne sono andata dall’America perché morivo così spesso. Sono stata uccisa praticamente in tutti i film in cui ho recitato. Sembrava che una morte patetica fosse la cosa che mi riusciva meglio” (*Picturegoer Weekly*, 17.10.1931). Commentando lo status divistico da lei appena acquisito in Europa, lo scrittore e anche filmmaker britannico Oswald Blakeston scrisse che “la piccola ex lavandaia, ex attrice di Hollywood ... era dovuta emigrare in Germania per diventare una star, ma solo per essere americanizzata, giacché *Show Life* è fitto di situazioni cinematografiche convenzionali costellate di primi piani di lei” (*Close Up*, 12.1928).

Anche se l’attrice è ormai una star, in *Song* il suo personaggio va incontro ancora una volta a una fine atroce (il titolo del film riecheggia il nome cinese di lei, Wong Liu Tsong; e lei stessa, in un’intervista pubblicata su *Ciné-Miroir*, 11.1931, cita il film come “Tsong”).

Ambientato a Istanbul, il film si apre con splendide immagini di repertorio. Song, “una dei naufraghi del fato”, molestata da canaglie locali, è tratta in salvo da John Houben (Jack Houben nella versione tedesca), lanciatore di coltelli in un music-hall. Con “la devozione di un cane e l’anima di una donna”, come si legge nel programma francese dell’Odéon (02.1930), Song si aggrappa a John, che la ingaggia come bersaglio umano per il suo numero di lancio di coltelli. La tensione rabbiosa con cui John si esibisce nel suo numero indusse un critico francese a chiedersi come la censura tedesca avesse potuto consentire “di esprimere liberamente un tale sadismo o una tale incoscienza” (Maurice Mairgance, *Anna May Wong Clippings* [Ritagli stampa], 10.1929). Questa relazione sadomasochistica si infrange quando una vecchia fiamma di John, la ballerina Gloria Lee (Mary Kid), diventata famosa, giunge in città e Song si ritrova superflua e respinta. Dopo svariati colpi di scena (tra i quali il travestimento da bianca di una Song impellicciata a beneficio di John colpito da cecità temporanea), John riconosce finalmente il valore di Song, che nel frattempo è passata dalla condizione di bersaglio umano e danzatrice di hula a quella di fascinosa stella del ballo. L’improvvisa apparizione di lui sconvolge Song proprio mentre si sta esibendo nella sua consueta danza delle scimitarre; sconvolta, ella cade sul palco rotante irto di lame di coltello riportando mortali ferite. Song si spegne “meravigliosamente”, inquadrata in primo piano, cinta da un alone di luce e gli occhi luccicanti di lacrime. Per Blakeston (*Close Up*, 12.1928) questa scena esemplifica lo status di diva americanizzata raggiunto da Anna May Wong e ottenuto dall’operatore Heinrich Gärtner usando garze bianche per sfumare l’inquadratura e un forte riflettore per creare l’effetto

To Be an Actress. Labor and Performance in Anna May Wong's Cross-Media World, 2024), Song contributed to the “Film Europe” project that combined European resources to make broadly appealing co-productions designed to resist Hollywood dominance.

Wong arrived in Germany accompanied by Vollmöller in April 1928, leaving behind Hollywood, where she had won fame as “the most beautiful oriental on the screen,” but remained relegated to decorative and doomed supporting roles. Wong later commented sarcastically, “I left America because I died so often. I was killed in virtually every picture I appeared in. Pathetic dying seemed to be the best thing I did.” (*Picturegoer Weekly*, 17.10.1931) Commenting on Wong’s newly-minted European stardom, British writer-turned-filmmaker Oswald Blakeston wrote: “the little ex-laundry girl, ex-Hollywood actress [...] had to go to Germany to be made a star, only to be Americanized, for *Show Life* is full of the stock movie situations punctuated by large heads of the star.” (*Close Up*, 12.1928)

Even as a star, Wong’s protagonist meets yet another gruesome death in *Song* (the name echoes Wong’s Chinese name Wong Liu Tsong; Wong referred to the film as “Tsong” in an 1931 interview with *Ciné-Miroir*, 11.1931).

Set in Istanbul, the film opens with beautiful stock footage. Song, “one of Fate’s castaways,” is harassed by local ruffians, and then rescued by John Houben (Jack Houben in the German version), a music-hall knife-thrower. With “the devotion of a dog and the soul of a woman” as proclaimed in the French Odéon programme (02.1930), Song clings to John, who recruits her as the human target in his knife-throwing act. John’s suspenseful-to-rapid knife-throwing prompted a French reviewer to wonder how the German censor could “freely allow the expression of this sadism or recklessness.” (Maurice Mairgance, *Anna May Wong Clippings*, 10.1929) Yet the sado-masochistic partnership is broken when John’s old flame, the now-famous ballerina Gloria Lee (Mary Kid), comes to town, rendering Song disposable. Many twists and turns later (including Song’s fur-coated white masquerade for the temporarily blinded John), John finally recognizes the value of Song, who has ascended from the human-target-cum-hula-dancer to a glamorous dancing star. His sudden appearance startles her in the middle of her scimitar dance routine, causing her to fatally fall on the knife-studded rotating stage. She dies “beautifully” in a haloed close-up shot, tears glistening. For Blakeston (*Close Up*, 12.1928), this exemplified Wong’s Americanized stardom, wrought by the cameraman Heinrich Gärtner, who used white gauzes to smudge the frame and a strong spotlight to create the halo effect. Cynthia Walk, in her essay “Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany” (in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014), discusses how the story “replicates the reassuring



Song, 1928. Anna May Wong. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

alone. Nel saggio “Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany” (in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014), Cynthia Walk analizza il modo in cui la vicenda del film “riproduce la rassicurante fantasia orientalista di un Est dipendente, grato e arrendevole”.

Ad animare il film e sfidare la narrazione sadomasochistica è l'interpretazione della protagonista, un tour-de-force che ne fece una celebrità nell'Europa tra le due guerre. I pittori espressionisti tedeschi Willy Jaeckel e Max Pechstein la ritrassero sul set, e nel dicembre 1928, a Berlino, in occasione del ballo in costume degli artisti, il fotografo

orientalist fantasy of a dependent and gratefully submissive East.”

What animated the film's aesthetics and defied the sado-masochistic narrative was Wong's tour-de-force performance, catapulting her to celebrity stardom in interwar Europe. German Expressionist painters Willy Jaeckel and Max Pechstein sketched her on set, and at the December 1928 Berlin artists costume ball she basked in her newfound aura, playfully posing with two German newcomers – Marlene Dietrich and Leni Riefenstahl – captured by photographer Alfred Eisenstaedt. Her



Song, 1928. Anna May Wong. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Alfred Eisenstaedt la colse mentre si godeva la fama appena acquisita posando spensierata con due giovani leve tedesche, Marlene Dietrich e Leni Riefenstahl. Il suo debutto da star fu accolto da recensioni positive in tutto il mondo. *The Bioscope* (Londra, 19.09.1928) celebrò il suo “autentico trionfo”. Un critico italiano ricorre all’orientalismo, sbagliando la nazionalità di quella che infatti definisce “interessantissima attrice giapponese ... dagli occhi obliqui”: in ogni caso ne tesse le lodi parlando di “intelligenza e di grazia. Vederla è una gioia, una soddisfazione: si vede in lei lo sforzo nobilissimo di far l’arte sul serio: ciò che di rado si può riconoscere nelle più grandi attrici dello schermo”

star debut won positive reviews around the globe. The Bioscope (London, 19.09.1928) celebrated Wong’s “veritable triumph.” An Italian reviewer resorted to Orientalism, misidentifying Wong as “the interesting Japanese actress ... with slanted eyes,” but praised her “intelligence and grace. To watch her is a joy, and so satisfying: she nobly engages art on a truly serious level, a quality only rarely found among the great screen actresses. (Cinema-teatro, 15.01.1930) Upon its 1929 release in Shanghai’s first-run Grand Theatre, Wong’s “pure artistry” was credited for making the film “one of the greatest pictures

(*Cinema-teatro*, 15.01.1930). Nel 1929, quando la pellicola uscì in prima visione al Grand Theatre di Shanghai, il merito per averne fatto “uno dei più grandi film che si siano mai visti” fu attribuito al “puro talento” dell’interprete. Sulla spinta del clamoroso successo di questo progetto “Film Europe”, Wong firmò con la British International Pictures un contratto di diciotto mesi per quattro film (*Variety*, 31.10.1928), e si cimentò nei più prestigiosi teatri londinesi, oltre che sui palcoscenici di Vienna, emergendo come “la più popolare star teatrale da vari anni a questa parte” (*Evening Star* [Washington, D.C.], 28.09.1930). Il presente restauro è stato effettuato dal Filmmuseum Düsseldorf sulla base dei migliori materiali superstiti disponibili. Le fonti principali sono un negativo nitrato originale del British Film Institute (2301 m.) e una copia nitrato coeva del National Film and Sound Archive of Australia (2556 m.), entrambi con didascalie in inglese. La versione proiettata alle Giornate è quella in lingua inglese. Per quella in tedesco le didascalie sono state ricreate in base ai documenti della censura conservati al Bundesarchiv. L’imbibizione in seppia si basa sulla copia di distribuzione australiana. – YIMAN WANG

we have seen in many a long day.” (“Anna May Wong’s Starring Vehicle at Grand Theatre,” The China Press, 29.03.1929) Propelled by this resoundingly successful “Film Europe” project, Wong signed an 18-month contract with British International Pictures for four films (Variety, 31.10.1928), while venturing into the London legitimate theatre and onto the Viennese stage, emerging as “the most popular stage star in years.” (Evening Star [Washington, D.C.], 28.09.1930) The present restoration from Filmmuseum Düsseldorf is derived from the best surviving material available. The main sources are an original nitrate negative from the British Film Institute (2301 m.), and a contemporary nitrate print from the National Film and Sound Archive of Australia (2556 m.), both with English intertitles. The version screening at the Giornate is the English-language one. For the German-language version, intertitles have been recreated based on the censorship cards kept at the Bundesarchiv. The sepia tinting is based on the Australian distribution print. – YIMAN WANG

GROßSTADTSCHMETTERLING: BALLADE EINER LIEBE (Fior d’ombra; Pavement Butterfly) (DE/GB, 1929)

Titoli di lavorazione/*Working titles*: Die Fremde; Asphalt Schmetterling.

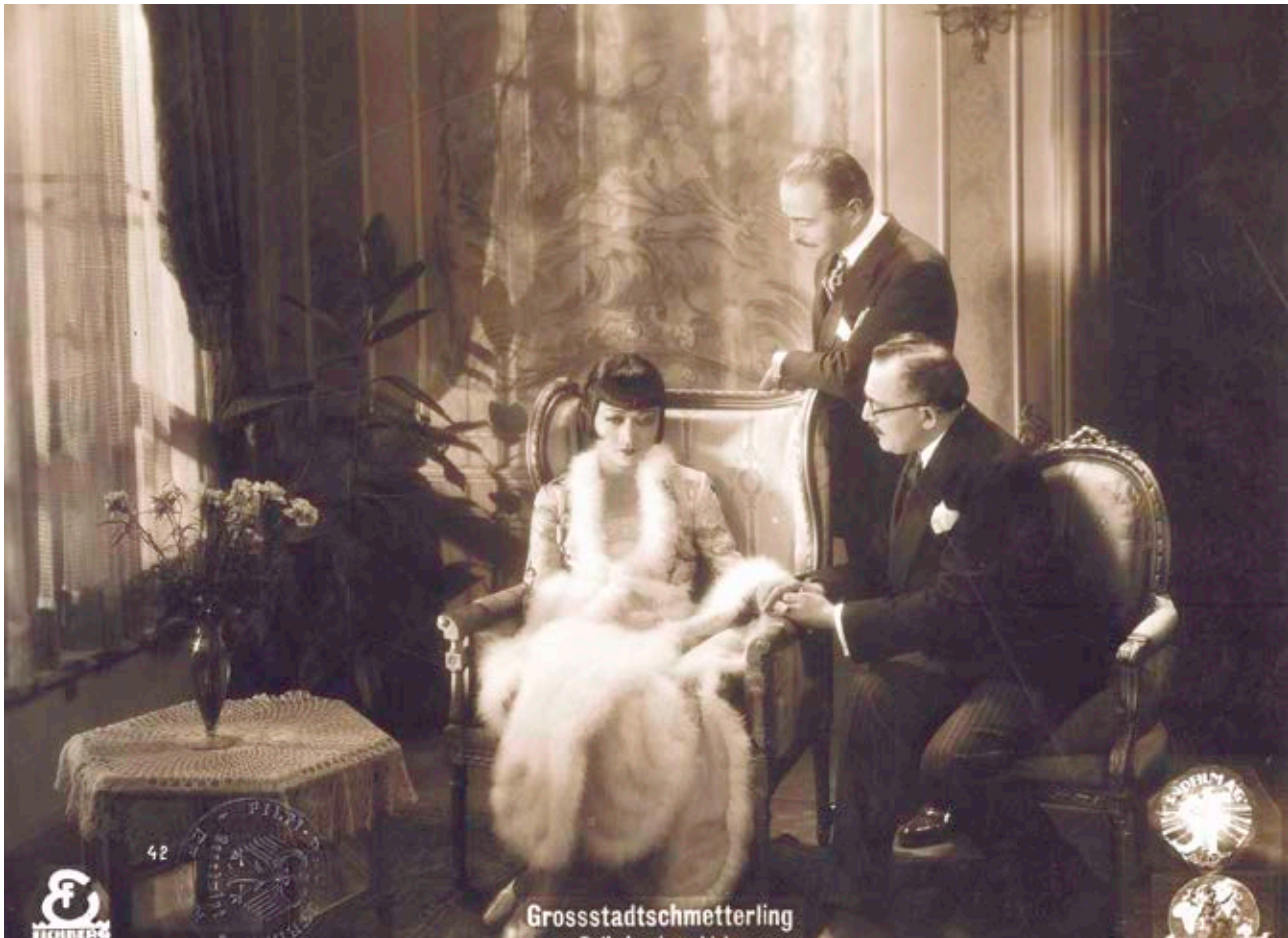
REGIA/DIR.: Richard Eichberg. SCEN.: Adolf Lantz, dalla “filmnovella” di/ *from the “filmnovella” by Hans Kyser*. PHOTOG.: Heinrich Gärtner, Otto Baecker. SCG/DES.: W. A. Hermmann, W. Schlichting. CAST.: Anna May Wong (*Mah*), Tilla Garden (*Ellis Working*), Fred Louis Lerch (*Fedja Kusmin*), Alexander Granach (*Coco*), Gaston Jacquet (*il Barone/Baron de Neuve*), E. F. Bostwick (*Mr. Working, il mercante d’arte americano/an American art dealer*), Szöke Szakáll (PAUL BONNET), Nien Sön Ling (*Mr. Wu*), [John Höxter]. PROD.: Eichberg-Film GmbH (Berlino) / British International Pictures Ltd. (B.I.P.) (Londra). DIST.: Südfilm A.G. (DE); Wardour (GB). PREMIÈRE: 10.04.1929 (Universum, Berlino; Titania-Palast, Berlino); 07.12.1929 (Regal, Londra). COPIA/COPY: DCP, 96’33” (da/ *from* 35mm neg. nitr., 7989 ft., orig. l: 2452 m. [DE], 7989 ft. [GB], 24 fps); did./ *titles*: GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt.

Großstadtschmetterling: Ballade eine Liebe fu il secondo film europeo con protagonista Anna May Wong diretto da Richard Eichberg, pre-stato dalla Südfilm per una coproduzione con la British International Pictures. Come *Song*, il precedente lungometraggio che ella aveva girato con Eichberg, anche *Großstadtschmetterling* puntava sul personaggio della cinese esotica e americana moderna, le didascalie multilingui e un fascino visivo cosmopolita per promuovere il progetto “Film Europe”. La sceneggiatura di Adolf Lantz era il libero adattamento di una “film-novella” di Hans Kyser, ma poco dopo la prima del film a Berlino Kyser fece causa alla Eichberg-Film (*Kinematograph*, 15.04.1929) chiedendo che il suo nome fosse tolto dai credits, presumibilmente a causa di contrasti sulle modifiche introdotte da Lantz; era però troppo tardi per modificare i manifesti, sui quali il nome dell’autore rimase. Le riprese, iniziate nel dicembre del 1928, si protrassero fino a febbraio del 1929; le sequenze in studio furono girate a Neubabelsberg e quelle in esterni a Monte Carlo, Nizza (per le scene del carnevale), Mentone e Parigi. Come per *Song*, si trattava di una coproduzione tedesco-britannica, ma in questo caso le versioni nelle due lingue si

Großstadtschmetterling: Ballade eine Liebe was Anna May Wong’s second European star vehicle directed by Richard Eichberg, who was on loan from Südfilm to co-produce with British International Pictures. Like *Song*, her previous feature with Eichberg, *Großstadtschmetterling* mobilized Wong’s exotic Chinese and modern American personae as well as multi-lingual intertitles and cosmopolitan visual appeals to promote the “Film Europe” project. Adolf Lantz’s script was freely adapted from a “filmnovella” by Hans Kyser, though shortly after the film’s Berlin premiere Kyser sued Eichberg-Film (*Kinematograph*, 15.04.1929), demanding his name be removed from the credits, presumably due to disagreements with Lantz’s alterations – too late for the posters, which still bore the author’s name. Filming lasted from December 1928 to February 1929, with studio shooting in Neubabelsberg and location work in Monte Carlo, Nice (for the Carnival scenes), Menton, and Paris. As with *Song*, this was a German-British co-production, but this time the German and British versions have markedly different endings and the



Grosstadtschmetterling: Ballade eine Liebe, 1929. Poster di/by Willy Dietrich.
(Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)



Grosstadttschmetterling: *Ballade eine Liebe*, 1929. Anna May Wong, Gaston Jacquet. (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main)

concludono in maniera notevolmente diversa, e quella inglese sembra censurata: “Questo film ha subito pesanti tagli, e di conseguenza la continuità ne risente” (*Kinematograph Weekly*, 12.12.1929).

Grosstadttschmetterling inizia a Parigi il giorno della festa per la presa della Bastiglia. Anna May Wong interpreta la ballerina Mah, presentata come “la celebre principessa Butterfly” proveniente da New York e accusata da Coco (ex corteggiatore assetato di vendetta) della morte dell’artista cinese Mr. Wu durante uno spettacolo acrobatico. Ella fugge, cade in delirio (la scena è resa visivamente con il montaggio di immagini vorticose), cerca freneticamente scampo salendo una serie

English-language release appears to have been censored: “This film has obviously been considerably cut, and suffers in continuity as a result.” (*Kinematograph Weekly*, 12.12.1929)

Grosstadttschmetterling opens on Bastille Day in Paris. Wong plays the dancer Mah, billed as “the world famous Princess Butterfly” from New York, who is framed by vengeful ex-suitor Coco for the death of Chinese performer Mr. Wu in a stunt show. She escapes, falls into a delirium (visualized through a montage of vortex images), frantically seeks refuge by ascending flights of stairs (economically captured in one long crane shot), and

di rampe di scale (ripresa risolta economicamente con un lungo movimento della gru) e approda finalmente alla porta di Kusmin, pittore russo in miseria. L'artista, affascinato, la ritrae a grandezza naturale e vende il quadro al barone de Neuve. Kusmin chiede a Mah di incassare l'assegno, ma Coco la deruba e Kusmin crede che sia lei l'autrice del furto. Respinta, Mah si rivolge al barone, che la riveste di pellicce e l'aiuta a ristabilire la sua reputazione. Kusmin, che ora si accompagna a Ellis, figlia di un ricco mercante d'arte americano, invita Mah a rimanere: a questo punto vediamo Mah, inquadrata in primissimo piano, sul punto di piangere, poi volgere lo sguardo di lato e guardare verso Kusmin fuori campo. Nella versione tedesca ella respinge l'offerta con le parole "Ich gehöre nicht zu euch" ("Non appartengo a voi"), omettendo la seconda frase del copione, "Voglio tornare a casa". Nella versione inglese le sue parole sono: "Non appartengo al vostro mondo. Appartengo al marciapiede". Entrambe le versioni si concludono con una commovente ripresa in campo lungo di Mah che si allontana nel suo abito da sera orlato di lustrini, da sola, per scomparire nel buio. *Großstadtschmetterling* e *Song* hanno in comune una trama alla "Madama Butterfly" con momenti di comicità da cabaret. In un'atmosfera più tesa, *Großstadtschmetterling* contrappone le vivaci scene del varietà alle desolate strade notturne avvolte nella nebbia, che accentuano ulteriormente il contrasto tra la gioia dell'uomo bianco e il dolore di Mah. Il film fu criticato per la trama artificiosa e piena di cliché – un critico ne deprecò anche il razzismo (*Sozialistische Bildung* [Berlino], n. 5, maggio 1929) – ma la presenza e l'interpretazione di Anna May Wong furono universalmente apprezzate dalla stampa europea.

Anche quando incarna la figura della "Madama Butterfly", Mah impone un montage di inquadrature in soggettiva, comprese le immagini vorticosi nel delirio e le sovrimpressioni nella "malinconia" e quelle in cui si dà al gioco d'azzardo. Questa volta, inoltre, il suo personaggio sopravvive, nonostante la decisione dello sceneggiatore Adolf Lantz di "giocare secondo le regole dell'industria", come osserva Cynthia Walk ("Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany," in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014). In un lieto fine tradizionale Mah avrebbe sposato un uomo bianco, ma questo avrebbe violato le leggi americane sui matrimoni misti, togliendo al film un mercato prezioso (anche se, a quanto sembra, esso non fu mai distribuito negli Stati Uniti). La soluzione ovvia sarebbe stata quella di ucciderla, come su *Tempo* del 4.10.1929 scrisse lo stesso Lantz in "Filmstar muß sterben" ("La stella del cinema deve morire"). Ci si chiede allora se una scena finale in cui ella, come in questo caso, si allontana, viva, possa essere dopo tutto un "lieto" fine. Sì, Mah è rimasta esclusa dalla narrazione, ma ha conquistato il potere di abbandonare completamente gli accoppiamenti eteronormativi.

Dopo *Song* (1928) e *Piccadilly* (1929), *Großstadtschmetterling* fu l'ultimo film muto di Anna May Wong. Negli ultimi mesi del 1929 ella imparò il tedesco e il francese per realizzare il suo primo film sonoro, girato in tre lingue: *Hai Tang* (in tedesco), *The Flame of Love* (in inglese) e *L'Amour maître des choses* (in francese); le versioni tedesca e inglese

finally ends up outside the door of impoverished Russian painter Kusmin. The artist is captivated, painting her life-size portrait, which he sells to Baron de Neuve. Kusmin asks her to cash the check, but Coco robs her, leading Kusmin to assume she's the thief. Jilted, Mah turns to the baron, who refashions her in furred gowns and helps clear her name. Kusmin, now coupled with Ellis, the daughter of a wealthy American art dealer, invites Mah to stay, leading to an extreme close-up of Mah slowly tearing up, looking aside, then looking at Kusmin off-screen. In the German version she rejects his offer with the line "Ich gehöre nicht zu euch" ("I do not belong to you"), omitting the second line in the script, "I want to return home." In the English version the lines are: "I don't belong to your world. I belong to the pavements." Both versions end with a poignant long-shot of Mah striding away in her sequin-trimmed evening gown, alone, into the darkness.

Großstadtschmetterling and *Song* share a similar "Madame Butterfly" narrative, punctuated by cabaret comedy. *Großstadtschmetterling* has a more charged atmosphere, where lively carnival scenes are contrasted with fog-shrouded desolate night streets, further underscoring the disparity between the white man's joy and Mah's sorrow. While the film received criticism for the contrived and clichéd plot – one reviewer even decried its racism (*Sozialistische Bildung* [Berlin], no. 5, May 1929) – Wong's presence and performance were universally praised across the European press.

Even in reprising the "Madame Butterfly" type, Mah commands subjective montage shots, including the vortex shots in delirium and the superimpositions in "melancholy," and when she resorts to gambling. Furthermore, Wong's character survives this time, despite screenwriter Adolf Lantz's decision to "Play according to the rules of the industry," as Cynthia Walk has noted ("Anna May Wong and Weimar Cinema: Orientalism in Postcolonial Germany," in *Beyond Alterity: German Encounters with Modern East Asia*, 2014). A traditional happy ending would have involved Mah marrying a white man, yet that would have violated American anti-miscegenation laws and cost the film a valuable market (though it appears it was never released in the U.S.). Killing her off was what was expected, as Lantz himself wrote in "Filmstar muß sterben" ["Movie Star must die"] (*Tempo*, 04.10.1929). One has to wonder whether her walking away, alive, as she does here, might be the "happy" ending after all. Yes, she was excluded from the narrative, but she gained the power to exit from heteronormative coupling altogether.

Following *Song* (1928) and *Piccadilly* (1929), *Großstadtschmetterling* was Wong's last silent film. In late 1929, she learned German and French to make her first talkie, shot in three languages: *Hai Tang* (German), *The Flame of Love* (English), and *L'Amour maître des choses* (French), with the German and English



Großstadtschmetterling: Ballade eine Liebe, 1929. Anna May Wong. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

furono dirette da Eichberg, quella francese da Jean Kemm. In questi tre film – sempre realizzati nell’ambito di “Film Europe” – lei è la protagonista e lavora con tre cast differenti, recitando in tre lingue. Forte del successo nella transizione al sonoro e del suo nuovo etno-cosmopolitismo multilingue, ella ritornò negli Stati Uniti nell’ottobre del 1930 per interpretare da protagonista, a Broadway, l’allestimento del dramma *On the Spot* di Edgar Wallace e per dare il via alla seconda fase della sua carriera hollywoodiana. – YIMAN WANG

versions directed by Eichberg, and the French by Jean Kemm. Yet another “Film Europe” project, these three films star Wong working with three different casts, speaking three languages. With this successful transition to talkies and her newly minted multi-lingual ethno-cosmopolitanism, Wong sailed back to the U.S. in October 1930, to star in the Broadway production of the play On the Spot by Edgar Wallace, and to jump-start the second phase of her Hollywood career. – YIMAN WANG



SICILIA

Programma a cura di / Programme curated by Elena Beltrami, Gabriele Perrone

Nel 2022, in occasione della presentazione del documentario di Jean Epstein, *La Montagne infidèle*, le Giornate avevano immaginato di accompagnare l'evento con un programma dedicato all'Etna e alle diverse eruzioni accadute all'inizio del '900, e i primi archivi ad essere indagati per capire quanti materiali attinenti al tema conservassero, sono stati il Museo Nazionale del Cinema e la Cineteca del Friuli. Nel compiere questa ricerca ci siamo resi conto di quanti film "dal vero" girati in Sicilia fra gli anni Dieci e i Venti del secolo scorso avessimo nelle nostre collezioni, testimoni dell'importanza rappresentata da questo genere all'inizio del '900.

Abbiamo così cominciato a pensare che sarebbe stato affascinante proporre al pubblico un viaggio attraverso l'isola e attraverso le declinazioni del film "non-fiction" che l'hanno rappresentata e con la generosa collaborazione di archivi italiani, europei e dell'America Latina che hanno messo a disposizione i loro materiali, abbiamo ideato un'escursione nel tempo e nello spazio che ci fa attraversare città e paesaggi e ci fa osservare costumi, mestieri ed eventi naturali di oltre un secolo fa. La varietà di case di produzione e di operatori presenti nel programma conferma la considerazione che le società, nate da pochi anni, attribuivano ai film "dal vero", affidandone la realizzazione non solo a registi impiegati nelle riprese di film a soggetto, ma anche ad operatori specializzati e indipendenti ingaggiati espressamente per lo scopo; a tutti loro i film non-fiction offrivano la possibilità di sperimentare nuove soluzioni stilistiche, che sarebbe stato rischioso utilizzare nei film di finzione.

Abbiamo strutturato la rassegna in quattro programmi, dedicandone tre interamente ai "dal vero", che abbiamo suddiviso per temi (paesaggio; arti, mestieri e attualità; vulcano, terremoto e tempeste).

*In 2022, when the Giornate was arranging to present the Jean Epstein documentary *La Montagne infidèle*, it was decided to accompany the film with a program dedicated to Mt. Etna and its history of eruptions in the early 1900s, allowing us to gain a better understanding of how much material on the subject exists in the holdings of the Museo Nazionale del Cinema in Turin and the Cineteca del Friuli. While carrying out this research, we realized how many actualities we had in our collections that were shot in Sicily between the 1910s and 1920s, witness to the importance of this genre in the early part of the last century.*

We began contemplating a program that would act as a journey across the island through the various types of non-fiction films with Sicily as their subject. With the generous collaboration of Italian, European, and Latin American archives who made their holdings available, we've devised an excursion through time and space that takes us through cities and landscapes and allows us to observe customs, vocations, and natural events from over a century ago. The range of production companies and filmmakers in the program confirms our observation that firms which had only come into being a few years earlier entrusted the shooting of actualities not only to directors already in their stable but also to specialized, independent cameramen hired expressly for this purpose. For all of them, non-fiction films offered the possibility of experimenting with new stylistic solutions which would have been too risky to try in fiction.

We have structured the series into four programs, dedicating three of them to actualities and travelogues, which we have divided by themes: landscape; arts, crafts, and actualities;

Nel primo, quello dedicato al paesaggio, abbiamo incluso i film “turistici”, quelli che le società di produzione realizzavano per far conoscere al pubblico le attrattive di una città o di un luogo. Il primo film presente nella sezione, in termini cronologici, è (*Sicilia illustrata*), della torinese Ambrosio, che già nel 1907 invia lì uno dei suoi migliori operatori, Giovanni Vitrotti. Questi riesce a mettere in luce le bellezze di Messina, di Taormina, dell’isola dei Ciclopi sfruttando con abilità le possibilità offerte dalla tecnica dell’epoca. Rientrano qui anche altri due film “torinesi”, (*Attraverso la Sicilia*) e (*Nella conca d’oro*), prodotti entrambi dalla Tiziano Film, che incarica l’operatore Piero Marelli di compiere riprese sull’isola. Ma non sono solo operatori venuti da fuori a illustrare le bellezze siciliane: il programma include anche un documentario della palermitana Lucarelli Film, che nel 1914 ci accompagna per *Un giorno a Palermo*, dove torneremo con [Documentario su Palermo e la Sicilia], realizzato alla fine degli anni Venti.

Il già citato Pietro Marelli non si limita a filmare le bellezze naturali e quelle architettoniche, ma riprende anche il lavoro dell’uomo, introducendoci al secondo programma, quello dedicata ad “arti, mestieri e attualità”. Qui abbiamo inserito i “dal-vero” prodotti per offrire al grande pubblico informazioni sul mondo del lavoro e sulla sua organizzazione e quelli realizzati per riportare i fatti di cui si potevano leggere le notizie sui giornali, come i grandi avvenimenti sportivi o le curiosità, le cosiddette attualità. Se Marelli in (*L’industria dell’argilla in Sicilia*), pure realizzato per la Tiziano film, illustra tutte le fasi di lavorazione di questo materiale, dall’estrazione alla realizzazione e decorazione degli oggetti, è la francese Pathé, che analogamente a quanto fanno le società italiane, invia operatori in tutto il mondo a osservare e riprendere, offrendoci così testimonianza di alcuni mestieri rappresentativi dell’isola, come la fabbricazione dei carretti (*Fabrication des Charrettes Siciliennes*) o l’estrazione del sale (*Exploitation du sel en Sicile*), mestiere che proponiamo anche in un documentario Cines scoperto dalla studiosa Lorena Bordigoni nel corso del 2024 a Buenos Aires ed espressamente restaurato per la retrospettiva (*San Giuliano e le saline di Trapani*). Ed è ancora alla società francese Pathé che ci siamo rivolti per proporre alcune attualità, fra esse segnaliamo la più bizzarra: a salutare la dipartita di un uomo molto ricco sono dei festeggiamenti in grande stile, organizzati rispettando le disposizioni testamentarie dell’uomo stesso (*Dispositions testamentaires*). Questa parte si conclude con un prezioso documento sul lavoro svolto nelle numerose miniere dell’entroterra. Immagini che accennano solo parzialmente alla tragica condizione lavorativa di tanti siciliani impegnati in un bacino minerario tra i più importanti d’Europa. Le immagini in questione arrivano dall’Istituto Luce: *Le grandi industrie italiane. Società Italiana Asfalti, Bitumi, Combustibili liquidi e Derivati produttrice di olii minerali combustibili e lubrificanti nazionali* di Ragusa. Questo non è un “dal vero” ma un esempio di film industriale probabilmente antecedente la nascita dello stesso archivio romano.

Il terzo e ultimo programma dedicato ai film dal vero riguarda le catastrofi naturali, le eruzioni vulcaniche, il terremoto e le tempeste. I

volcanos, earthquakes, and storms. In the first, devoted to landscape, we included “touristic” films made to acquaint the public with the attractions of a city or locale. The first film in this section, chronologically, is *Sicilia Illustrata*, produced by Ambrosio of Turin, which in 1907 had already sent one of their best cameramen, Giovanni Vitrotti, to the island. Here Vitrotti manages to highlight the beauties of Messina, Taormina, and the Cyclopean Isles, skillfully taking advantage of the techniques developed at that time. Also included in this section are two other films from Turin, *Attraverso la Sicilia* and *Nella conca d’oro*, both produced by Tiziano Film, which sent cameraman Piero Marelli to shoot on the island. Not only filmmakers from other parts of the country took advantage of Sicily’s natural wonders: our program also includes a 1914 documentary by Palermo-based Lucarelli Films, *Un giorno a Palermo*; we return to the city in other films, including [Documentario su Palermo e la Sicilia], shot sometime towards the end of the 1920s.

The aforementioned Piero Marelli not only filmed natural and architectural beauty but also human activity, which leads us to the second program, dedicated to “arts, crafts, and actualities.” Here we include actualities made to provide the general public with a glimpse into the world of industry as well as current events, sports matches, and the like, which were concurrently reported upon in newspapers. While Marelli, in *L’industria dell’argilla in Sicilia* (also made for Tiziano Film) illustrates all the stages of processing clay, from extraction to preparation and the decoration of objects, France’s Pathé, renowned for sending their cameramen around the globe, equally covered representative Sicilian occupations, such as the manufacture of carts (*Fabrication des Charrettes Siciliennes*) and the extraction of salt (*Exploitation du sel en Sicile*) – the latter also seen in San Giuliano e le saline di Trapani, a 1910 Cines actuality discovered in Buenos Aires in 2024 by scholar Lorena Bordigoni and expressly restored for this retrospective.

We turned to Pathé for other aspects of daily life, including the most bizarre film in the series, *Sicile. Les dispositions testamentaires d’un riche villageois de Trescastagni*, which shows festivities organized around the reading of a will following a rich man’s death. This section concludes with an invaluable film documenting the work performed in the many quarries of the island’s hinterland, containing images that only partly hint at the tragic working conditions of so many Sicilians engaged in one of the most important mining areas of Europe. Le Grandi Industrie Italiane. Miniere di asfalto in Sicilia comes from the Istituto Luce’s holdings and shows the work involved in producing asphalt, domestic fuel, mineral oil, and lubricants in the city of Ragusa. Rather than an actuality, this is an early industrial film that probably predates the creation of Istituto Luce’s archive.

The third and final program devoted to non-fiction film is about natural disasters, volcanic eruptions, earthquakes, and storms. The

film che proponiamo mettono in luce la forza distruttrice della natura, che ferisce la Sicilia in ogni modo, scuotendo la terra, agitando il mare, facendo eruttare il vulcano.

Avvenimenti tanto tragici quanto “spettacolari” sono filmati da decine di operatori accorsi da ogni dove a riprenderli. Abbiamo selezionato nuovamente due filmati Pathé per illustrarci la forza distruttrice del mare (*Une formidable tempête a battu la côte sicilienne occasionnant de nombreux dégâts* e *Plusieurs navires ont été jetés à la côte au cours des dernières tempêtes*) mentre sono due documentari della casa francese Eclipse a mostrarci la forza, al tempo stesso devastante e affascinante, delle eruzioni vulcaniche (*Vulkane in Tätigkeit* e *The Eruption of Mount Etna*).

Quattro degli otto film di questo terzo programma sono infine dedicati a un evento incredibilmente atroce: il terremoto che nel 1908 colpì le città di Reggio e Messina. Come sempre primo ad essere laddove vi erano eventi importanti da riprendere Luca Comerio, suoi due film come *Terremoto di Messina* e *Costruzione delle baracche a Messina*, quest'ultimo, come il già citato (*San Giuliano e le saline di Trapani*) recentemente ritrovato presso un collezionista privato e restaurato per poterlo presentare all'interno della retrospettiva.

Ci sembrava che omettere la fiction dal programma segnasse una lacuna e abbiamo quindi deciso di includere una quarta parte in cui proponiamo un unico film, che riteniamo emblematico. Si tratta di un'opera che Lobster Films (ora FPA Classics/The Lobster Film Collection) conservava nelle sue collezioni dal 1997 nella versione più completa esistente: *L'Appel du sang*, realizzato nel 1919 da Louis Mercanton e basato sul romanzo *The Call of the Blood* di Robert Hichens. Oltre che la qualità del film e del suo restauro è l'ambientazione che ha fatto ricadere la nostra scelta su quest'opera, che si svolge, come il romanzo di Hichens, a Taormina, cioè in quel “giardino dell'Eden” in cui alla tentazione succede la caduta.

La Sicilia inaugura un ciclo di programmi che ci accompagneranno, nelle edizioni future del festival, in una serie di viaggi attraverso le regioni italiane, offrendoci la possibilità di tornare indietro nel tempo e poter osservare i noi stessi di oltre cent'anni fa.

ELENA BELTRAMI, GABRIELE PERRONE

footage highlights the destructive force of nature, which impacts Sicily in every way: rattling the earth, shaking the sea, and making the volcano erupt. These events, as tragic as they are “spectacular,” were filmed by dozens of cameramen who flocked from all over the world to capture the images. We've again selected two Pathé films to illustrate the destructive force of the sea (Palerme, Sicile. Une formidable tempête a battu la côte sicilienne occasionnant de nombreux dégâts and Sicile. Plusieurs navires ont été jetés à la côte au cours des dernières tempêtes), while we turn to another French company, Eclipse, for two films demonstrating the full force, at once devastating and fascinating, of volcanic eruptions (Vulkane in Tätigkeit and L'éruption de l'Etna).

Four of the eight films in this third program are dedicated to a devastatingly horrific event: the 1908 earthquake that struck the cities of Reggio and Messina. As always, Luca Comerio was the first to be wherever important events were happening, and two of his films are included in this retrospective: Terremoto di Messina and Costruzione delle baracche a Messina, this last recently discovered in a private collection, and, like San Giuliano e le saline di Trapani, restored expressly for the Giornate's Sicily series.

We felt that omitting fiction from the program would leave a gap, so we decided to include a fourth section consisting of a single, emblematic feature. L'Appel du sang, shot in 1919 by Louis Mercanton and based on the novel The Call of the Blood by Robert Hichens, comes to us thanks to FPA Classics/The Lobster Film Collection, which has had the most complete print known in their collection since 1997. Apart from the film's quality and excellent restoration, it's the setting that made us select L'Appel du sang, which takes place, as per the Hichens novel, in Taormina, a true “Garden of Eden” where temptation beckons.

Sicily inaugurates a cycle of programs that will take us in future editions of the festival on a series of journeys through the regions of Italy, offering us the chance to go back in time, and discover and observe life in this country as it was more than a hundred years ago. – ELENA BELTRAMI, GABRIELE PERRONE

Prog. I Paesaggio / Landscape

SICILIA ILLUSTRATA (Das malerische Sizilien) (Sicily Illustrated) (IT 1907)

REGIA/DIR: Arturo Ambrosio. PHOTOG: Giovanni Vitrotti. PROD: Società Anonima Ambrosio, Torino. PREMIÈRE: 28.02.1908 (Cinema Excelsior, Padova). COPIA/COPY: incomp., 35mm, 107 m. (orig. 235 m.), 6' (18 fps), col. (imbitito e virato/tinted & toned); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

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

This fragment, an early example of a travelogue, deftly exploits the possibilities offered by the techniques of the time: the beauty of Messina, Taormina, and the Cyclopean Isles are enhanced by contemplative panoramas, “phantom rides” that venture inland,

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

Moving Picture World, 09.05.1908: "Uno dei migliori soggetti panoramici mai realizzati. Le famose vedute siciliane intimidiscono con la loro grandiosità, le immagini dell'acqua sono di qualità eccezionale. Messina, Palermo, la Grotta dei Cordari e Catania rivelano una dopo l'altra scene di insuperata bellezza."

Film virato, n. 133 della lista Vitrotti, presentato al Cinema Excelsior di Padova il 28 febbraio 1908. Metraggio alternativo 185 m. Film uscito in Francia dal dicembre del 1908 (185 m., attribuito alla Warwick) e negli USA dal maggio del 1908 (774 ft.) (Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano: I film "dal vero" 1895-1914*, 2002).

Il restauro è stato realizzato in collaborazione dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dall'Österreichisches Filmmuseum di Vienna, a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata con didascalie tedesche conservata a Vienna. Le didascalie sono state allungate per renderne possibile la lettura, l'ultima è stata ricostruita. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel giugno 2008. – GABRIELE PERRONE

and, above all, by the wealth of tinting and toning, aimed at enhancing water reflections and plays of light. "One of the finest panoramic subjects ever produced," declared *Moving Picture World* (09.05.1908). "The famed Sicilian views are awe-inspiring in their grandeur, the water pictures being of exceptional merit. Messina, Palermo, Grot Cordari and Catania disclose scene after scene of unsurpassed beauty."

"Toned film no. 133 on the Vitrotti list, presented at the Cinema Excelsior in Padua on 28 February 1908. Alternative footage, 185 m. Released in France beginning in December 1908 (185 m., attributed to Warwick) and in the U.S. from May 1908 (774 ft.)." (Aldo Bernardini, *Cinema muto italiano: I film "dal vero" 1895-1914*, 2002)

The restoration was carried out at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna in June 2008, by the Museo Nazionale del Cinema of Turin in collaboration with the Österreichisches Filmmuseum of Vienna. The basis was a tinted and toned nitrate print with German intertitles conserved in Vienna. The intertitles have been stretched to make them readable; the final one was reconstructed. – GABRIELE PERRONE

UN GIORNO A PALERMO (Palerm. Capitale de la Sicile) [A Day in Palermo] (IT 1914)

PROD: Lucarelli Films. COPIA/COPY: 35mm, 113 m, 6'10" (16fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Iniziamo il percorso senza guida, passando per piazza Pretoria, il teatro Politeama Garibaldi, il teatro Massimo, la Casina Reale, le catacombe dei Cappuccini, il chiostro di Monreale, le rotaie che portano al monte Pellegrino. Poi ci facciamo accompagnare da una signora affascinante, e assieme a lei scrutiamo col binocolo assaggi di fichi d'India e rappresentazioni sacre *en plein air*. Terminiamo sul porto, a goderci il mare. È probabile che si tratti dello stesso film di 400 piedi (m. 121,92) distribuito in Inghilterra con il titolo di *Palermo* e citato dal *Kinematograph Weekly* (11.02.1915): "Pochi territori si prestano meglio agli scopi della macchina da presa del Sud Italia, con la sua aria limpida, i colori brillanti e la vivida luce solare; e non si potrebbe scegliere un soggetto migliore di Palermo". Film restaurato dalla Cineteca di Bologna.

ANDREA MENEGHELLI

We begin the tour without a guide, passing through Piazza Pretoria, the Teatro Politeama Garibaldi, the Teatro Massimo, the Casina Reale, the Capuchin catacombs, the Monreale cloister, and the zig-zagging pathway up Monte Pellegrino. Then we're accompanied by a charming lady, and together we peer through binoculars at samples of prickly pears and the plein air landscape sacred to the ancients. We finish in the harbor, enjoying the sea. It's likely this is the same film distributed in Britain at 400 ft. as *Palermo* and mentioned in *Kinematograph Weekly* (11.02.1915): "Few lands are better suited for the purposes of the camera than the South of Italy, with its clear air, brilliant coloring and vivid sunlight; and one could have no better choice of subject than Palermo...." The film has been restored by the Cineteca di Bologna. – ANDREA MENEGHELLI

[MONREALE] (IT?, ?)

PROD: ?. COPIA/COPY: 35mm, 89 m., 5' (17 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted), senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Percorrendo le rotaie della tramvia che collega Palermo a Monreale, possiamo sederci e farci cullare dal panorama cangiante, incrociando carretti, case, alberi, passanti, un trenino che giunge dalla direzione opposta. Finché raggiungiamo la meta, attraversiamo il centro cittadino e scendiamo ad ammirare il chiostro del duomo.

As we glide along the rails of the tramway that connects Palermo to Monreale, we can sit and be lulled by the changing panorama, passing carts, houses, trees, passersby, and a small train coming from the opposite direction. Once our destination has been reached, we cross the city center and go to admire the cloister of the cathedral.



Un Giorno a Palermo, 1914. (Cineteca di Bologna)

Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye. – ANDREA MENEGHELLI



Attraverso la Sicilia, c.1920. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

The restoration of this film was carried out by the Cineteca di Bologna and the BFI National Archive at the Immagine Ritrovata laboratory in 2010. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI held in the Joye Collection. – ANDREA MENEGHELLI

ATTRAVERSO LA SICILIA [Across Sicily] (IT, c.1920)

REGIA/DIR, PHOTOG: Piero Marelli. PROD: Tiziano Film, Torino. COPIA/COPY: 35mm, 104 m., 5'09" (18 fps), imbibito e virato/tinted & toned (Desmet process); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Un ferry boat scarica un treno sulle coste della Sicilia; il vapore si mette in moto, la ferrovia si snoda tra paesaggi brulli e coste pittoresche. Nel frattempo, ci vengono mostrate la raccolta dei frutti di mare, il via vai della gente al porto e le rovine degli antichi insediamenti greci: Selinunte, Girgenti. I colori dominanti del film sono il blu del mare, il giallo del sole e un bellissimo viraggio rosso per rendere la maestosità delle rovine che si stagliano contro il cielo.

Restauro conservativo realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, a partire da una copia nitrato imbibita e virata acquistata dal Museo nel 1994 con una piccola collezione di documentari paesaggistici. A partire dalla copia nitrato sono stati stampati su supporto di sicurezza il controtipo negativo e una copia positiva colorata con il metodo Desmet. L'intervento è stato realizzato nel 1997 presso il laboratorio Haghefilm di Amsterdam. – GABRIELE PERRONE

A ferry boat unloads a train upon reaching the Sicilian coast; the locomotive starts up and the carriages wind their way through barren landscapes and picturesque coastlines. Along the way we are shown the harvesting of seafood, the comings and goings of people at the harbor, and the ruins of the ancient Greek settlements at Selinunte and Agrigento. The dominant colors of the film are the blue of the sea, the yellow of the sun, and a beautiful red tint to reflect the majesty of the ruins silhouetted against the sky.

The restoration was carried out by the Museo Nazionale del Cinema of Turin from a tinted and toned nitrate print purchased by the Museum in 1994 as part of a small collection of travelogues. A preservation duplicate negative and a positive print, colored using the Desmet method, were derived from the original nitrate. The work was done in 1997 at Haghefilm in Amsterdam.

GABRIELE PERRONE



[Palermo und der Monte Pellegrino]. (Cineteca di Bologna)



[Il mare di Palermo]. (Cineteca di Bologna)

NELLA CONCA D'ORO [In the Conca d'Oro] (IT, c.1920)

REGIA/DIR, PHOTOG: Piero Marelli. PROD: Tiziano Film, Torino. COPIA/COPY: 35mm, 119 m., 6' (18 fps), imbibito e virato/tinted & toned (Desmet method); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

La conca d'oro è il sito su cui sorge la città di Palermo, di cui ci vengono mostrate le più celebri bellezze grazie a riprese fisse, lente carrellate e "split screen" ispirati alle più pittoresche cartoline illustrate. Scorrono sullo schermo la fontana pretoria, i grandi teatri, la cattedrale, la funicolare e il chiostro dell'abbazia di Monreale. La bellezza di Palermo è anche nella vita della sua gente che ci viene mostrata mentre si incontra e fa acquisti al mercato del pesce oppure al lavoro mentre assembla carrettini siciliani da vendere come souvenir. Il film si chiude con la veduta del porto.

Restauro conservativo realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, a partire da una copia nitrato imbibita e virata acquistata dal Museo di Torino nel 1994 con una piccola collezione di documentari paesaggistici. A partire dalla copia nitrato sono stati stampati su supporto di sicurezza il controtipo negativo e una copia colorata con il metodo Desmet. L'intervento è stato realizzato nel 1997 presso il laboratorio Haghefilm di Amsterdam. – GABRIELE PERRONE

The Conca d'Oro ("Golden Basin") is the site on which the city of Palermo stands. We see her most famous sights through still shots, slow tracking shots, and "split screens" inspired by the most picturesque postcards. The Pretoria Fountain, the great theatres, the cathedral, the funicular railway, and the cloister of Monreale scroll across the screen. Palermo's beauty also lies in its people, shown to us meeting and shopping at the fish market or at work assembling Sicilian carts to sell as souvenirs. The film closes with a view of the harbor.

The restoration was carried out by the Museo Nazionale del Cinema in Turin from a tinted and toned nitrate print purchased by the Museum in 1994 with a small collection of travelogues. A duplicate safety negative and a positive print, colored using the Desmet method, were derived from the nitrate. The work was carried out in 1997 at the Haghefilm laboratory in Amsterdam.

GABRIELE PERRONE

[PALERMO UND DER MONTE PELLEGRINO] [Palermo e Monte Pellegrino/Palermo and Mount Pellegrino] (IT, ?)

PROD: Società Anonima Ambrosio, Torino. COPIA/COPY: DCP, 2'39", col. (da/from 35mm pos. nitr., 45 m., 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Elogio del panorama. E della panoramica. Lenta e immersiva, per farci assaporare i dettagli. Ci siamo noi al centro di questo mondo che ha la bontà di girarci attorno per esporsi meglio al nostro sguardo. Dal

In praise of the panorama, and of the panoramic. Our gaze, and the viewpoint of the camera, moves slowly across the landscape around Palermo, taking in the details of Mount Pellegrino, the

mare col monte Pellegrino sullo sfondo al porto, da Monreale a Capo d'Orlando, è tutto un carosello di rivelazioni.

Film restaurato nel 2012 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye. – ANDREA MENEGHELLI

port and the sea beyond, from Monreale to Capo d'Orlando, in a carousel of revelations.

The restoration of this film was carried out by the Cineteca di Bologna at the Immagine Ritrovata laboratory in 2012. It is based on a 35mm nitrate print deposited at the BFI National Archive held in the Joye Collection. – ANDREA MENEGHELLI

[IL MARE DI PALERMO] [The Sea of Palermo] (IT, ?)

PROD: Società Anonima Ambrosio, Torino. COPIA/COPY: DCP (2K), 3'15", col. (da/from 35mm pos. nitr., incomp., 54 m., orig. l. 1788 m./5866 ft., 20 fps, virato/toned); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Un film umorale, come le onde che lo disegnano. Dalla placidità confortevole sotto un cielo rosato ai primi sbuffi sulla scogliera, fino ai cavalloni che avanzano con prepotenza sempre più minacciosa. Quando arrivano al Foro Italico, il decadimento chimico della pellicola si aggiunge agli arabeschi di acqua e spuma con schizzi brunastri.

Film restaurato dalla Cineteca di Bologna a partire da una copia 35mm su supporto nitrato incompleta. Le lavorazioni sono state effettuate presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2020. Restauro realizzato con il contributo del Ministero per i Beni e le Attività culturali e per il Turismo. – ANDREA MENEGHELLI

A moody film, like the waves that undulate and fill the image. Calming placid waters under a rosy sky shift to the first crashes against the reef and then become leapfrogging forces bearing down on the coast with increasing menace. Once we reach the Foro Italico, the pedestrian walkway along the seafront, the film's chemical decay adds to the arabesques of water and froth with brownish splashes.

The film was restored by the Cineteca di Bologna from an incomplete 35mm nitrate print. The work was done at the Immagine Ritrovata laboratory in 2020, and was made possible thanks to the support of the Ministry of Cultural Heritage and Tourism. – ANDREA MENEGHELLI

VIAGGIO NELL'ITALIA MERIDIONALE. DA SIRACUSA A TAORMINA (Da Siracusa a Taormina)

[Journey through Southern Italy. From Syracuse to Taormina] (IT, ?)

PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (2K), 4'40", col. (da/from 35mm pos. nitr., 80 m., 16 fps, bn/b&w, imbibito e virato/tinted & toned); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Milano.

Il film illustra le tappe di un viaggio turistico in treno lungo la Sicilia. Alle suggestive immagini riprese dal treno stesso si alternano quelle di alcuni importanti luoghi storici e naturalistici, come il teatro greco e la Grotta dei Cordari di Siracusa, la città di Taormina e alcune scene di vita quotidiana.

Il restauro conservativo è stato realizzato dalla Cineteca Milano a partire da una copia 35mm nitrato acquisita nel 1957. A partire da questa copia, incompleta e priva di didascalie, è stato realizzato nel 2021 un restauro digitale presso MICLab, il laboratorio di digitalizzazione e restauro di Cineteca Milano. – ROBERTO DELLA TORRE

The film illustrates the stages of a tourist train trip along the Sicilian coast. The evocative images taken from the train itself alternate with some important historical and natural sites, such as the Greek theatre and the Grotta dei Cordari in Syracuse, and the city of Taormina, together with some scenes of daily life.

The restoration was carried out by the Cineteca Milano from an incomplete 35mm nitrate print lacking intertitles acquired in 1957. The film was digitized in 2021 at MICLab, the digitization and restoration lab of the Cineteca Milano.

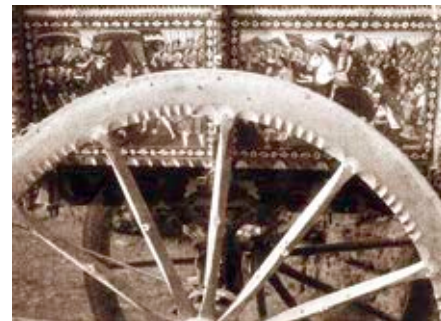
ROBERTO DELLA TORRE

[DOCUMENTARIO SU PALERMO E LA SICILIA] [Documentary on Palermo and Sicily] (IT, c.1925-1929)

PROD: Aragozzini, Milano. COPIA/COPY: DCP, 17', col. (da/from 35mm dup. neg., 331 m., 18 fps, imbibito/tinted, Desmet process); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona / Cinemazero, Pordenone.

“O tu d'eroi, Sicilia, antica madre”: con la didascalia che recita i versi di Carducci si apre il viaggio che ci conduce dapprima a Palermo e ai suoi luoghi più rappresentativi, dal porto a San Giovanni degli Eremiti passando per la fontana pretoria, la Martorana, l'Incoronata e la Cattedrale, quindi a Monreale, con i suoi mosaici e le sue colonne, a

“O Sicily, ancient mother of heroes”: This verse by Giosuè Carducci opens this journey, which takes us first to Palermo and its most representative places, from the harbor to San Giovanni degli Eremiti, passing alongside the Pretoria Fountain, the Martorana church, the Incorporata chapel, and the Cathedral. The film then moves to Monreale,



Fabrication des Charrettes Siciliennes, 1910. (Cineteca di Bologna)

Selinunte e alla sua acropoli, a Siracusa e alle “Latomie del Paradiso”, al fiume Anapo, fiancheggiato da rigogliosi papiri, a Taormina, Giardini Naxos e Isola Bella per concludersi a Messina, città ancora ferita dal terremoto del 1908. Ampie panoramiche caratterizzano un racconto che mette in luce la maestosità dell’opera umana e la bellezza dei luoghi.

Restauro conservativo realizzato dalla Cineteca del Friuli a partire da una copia 35mm nitrato imbibita depositata da Cinemazero. A partire questa copia nel 2018 sono stati stampati su supporto di sicurezza un controtipo negativo, quindi scansionato e restaurato digitalmente, e una copia positiva colorata con il metodo Desmet. L’intervento fotochimico è stato compiuto dal laboratorio olandese di Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli. – ELENA BELTRAMI

with its mosaics and columns, and on to Selinunte and its acropolis, then Syracuse and the “Latomie del Paradiso,” and the Anapo River, lined with lush papyruses. Onwards we go to Taormina, Giardini Naxos, and Isola Bella, ending in Messina, a city still bearing the wounds of the 1908 earthquake. Extensive panoramas characterize a narrative that highlights the majesty of human endeavor and the beauty of each place. The restoration was done by the Cineteca del Friuli using a 35mm tinted nitrate print deposited by Cinemazero. A safety internegative was made from the nitrate print, then scanned and restored digitally, and a tinted print was produced using the Desmet color method. Photochemical intervention was carried out in 2018 at the Haghefilm laboratory in the Netherlands; the DCP version was realized in the digital laboratory of the Cineteca del Friuli. – ELENA BELTRAMI

Prog. 2 **Arti, mestieri e attualità / Arts, Crafts, and Actualities**

FABRICATION DES CHARRETTES SICILIENNES (Herstellung von Sizilianischen Wagen) (Building Carts in Sicily) [Costruzione dei carretti siciliani] (FR 1910)

PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 82 m. (orig. l. 115 m.), 4'13" (17 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Cosa si nasconde dietro la sublime raffinatezza artigianale del carretto siciliano? Il film ci porta nelle botteghe dove le mani esperte degli uomini e dei loro giovanissimi garzoni portano alla luce, fase dopo fase, queste opere d’arte popolare su ruote. Dall’assemblaggio delle varie parti alle decorazioni scultoree e pittoriche di argomento sacro e cavalleresco. Finché il mezzo cammina lungo il molo, carico di merce. Quando il film fu distribuito in Inghilterra, il critico dell’*Holloway Press* (12.08.1910) scrisse: “Ci vorrà molto tempo prima che l’automobile cancelli dal cuore di quest’interessante popolo l’originario mezzo di trasporto”. Film restaurato nel 2012 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata a partire da una copia 35mm su supporto nitrato conservata presso BFI National Archive e proveniente dalla collezione Joye. – ANDREA MENEGHELLI

*What lies behind the sublime craftsmanship of the Sicilian cart? The film takes us into the workshops where the expert hands of the men and their very young hired hands bring to light these works of folk art on wheels. Step-by-step we see the assembly of the various parts and the sculptural and pictorial decorations of sacred and chivalric subjects, until the vehicle rolls along the pier, laden with goods. When the film was released in England, the critic of the *Holloway Press* (12.08.1910) wrote, “It will be a long time before the motor car will oust the native vehicle from the hearts of this interesting people.”*

The film was restored by the Cineteca di Bologna at the Immagine Ritrovata laboratory in 2012, based on a 35mm nitrate print from the BFI National Archive’s Joye Collection. – ANDREA MENEGHELLI

SAN GIULIANO E LE SALINE DI TRAPANI (St. Giuliano and the Trapani Salt Works) (IT 1910)

PROD: Cines, Roma. V.C./CENSOR DATE: 11.01.1915 (n. 6221). USCITA/REL: 09.12.1910. COPIA/COPY: DCP, 5'14", col. (da/from 35mm pos. nitr., 108 m., orig. l. 145 m., 18 fps, imbitito e virato/tinted & toned); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

Sembra che questo poco noto cortometraggio sia stato distribuito per la prima volta in Gran Bretagna il 3.12.1910, come testimonia un breve testo nel *Bioscope* (17.11.1910): "Soggetto di viaggio e industriale molto interessante che offre alcune vedute straordinariamente belle della città di San Giuliano e delle miniere di sale di Trapani". Poco dopo, la Cines pubblicò su *La Vita Cinematografica* (05.12.1910) quest'annuncio: "Paesaggi pittoreschi del monte S. Giuliano con i suoi caratteristici castelli Moreschi nei dintorni di Trapani. Stupendi effetti di luce, di viraggi e di coloriture. Chiude la film, una serie di interessantissime vedute delle saline di Trapani con i grandi bacini di evaporazione, molini a vento e tutte le manipolazioni per la estrazione del sale dalle acque marine."

Questo film è parte della collezione privata su Eugenio A. Cardini (pioniere del cinema in Argentina). Il materiale, identificato da Lorena Bordigoni, è stato ispezionato, riparato e digitalizzato nel 2024 dai restauratori del Museo del Cinema di Buenos Aires.

LORENA BORDIGONI, GABRIELE PERRONE

It appears that this little-known short was first released in Britain on 03.12.1910, as testified by a brief notice in the Bioscope (17.11.1910): "This is a very interesting travel and industrial subject giving some remarkably fine views of the town of St. Giuliano and the salt mines of Trapani." Shortly afterwards, Cines ran an advertisement in La Vita Cinematografica (05.12.1910): "Picturesque landscapes of Mount San Giuliano with its characteristic Moorish castles in the vicinity of Trapani. Stunning effects of light, toning, and coloring. Closing the film, a series of very interesting views of the salt pans of Trapani with the large evaporation basins and windmills, showing all the stages for the extraction of salt from sea water."

This film is from the private collection of Eugenio A. Cardini, a pioneer of cinema in Argentina. The material, identified by Lorena Bordigoni, was inspected, repaired, and digitized in 2024 by restorers from the Museo del Cinema in Buenos Aires.

LORENA BORDIGONI, GABRIELE PERRONE

EXPLOITATION DU SEL EN SICILE (Zoutwinning op Sicilië) (GB: Salt Working in Sicily; US: Salt Industry in Sicily) [L'estrazione del sale in Sicilia] (FR 1912)

PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 100 m. (orig. l. 150 m.), 5' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Fra fine '800 e inizi '900 l'industria del sale, che esiste nel trapanese fin dal tempo dei fenici, vive un momento aureo. Il film "educativo", come recita il sottotitolo della copia olandese, si apre con alcuni eleganti signori e una signora che osservano le vasche dove viene raccolta l'acqua perché evapori lasciando così emergere i cristalli

The salt industry in Trapani has existed since Phoenician times, but in the late 1800s and early 1900s it was experiencing a golden moment. This "educational" film, as the intertitle of the Dutch print proclaims, opens with some elegant gentlemen and a lady observing the tanks where water is collected for



Sinistra & centro/left & middle: *Exploitation du sel en Sicile*, 1912. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)
Destra/Right: *Industria dell'argilla in Sicilia*, c.1920. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

di sale. La loro passeggiata prosegue fino alle vasche dove i cristalli vengono trasferiti a mano dal duro lavoro degli uomini per essere liberati dal cloruro di magnesio. Ora vediamo solo la fatica degli operai, che liberano i cristalli dall'acqua in eccesso, quindi trasferiscono il sale in sacchi e lo trasportano fino alle imbarcazioni dove lo caricano affinché sia commerciato in tutto il mondo. Quando finalmente il lavoro è terminato gli uomini possono concedersi una pausa e mangiare.

La copia nitrato con didascalie olandesi arrivò all'Eye Filmmuseum nel 1995 come parte della collezione del Museo dell'Università di Groningen. Presso il laboratorio Haghefilm nel 1995 ne è stato realizzato un duplicato negativo 35mm e nel 1999 una copia positiva.

ELENA BELTRAMI

it to evaporate, thus allowing salt crystals to emerge. Their walk continues to the tanks where the crystals are transferred by hand by hard-working men, to rinse away the magnesium chloride. Next we see the labor of the workers who rid the crystals of excess water, then transfer the salt into bags and transport it to boats where they load it to be traded around the world. When the work is finally done, the men can take a break and eat.

The nitrate copy with Dutch intertitles arrived at the Eye Filmmuseum in 1995 as part of the collection of the University of Groningen Museum. A duplicate 35mm negative was made at the Haghefilm laboratory in 1995, and a positive print in 1999.

ELENA BELTRAMI

INDUSTRIA DELL'ARGILLA IN SICILIA [Clay Industry in Sicily] (IT, c.1920)

REGIA/DIR, PHOTOG: Piero Marelli. PROD: Tiziano Film, Torino. COPIA/COPY: 35mm, 94 m., 4'37" (18 fps); imbibito e virato/tinted & toned (Desmet process); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Vicino a Cefalù negli anni Dieci erano attive cave di argilla. Il breve documentario ci mostra le diverse fasi del processo di lavorazione: dal duro lavoro dell'estrazione e del trasporto all'arte artigiana dei vasai e degli artisti che decorano e dipingono gli oggetti prodotti.

Restauro conservativo realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, a partire da una copia nitrato imbibita e virata acquistata dal Museo nel 1994 insieme ad una piccola collezione di documentari paesaggistici. A partire dalla copia nitrato sono stati stampati su supporto di sicurezza il controtipo negativo e una copia colorata con il metodo Desmet. L'intervento è stato realizzato nel 1997 presso il laboratorio Haghefilm di Amsterdam. – GABRIELE PERRONE

In the 1910s, clay quarries were actively exploited near Cefalù, on Sicily's north coast. This short documentary shows us the different stages of the process, from the hard work of extraction and transportation, to the craftsmanship of the potters and artists who decorate and paint the objects produced.

The restoration was carried out by the Museo Nazionale del Cinema of Turin from a tinted and toned nitrate print that was purchased by the Museum in 1994 with a small collection of travelogues. A preservation duplicate negative and a positive print, colored using the Desmet method, were printed on safety stock. The work was carried out in 1997 at Haghefilm in Amsterdam. – GABRIELE PERRONE

COURSE INTERNATIONALE D'AUTOMOBILES [Gara automobilistica internazionale/International Automobile Race]

(FR 1923)

PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'51"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Appassionati e tifosi assistono alla quattordicesima edizione della corsa automobilistica "Targa Florio", 15.04.1923, gara istituita nel 1906 dal ricco imprenditore palermitano Vincenzo Florio jr. In 7 ore e 18 minuti Ugo Sivocci riesce a percorrere il tragitto che si dipana tortuoso fra le strade delle Madonie aggiudicandosi così la gara. Cinque mesi dopo questa gara, Sivocci morì in seguito a un'uscita di pista e successivo schianto contro gli alberi dell'Alfa Romeo da lui condotta al Gran Premio d'Europa di Monza.

Scansione 2K realizzata nel 2024 a 16 fps a partire da un controtipo, collezione Pathé. – ELENA BELTRAMI

On 15 April 1923, enthusiasts and fans watch the 14th edition of the "Targa Florio" automobile race, which was established in 1906 by wealthy Palermo businessman Vincenzo Florio Jr. The winner was Ugo Sivocci, who managed to cover the tortuously winding route through the Madonie Mountains in 7 hours and 18 minutes. Five months after the race Sivocci was killed when his Alfa Romeo flipped over at the European Grand Prix in Monza.

The 2K digital scan was made in 2024 at 16 fps from a duplicate negative in the Pathé collection. – ELENA BELTRAMI

UN GRAND TOURNOI MÉDIÉVAL À L'OCCASION DU MILLÉNAIRE DE LA FONDATION DE PALERME ET SICILE [Un grande torneo medievale in occasione del millennio della fondazione di Palermo e della Sicilia / A Grand Medieval Tournament to Mark the Millennium of the Founding of Palermo and Sicily] (FR 1925)

PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP (2K), 56"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

La città di Palermo festeggia i suoi mille anni con un torneo medievale. Il pubblico numeroso assiste alla giostra di cavalli e cavalieri. Scansione 2K realizzata nel 2024 a 16 fps a partire da un positivo, collezione Gaumont. – ELENA BELTRAMI

The city of Palermo celebrates its 1,000th anniversary with a medieval tournament. Large audiences watch jousting knights on horses. This 2K digital scan was made in 2024 at 16 fps from a print in the Gaumont collection. – ELENA BELTRAMI

SICILE. LES DISPOSITIONS TESTAMENTAIRES D'UN RICHE VILLAGEOIS DE TRECASTAGNI

[Sicilia. Le disposizioni testamentarie di un ricco abitante di Trecastagni / Sicily. The Last Testament of a Rich Villager of Trecastagni] (FR 1927)

PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'08"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Nel paesino siciliano di Trecastagni la popolazione festeggia rumorosamente la scomparsa di un ricco paesano. Ad oggi non è ancora nota l'identità della persona ma come specificato dalla didascalia si sta eseguendo il lascito testamentario del defunto. Scansione 2k realizzata nel 2024 a 16 fps a partire da un interpositivo, collezione Gaumont. – GABRIELE PERRONE

In the Sicilian village of Trecastagni, the population boisterously celebrates the passing of a wealthy villager. To date, the identity of the person is not yet known, but as indicated by the intertitle, the deceased's will is being executed. This 2K digital scan was made in 2024 at 16 fps from an interpositive in the Gaumont collection. – GABRIELE PERRONE

LE GRANDI INDUSTRIE ITALIANE. MINIERE DI ASFALTO IN SICILIA [Great Italian Industries: Asphalt Mines in Sicily] (IT, ?)

PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 18' (da/from 35mm, 384 m., 16 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Istituto Luce Cinecittà, Roma.

Il documentario, parte della serie "Le grandi industrie italiane", segue le diverse fasi estrattive dei minerali necessari alla produzione di oli combustibili, asfalti e lubrificanti. Le attività estrattive delle rocce asfaltiche mostrate sono quelle avviate nel 1917 dall'azienda romana A.B.C.D. (Asfalti, Bitumi, Catrami e Derivati) presso la contrada Tabuna a pochi chilometri da Ragusa. In occasione del programma dedicato alla Sicilia, l'Archivio Storico Istituto Luce ha realizzato un DCP 2K partendo da un controtipo negativo di conservazione stampato da una copia nitrato d'epoca già in parte compromessa. – GABRIELE PERRONE

This documentary, part of the series "Great Italian Industries," follows the different mining phases of minerals required for the production of fuel oils, asphalt, and lubricants. The asphalt rock mining activities shown were started in 1917 by the Roman company A.B.C.D. (Asphalt, Bitumen, Tars, and Derivatives) in the Tabuna district a few kilometers from Ragusa. The Archivio Storico Istituto Luce made a 2K DCP for this Giornate series from a preservation duplicate negative made from a vintage nitrate print that was already partially compromised. – GABRIELE PERRONE

Prog. 3 Vulcano, terremoto e tempeste / Volcanos, Earthquakes, and Storms

TERREMOTO DI MESSINA (Messina im gegenwärtigen Zustande) [Messina Earthquake] (IT 1909)

REGIA/DIR: Luca Comerio. PROD: Saffi-Comerio. COPIA/COPY: DCP, 4'20", col. (da/from 35mm pos. nitr., 310 m., 18 fps, imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca Milano.

Il terribile terremoto che il 28 dicembre 1908 colpisce Messina e Reggio Calabria provocando 200.000 morti, avvia una gara tra molte case di produzione italiane per realizzare il più rapidamente possibile dei reportage di forte impatto emotivo. Anche Luca Comerio

The terrible earthquake that struck Messina and Reggio Calabria on 28 December 1908, causing 200,000 deaths, set off a race among many Italian production companies to produce reports of strong emotional impact as soon as possible. Luca Comerio quickly reached

raggiunge rapidamente i luoghi del disastro dove raccoglie suggestive immagini che andranno a costituire la serie *Il terremoto calabro-siculo* a cui appartiene *Il terremoto di Messina*.

Il restauro conservativo è stato realizzato dalla Cineteca Milano a partire da una copia 35mm nitrato facente parte della collezione storica della Fondazione. A partire da questa copia è stato realizzato nel 2019 un restauro digitale presso MICLab, il laboratorio di digitalizzazione e restauro di Cineteca Milano. – ROBERTO DELLA TORRE

the disaster sites, where he shot evocative images that would go on to form the series “The Calabrian-Sicilian Earthquake”, to which Terremoto di Messina (The Messina Earthquake) belongs.

The conservation restoration was carried out by the Cineteca Milano from a 35mm nitrate print that was part of its Foundation’s historical collection. Starting from this copy, a digital restoration was carried out in 2019 at MICLab, the Cineteca Milano’s digitization and restoration laboratory. – ROBERTO DELLA TORRE

[TREMBLEMENT DE TERRE MESSINE] [Terremoto di Messina / Messina Earthquake] (FR 1909)

PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP (2K), 8'14"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Il 28 dicembre 1908 terremoto e maremoto colpirono in modo devastante la città di Messina. Il documentario ci conduce fra gli edifici distrutti, le rovine fumanti, gli accampamenti temporanei per gli sfollati e l'organizzazione dei primi aiuti, per concludersi con le immagini dei sopravvissuti, costretti ad allontanarsi dalla città, e quelle che testimoniano la ricerca delle vittime. Il *Moving Picture World* (13.02.1909, p.167) riferiva che la Pathé aveva “mandato una troupe con molti uomini che avevano lavorato giorno e notte per due settimane filmando le macerie causate dal terremoto”.

Scansione 2K realizzata nel 2024 a 16 fps a partire da un interpositivo depositato agli Archives du film du CNC, Collezione Pathé.

ELENA BELTRAMI

On 28 December 1908, an earthquake and tidal wave devastated the city of Messina. This documentary takes us among the destroyed buildings, smoldering ruins, temporary encampments for evacuees, and the organization of the first relief efforts, ending with images of survivors forced to move away from the city, as well as those in search of victims. Moving Picture World (13.02.1909, p.167) reported: “Pathe had a very large crew of men working day and night for two weeks taking views of the earthquake ruins.”

This 2K scan was made in 2024 at 16 fps from an interpositive deposited at the CNC archive (Pathé Collection).

ELENA BELTRAMI

[COSTRUZIONE DELLE BARACCHE A MESSINA] [Construction of Shacks in Messina] (IT 1909)

REGIA/DIR: Luca Comerio. PROD: Saffi-Comerio. COPIA/COPY: DCP, 6'40" (da/from 35mm dup. neg., 119 m., 16 fps); did./titles: ITA.

FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

All'indomani del terremoto che colpì Messina nel 1908 il film documenta la costruzione degli alloggi in legno approntati per ospitare gli sfollati: le prime immagini illustrano l'approvvigionamento dei materiali nel porto, quindi ci mostrano la costruzione delle baracche e scene di vita negli insediamenti. Chiudono il documentario le immagini delle autorità in visita che lasciano la città in motoscafo. La didascalia di apertura, che è anche l'unica di tutto il film, lo attribuisce a Luca Comerio e questo ci fa ritenere che si tratti di una parte significativa di “Ricostruzione di Messina” (Saffi-Comerio, 1909).

Restauro conservativo realizzato dalla Cineteca del Friuli a partire da una copia 35mm nitrato acquistata nel 2022 da un collezionista lombardo. A partire da questa copia nel 2024 è stato stampato su supporto di sicurezza un controtipo negativo e da questo è stato realizzato un restauro digitale. L'intervento fotochimico è stato compiuto dal laboratorio olandese di Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli. – ELENA BELTRAMI

Shot in the aftermath of the earthquake that struck Messina in late December 1908, this film documents the construction of wooden shelters erected to house evacuees; the first images illustrate the procurement of materials in the port, then show us the construction of the shacks and scenes of life in the settlements. Images of visiting authorities leaving the city by motorboat close the documentary. The opening caption, which is also the only one in the entire film, attributes it to Luca Comerio, which leads us to believe that it is a significant part of Ricostruzione di Messina (Saffi-Comerio, 1909).

This conservation restoration was done by the Cineteca del Friuli using a 35mm nitrate print acquired in 2022 from a collector in Lombardy. A safety internegative was made from the nitrate print, which was used to make a digital restoration. Photochemical intervention was carried out in 2024 at the Haghefilm laboratory in the Netherlands; the digital work was done in the laboratory of the Cineteca del Friuli. – ELENA BELTRAMI

MESSINA CHE RISORGE (Messina Rising from Its Ruins) (IT 1910)

PROD: Cines, Roma. COPIA/COPY: 35mm, 126 m., 7' (16 fps); imbibito/tinted (Desmet method); titolo di testa, did./main title and intertitles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Il documentario è girato a un anno e mezzo di distanza dal tragico terremoto del 1908 e si apre con scene che testimoniano l'operosità e la vivacità della vita tornata alla normalità. Ma macerie e distruzione sono ancora oltremodo presenti. Ai danni provocati dalla natura si aggiungono quelli che, per motivi di sicurezza, deve produrre l'uomo, abbattendo con la dinamite gli edifici pericolanti. Chiudono il documentario le immagini delle baracche in legno che ospitano gli sfollati e le scene di vita fra queste abitazioni.

La copia è entrata nelle collezioni della Cineteca del Friuli nel 2008 ed è stata realizzata a partire da un 35mm positivo nitrato con imbibizioni del BFI. Da questo, nel 2008, il laboratorio londinese PresTech ha realizzato un controtipo negativo e un positivo colorato con metodo Desmet. – ELENA BELTRAMI

This documentary was filmed a year and a half after the tragic 1908 Messina earthquake, and opens with scenes that testify to the industriousness and vibrancy of life that was returning to normal. But rubble and destruction are still beyond repair. The damage caused by nature is compounded by the damage that, for safety's sake, man must produce by dynamiting unsafe buildings. Closing the documentary are images of the wooden shacks housing the evacuees and scenes of life among these dwellings.

The print entered the collections of the Cineteca del Friuli in 2008, and was made from a 35mm tinted nitrate positive from the BFI. From this, in 2008, the London-based PresTech laboratory made a duplicate negative and a colored print using the Desmet method. – ELENA BELTRAMI

VULKANE IN TÄTIGKEIT (Vulcano in attività) [Active Volcanos] (FR 1910)

PROD: Eclipse. COPIA/COPY: DCP, 5', col. (da/from 35mm dup. neg., 84 m., 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

L'ÉRUPTION DE L'ETNA (The Eruption of Mount Etna) (L'eruzione del Monte Etna) (FR 1910)

PROD: Eclipse. USCITA/REL: 04.1910. COPIA/COPY: DCP, 6'30", col. (da/from 35mm pos. nitr., 112 m., orig. l. 115 m., 16 fps, imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Entrambi i film realizzati dalla casa di produzione francese Eclipse testimoniano l'eruzione dell'Etna del 1910, che minacciò gli abitati di Nicolosi, Borrello, Belpasso.

Il primo documentario ritrae le popolazioni dei tre paesi che si allontanano dalle loro case, a piedi o su carri trainati da cavalli. Alcune persone osservano il vulcano da vicino, lo "spettacolo" dell'eruzione chiude il film.

Il secondo documentario, prima di mostrare i fiumi e le cascate di lava, si sofferma a riprendere la popolazione di Borrello in processione per invocare la protezione della Madonna della Guardia. Alle immagini che illustrano la devozione delle popolazioni fanno da contrappunto quelle che ci mostrano i metodi scientifici messi a punto dall'importante vulcanologo Frank Alvord Perret, qui ripreso mentre esamina l'andamento dell'eruzione con un moderno strumento di rilevamento. La spettacolarità degli eventi è sottolineata dalle imbibizioni in rosso che caratterizzano entrambi i film.

Vulkane in Tätigkeit: Restauro conservativo realizzato dalla Cineteca del Friuli a partire da una copia 35mm nitrato imbibita dono di un collezionista. A partire questa copia nel 2018 sono stati stampati su supporto di sicurezza un controtipo negativo, quindi scansionato e restaurato digitalmente, e una copia positiva colorata con il metodo Desmet. L'intervento fotochimico è stato compiuto dal laboratorio olandese Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli.

Both of these films made by the French production company Eclipse bear witness to the 1910 eruption of Mount Etna, which threatened the villages of Nicolosi, Borrello, and Belpasso.

The first documentary portrays the populations of the three towns moving away from their homes, either on foot or in horse-drawn carts. Some people observe the volcano up close; the "spectacle" of the eruption closes the film. The second documentary first shows the people of Borrello in procession to invoke the protection of the Virgin Mary (the "Madonna della Guardia"); this shifts to images of lava and then the scientific methods developed by prominent volcanologist Frank Alvord Perret, filmed here examining the progress of the eruption with a modern surveying instrument. The dramatic nature of the events, ending with cascading lava flows, is underscored by red tinting, which characterizes both films.

Vulkane in Tätigkeit: Conservation restoration by the Cineteca del Friuli using a 35mm tinted nitrate print given by a private collector. A safety internegative was made from the nitrate print, then scanned and restored digitally, and a tinted print was produced using the Desmet method. Photochemical intervention was carried out in 2018 at the Haghefilm laboratory in the Netherlands; the DCP version was realized in the digital laboratory of the Cineteca del Friuli.

L'éruption de l'Etna: La copia 35mm nitrato del film è stata donata alla Cineteca del Friuli dal National Film and Sound Archive di Canberra. Nel 2024 il laboratorio digitale della Cineteca ha digitalizzato la copia e l'ha restaurata digitalmente realizzandone quindi un DCP.

ELENA BELTRAMI

L'éruption de l'Etna: A 35mm nitrate print was donated to the Cineteca del Friuli by the National Film and Sound Archive of Australia in Canberra. In 2024 the digital laboratory of the Cineteca scanned the print and restored it digitally, producing a DCP.

ELENA BELTRAMI

PALERME, SICILE. UNE FORMIDABLE TEMPÊTE A BATTU LA CÔTE SICILIENNE OCCASIONNANT DE NOMBREUX DÉGÂTS

[Palermo, Sicilia. Formidabile tempesta che si abbatte sulle coste siciliane causando danni diffuse / Palermo, Sicily. A Formidable Storm Battered the Sicilian Coast, Causing Widespread Damage] (FR 1926)

PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP (2K), 46"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Non solo i terremoti e i vulcani scuotono la terra siciliana. Anche le tempeste provocano danni e feriscono la costa. In questa attualità si mostrano le conseguenze di una tempesta in alcuni paesi vicino la città di Palermo.

Scansione 2K realizzata nel 2024 a 16 fps a partire da un interpositivo, Collezione Gaumont. – GABRIELE PERRONE

Not only earthquakes and volcanoes shake the land of Sicily. Storms also cause damage and scar the coast. In this actuality, we see the aftermath of a storm in some towns near the city of Palermo.

This 2K scan was made in 2024 at 16 fps from an interpositive in the Gaumont Collection. – GABRIELE PERRONE

SICILE. PLUSIEURS NAVIRES ONT ÉTÉ JETÉS À LA CÔTE AU COURS DES DERNIÈRES TEMPÊTES

[Sicilia. Diverse navi sono state portate a riva dalle recenti tempeste / Sicily. Several Ships were Washed Ashore During the Recent Storms] (FR 1926)

PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP (2K), 34"; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

In questa attualità il mare si mostra nella sua forza distruttrice. Tre distinte navi vengono mostrate intrappolate sulle rocciose coste siciliane ancora lambite da un mare mosso.

Scansione 2K realizzata nel 2024 a 16 fps a partire da un interpositivo, Collezione Gaumont. – GABRIELE PERRONE

In this actuality, the sea is shown in all its destructive force. Three distinct ships are seen trapped on the rocky Sicilian coastline, still struck by rough seas.

This 2K scan was made in 2024 at 16 fps from an interpositive in the Gaumont Collection. – GABRIELE PERRONE

Prog. 4 Fiction

L'APPEL DU SANG (La voce del sangue; The Call of the Blood) (FR 1919)

REGIA/DIR: Louis Mercanton. SCEN: Louis Mercanton, dal romanzo *di*/from the novel by Robert Hichens, *The Call of the Blood* (1906).

PHOTOG: Vladimir, Émile Pierre. COST: Paul Poiret. CAST: Charles le Bargy (Émile Artois), Phyllis Neilson-Terry (Hermione Lester), Ivor Novello (Maurice Delarey), Gabriel de Gravone (Gaspere), Fortunio Lo Turco (Salvatore), Desdemona Mazza (Maddalena).

PROD: Société des films Mercanton. DIST: Royal-Film. PREMIÈRE: 20.12.1919 (salle Lutetia Wagram, Paris). USCITA/REL: 12.03.1920.

COPIA/COPY: DCP, 106', col. (da/from 35mm pos. nitr., orig. l. 2,200 m., imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: FRA, subt. ENG.

FONTE/SOURCE: FPA Classics/The Lobster Film Collection, Paris.

Per gli inglesi, il calore della Sicilia non risiede solo nella terra in sé, ma anche nel sangue dei suoi abitanti, e nel romanzo di Robert Hichens *The Call of the Blood* (pubblicato per la prima volta in forma espurgata su *Harper's Bazar* a partire dal gennaio 1906 e pubblicato integralmente nell'autunno dello stesso anno), il destino del bellissimo Maurice Delarey è segnato perché nelle sue vene scorre il sangue siciliano selvaggio e appassionato di sua nonna. Forse fu proprio l'inglesità del

For the British, the heat of Sicily resides not merely in the land itself but in the blood of its inhabitants, and in Robert Hichens' novel The Call of the Blood (first serialized in expurgated form in Harper's Bazar starting January 1906 and published complete that autumn), the beautiful Maurice Delarey's fate is sealed because his grandmother's wild and passionate Sicilian blood runs through his veins. Perhaps it was the book's very



L'appel du sang, 1919. Poster di/by Louis Berings. (Cinémathèque française, Paris)



L'appel du sang, 1919. Phyllis Neilson-Terry, Desdemona Mazza, Gabriel de Gravone. (Cinémathèque de Toulouse)

libro a spingere Louis Mercanton, regista famoso per le sue collaborazioni con stelle come Sarah Bernhardt e Suzanne Grandais, a ingaggiare due attori britannici le cui caratteristiche fisiche corrispondevano alle descrizioni di Hichens: il divo teatrale Phyllis Neilson-Terry e Ivor Novello, entrambi al loro debutto sul grande schermo.

Variety parlò per la prima volta del progetto in giugno (13.06.1919), e le riprese a Roma e in Sicilia iniziarono molto probabilmente alla fine dell'estate; Louis Delluc riferì che Francis X. Bushman era stato ingaggiato per un ruolo non specificato (*Paris-Midi*, 20.08.1919), ma che si era tirato indietro per andare a recitare in una commedia, mentre il resto del cast era composto da attori francesi e italiani, tra i quali Charles le Bargy era il più noto all'epoca. Egli interpreta Émile Artois, un romanziere infatuato di Hermione Lester, una donna inglese che vive a Roma (in una casa in posizione spettacolare sul Palatino). Lei, però, è innamorata del più giovane Maurice Delarey e l'annuncio del matrimonio e della luna di miele in Sicilia, terra d'origine del fidanzato, turba talmente Émile da indurlo a recarsi in Tunisia per nascondere il suo dolore. Una volta stabilitosi a Taormina, l'affabile Maurice sente l'inesorabile richiamo della sua natura siciliana e, nel momento in cui Hermione si reca in Africa per curare il moribondo Émile, si imbarca in una relazione con Maddalena, la figlia di un pescatore del posto.

Dal XVIII secolo esiste una tradizione letteraria britannica e americana che tratta l'Italia come una terra ammaliatrice, il cui patrimonio artistico e lo splendore naturale coesistono con una pericolosa sensualità – Ann Radcliffe e Nathaniel Hawthorne sono solo due dei tanti esponenti dell'influenza corruttrice dell'Italia. Più ci si spingeva a sud, maggiori erano i pericoli odissei, e la Sicilia era particolarmente pericolosa: La recensione di Edith Baker Brown del romanzo di Hichens (*North American Review*, 02.11.1906) cita “la bellezza e l'estasi fisica di quella terra del sole, e il terrore che sottende la semplicità delle sue passioni pagane”. Mercanton capì che questa era la chiave del testo e, con l'aiuto dei direttori della fotografia Wladimir (spesso accreditato da solo) ed Émile Pierre, rafforzò il legame tra la caduta morale e la cosiddetta natura primitiva del paesaggio e delle tradizioni dell'isola. Ciò è particolarmente evidente nella tarantella “selvaggia” e in altre scene legate alla “Festa” del villaggio, che ricordano i bacchanali precristiani (tinti di rosso nelle sequenze notturne) e che vengono spesso citati nelle recensioni del film. Lo stesso Hichens scrisse soddisfatto in una lettera a Mercanton pubblicata sulla *Arts Gazette* (22.05.1920) che “le scene siciliane sono realizzate in modo meraviglioso e mi hanno deliziato per la loro assoluta fedeltà alla natura. Naturalmente conosco molto bene la Sicilia, e guardando il film mi è sembrato di essere ancora una volta lì, in mezzo alla bellezza e alla meraviglia di quell'isola incantevole”. Alla sua uscita, la critica francese salutò *L'Appel du sang* come la prova che l'industria si stava riprendendo dalle devastazioni della Grande Guerra. “È una specie di rivelazione”, scriveva Edmond Eparaud su *La Patrie*. “L'atmosfera divina del paesaggio è ancora il più sottile e il più potente mezzo di seduzione al servizio dell'azione umana. Louis Mercanton si vale della macchina da presa come un

Englishness that led Louis Mercanton, a director famed for his collaborations with such luminaries as Sarah Bernhardt and Suzanne Grandais, to hire two British actors whose physical characteristics matched Hichens' descriptions: stage star Phyllis Neilson-Terry and Ivor Novello, both in their screen debuts.

Variety first reported on the project in June (13.06.1919), and filming in Rome and Sicily most likely began sometime late that summer; Louis Delluc reported that Francis X. Bushman was engaged for an unspecified role (Paris-Midi, 20.08.1919) but he backed out to do a play, and the rest of the cast was composed of French and Italian actors, of whom Charles le Bargy was the best-known at the time. He plays Émile Artois, a novelist infatuated with Hermione Lester, a British woman living in Rome (her home is spectacularly located on the Palatine Hill). She's in love however with the younger Maurice Delarey, and her announcement that they're getting married and honeymooning in her fiancé's ancestral Sicily so disturbs Émile that he travels to Tunisia to hide his sorrow. Once settled in Taormina, the affable Maurice feels the inexorable pull of his Sicilian nature and the moment Hermione journeys to Africa to nurse the deathly-ill Émile, he plunges into an affair with Maddalena, a local fisherman's daughter.

Since the 18th century there's been a British and American literary tradition of treating Italy as a bewitching land whose artistic heritage and natural splendour co-exists with dangerous sensuousness – Ann Radcliffe and Nathaniel Hawthorne are but two of many exponents of Italy's corrupting influence. The further south one went, the greater the Odyssean dangers, making Sicily especially perilous: Edith Baker Brown's review of Hichens' novel (North American Review, 02.11.1906) mentions “the beauty and physical rapture of that land of the sun, and the terror that underlies the simplicity of its pagan passions.” Mercanton understood this was the key to the text, and with the help of cinematographers Wladimir (often credited alone) and Émile Pierre, he reinforced the connection between moral downfall and the so-called primitive nature of the island's landscape and traditions. This is especially apparent in the “wild” tarantella and other scenes connected with the village “Festa,” redolent of pre-Christian bacchanales (tinted red in the night sequences) and frequently mentioned in the film's reviews. Hichens himself was pleased, writing a letter to Mercanton that was published in the Arts Gazette (22.05.1920) saying, “the Sicilian scenes are wonderfully carried out and delighted me by their absolute truth to nature. Of course I know Sicily very well, and when looking at the film I felt that I was there once more, in the midst of the beauty and wonder of that enchanting island.” On its release, French critics hailed L'Appel du sang as proof that the industry was recovering from the Great War's devastation. “This is a revelation,” hailed Edmond Eparaud in La Patrie (22.12.1919). “The divine atmosphere of landscape is still the

virtuoso ... Ha trovato una forma squisita, piena di sfumature, di leggerezza, di grazia estetica e di potenza plastica." Parole altrettanto elogiative vennero dagli inglesi, come testimonia la recensione del *Bioscope* del 22 aprile 1920: "Sembra di percepire il senso di una potenziale tragedia celata nell'assolato paesaggio siciliano, e l'irresistibile influenza emotiva dell'appassionata bellezza della costa del mare che ha agito con un effetto così doloroso sull'impressionabile Maurice ... A nostro avviso, si tratta di uno dei più importanti e significativi contributi finora apportati al dramma cinematografico, e se lo si proiettasse globalmente, si accrescerebbe in maniera considerevole il prestigio artistico del cinema".

Anche gli italiani, non infastiditi dal legame tra sangue siciliano e licenziosità destinata al fallimento, lodarono il film alla sua uscita in versione ridotta (1.881 m.): "La voce del sangue è un soggetto di carattere prettamente italiano, come scenografia e come favola. Bene eseguito dal direttore Mercanton e dagli operatori Wladimir e Pierre, esso ci mostra che cosa si possa fare con il paesaggio italiano, che è ancora un mondo cinematografico da esplorare e da sfruttare" (Aurelio Spada, *La Rivista Cinematografica*, 25.01.1922). Nonostante l'ottima accoglienza, *L'Appel du sang* non fu mai distribuito negli Stati Uniti, anche se Constantin de Dauë portò a New York questo e *Lami Fritz* (René Hervil, 1919) come i primi film francesi dalla fine della guerra ad essere messi in vendita. *Le Courier Cinématographique* del 3 aprile 1920 riproduce persino un telegramma inviato a Mercanton da D.W. Griffith che aveva assistito alla proiezione riservata ai professionisti del settore e che esprimeva il suo apprezzamento per "una produzione davvero bella e interessante che, ne sono certo, l'America accoglierà con favore". Tuttavia, il film non trovò acquirenti e non fu mai distribuito negli Stati Uniti.

Il restauro *L'Appel du sang* è stato realizzato nel 2019 dalla Lobster Films con il supporto del Centre National du Cinéma et de l'Image animée a partire da una copia nitrato della collezione Lobster Films e da due brevi frammenti di un nitrato in versione ridotta appartenente alle collezioni del BFI National Archive. Tre inquadrature deteriorate sono state mantenute per motivi di continuità. Alcuni credits sono stati ricreati in base al testo e al font delle copie esistenti. La colorazione e il viraggio sono stati ricreati in base alla copia nitrato originale francese. — JAY WEISSBERG, SERGE BROMBERG



L'appel du sang, 1919. Ivor Novello. (FPA Classics/The Lobster Film Collection, Paris)

subtlest and most powerful means of seduction [...] Louis Mercanton plays the camera like a virtuoso [...] [He] has created exquisite form, all nuance, lightness, aesthetic grace and sculptural power." The British were similarly laudatory, as witnessed by the *Bioscope* review (22.04.1920): "One is made to feel the quality of potential tragedy which lurks in the sunny Sicilian landscape, and the irresistible emotional influence of the sea-coast's passionate beauty which worked with such woeful effect upon the impressionable Maurice... In our opinion, it constitutes one of the most important and significant contributions yet made to the drama of the screen, and its exhibition, which should be uni-

versal, will add considerably to the artistic prestige of the cinema." Even the Italians, unbothered by the connection between Sicilian blood and doomed licentiousness, sang the film's praises upon its release in a shortened version (1,881 m.): "La voce del sangue is a purely Italian subject, both as scenery and fable. Finely executed by director Mercanton and cameramen Wladimir and Pierre, it shows what can be done with the landscape of Italy, which remains a cinematic territory to be explored and exploited." (Aurelio Spada, *La Rivista Cinematografica* (25.01.1922)

Despite the glowing reception, *L'Appel du sang* was never released in the U.S., although Constantin de Dauë brought this and *Lami Fritz* (René Hervil, 1919) to New York as the first French films since the end of the War to be offered for sale. *Le Courier Cinématographique* (03.04.1920) even reproduces a telegram to Mercanton from D.W. Griffith, who attended the industry screening, expressing his "appreciation of your very beautiful and interesting production which I feel sure America will welcome." Yet it failed to find a buyer and was never distributed in the States.

The restoration *L'Appel du sang* was restored in 2019 by Lobster Films with the support of the Centre National du Cinéma et de l'Image animée from a nitrate print in the Lobster Films collection, and two short fragments from an abridged nitrate print in the BFI National Archive. Three decomposed shots were kept for the sake of continuity. Some credits have been newly recreated based on the text and fonts of the existing prints. The tinting and toning have been recreated according to the original French nitrate print. — JAY WEISSBERG, SERGE BROMBERG



UNO SGUARDO NUOVO SUL MONDO FILM NATURALISTICI ED ETNOGRAFICI SVEDESI DEGLI ANNI VENTI

A NEW VIEW ON THE WORLD SWEDISH NATURE AND ETHNOGRAPHIC FILMS OF THE 1920S

Programma a cura di / Programme curated by Magnus Rosborn, Jon Wengström

Travelogue e altri film non-fiction che descrivono luoghi esotici e remoti fanno parte del repertorio del cinema sin dagli esordi del medium alla fine del XIX secolo. La possibilità di gettare lo sguardo su ambienti e luoghi inaccessibili fu subito molto apprezzata dal pubblico svedese che nei primi decenni del Novecento fu intrattenuto con vedute di ogni angolo del mondo. Si producevano anche film locali, che mostravano immagini della natura nel nord e nel sud della Svezia. Mentre alcuni documentari svedesi dell'epoca del sonoro – in particolare i film di Arne Sucksdorff – sono entrati a far parte del canone internazionale, lo stesso non si può dire per quelli realizzati nell'era del muto. Nell'ambito della storiografia cinematografica svedese comunque i documentari muti sono stati analizzati all'interno di quadri storici complessivi, ma con l'attenzione rivolta soprattutto ai film girati durante spedizioni effettuate in paesi lontani per poter presentare non solo la natura e la fauna selvatica, ma anche le popolazioni native di culture diverse guardate da un punto di vista esotizzante e spesso razzista.

Parallelamente a questo tipo di documentari, tuttavia, negli anni Venti alcuni documentaristi svedesi iniziarono a realizzare film di soggetto faunistico e naturalistico che non si accontentavano di ritrarre il mondo come compariva davanti alla macchina da presa, ma creavano invece opere di espressione artistica che spesso comportavano una parziale messa in scena degli avvenimenti con un inventivo uso della macchina da presa, sino ad adottare talvolta il punto di vista degli animali. Ciò vale soprattutto per l'opera di Bengt Berg, pioniere dei film di avifauna, ma anche figura controversa nella storia della scienza svedese (manifestò simpatie per la Germania fino ad anni Quaranta inoltrati e fu responsabile dell'introduzione nella fauna svedese di specie

Travelogues and other non-fiction films depicting exotic and remote places have been part of cinema's repertoire since the inception of the medium at the end of the 19th century. Providing glimpses of non-accessible milieux and places proved to be very popular; in Sweden audiences were entertained with images from all corners of the world in the first decades of the 20th century. Local films were also produced, showing images of nature in the north as well as in the south of Sweden.

While some Swedish documentary films from the sound era have been included in the international canon, mainly the films of Arne Sucksdorff, the same cannot be said about non-fiction films made in the silent era. Within Swedish film historiography, however, silent film documentaries have been dealt with in historical overviews, but the focus has primarily been on the films which were shot on expeditions to distant countries in order to be able to show not only nature and wildlife but also natives in foreign cultures in an exoticizing and often racist manner.

But parallel to this type of documentary, in the 1920s some Swedish documentary filmmakers began making films of wildlife and nature subjects which did not settle for a mere depiction of the world in front of the camera, but instead created works of artistic expression, which often included semi-staging events involving ingenious camerawork, even at times taking the perspective of the animals depicted. This is particularly true of the work by Bengt Berg, a pioneering birdlife filmmaker, who was also a somewhat controversial figure in Swedish science history (expressing sympathy for Germany well into the 1940s, and responsible for the introduction of invasive birds to Swedish

di uccelli invasive). Già nel suo primo film, il cortometraggio *Storkarna* (Le cicogne; 1920), ambientato nella Svezia meridionale, ci mostra la vita di una fattoria, e dei contadini, dal punto di vista delle cicogne che nidificano in cima a un camino; e in *Den duktiga ejderhonan* (L'astuto edredone; 1922), va incredibilmente vicino a un'anatra che cerca di allontanare gli intrusi dal suo nido. Nel suo film di maggior successo, *Sagan om de sista örnarna* (La storia delle ultime aquile; 1923), riesce a delineare un intimo, notevole ritratto di un volatile a rischio di estinzione, l'aquila di mare codabianca. Figura nota e rispettata negli ambienti scientifici anche al di fuori della Svezia, Berg vide accrescere ulteriormente la sua reputazione internazionale dopo l'uscita di *Som flyttfågel i Afrika* (Uccelli migratori in Africa; 1922), in cui filmò gli uccelli migratori che svernano sugli alvei del Nilo. Alcuni anni dopo tornò in Africa per realizzare *Abu Markúb och de hundrade elefanterna* (Abu Markúb e i cento elefanti; 1925), lungometraggio sulla fauna dell'Africa orientale senza didascalie (il film veniva proiettato soltanto in occasione di conferenze in cui lo stesso Berg offriva il commento dal vivo). I suoi film sulla fauna selvatica e la natura inaugurarono una tradizione che proseguì nell'epoca del sonoro con le pellicole di Stig Wesslén, per culminare poi negli anni Quaranta con le opere di Arne Sucksdorff.

Una delle caratteristiche dei film a soggetto svedesi tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti – il periodo solitamente considerato l'età dell'oro del cinema svedese – era costituita dagli esterni che rappresentavano la lotta dell'uomo contro la natura, con il paesaggio utilizzato non solo come sfondo spettacolare per lo svolgersi dell'azione, ma come parte integrante della vicenda. Gli anni Venti videro anche la nascita di film di non-fiction che mettono in luce l'interazione degli esseri umani con la natura: ad esempio, i film etnografici dedicati agli indigeni Sami, alla loro lotta contro gli elementi circostanti e ai loro tentativi di adattarsi. L'esempio migliore è *Med ackja och ren i Inka Lántas vinterland* (Con la slitta e le renne nelle terre invernali di Inka Lánta; 1926), diretto da Erik Bergström e ripreso dal famoso cineoperatore documentaristico Gustaf Boge, in cui elementi di finzione narrativa si aggiungono alla descrizione della vita della giovane Inka e della sua famiglia. Per i suoi tempi, il film non è paternalistico o estetizzante, e durante la lavorazione Bergström e Boge collaborarono strettamente con i protagonisti. Bergström era un amministratore scolastico e in precedenza aveva fatto *I fjällfolkets land: Dagar i Lappland hos Inka Lánta och hennes fränder* (Nella terra della gente di montagna: giornate in Lapponia con Inka Lánta ed i suoi amici; 1923), prodotto dalla sezione didattica dell'importante studio AB Svenska Biografteatern.

Anche l'operatore Ragnar Westfelt (1888-1968) si recò più volte nella regione di Sápmi per filmare la vita dei Sami realizzando nel 1923 *Där norrskenet flammar* (La terra dell'aurora boreale) e nel 1928 il lungometraggio norvegese *Viddernas folk* (Il popolo delle pianure) – alcune sue riprese furono impiegate nella sequenza delle renne nel film di Mauritz Stiller *Gunnar Hedes saga* (Il vecchio castello; 1923). Westfelt è stato anche il direttore della fotografia di *Farornas ö* (L'isola

fauna). Already in his first film, the short *Storkarna* (1920), we see the life of a farm – and farmers – in the south of Sweden from the perspective of storks nesting on a chimney top, and in *Den duktiga ejderhonan* [The Clever Eider Duck] (1922) he gets amazingly close to a duck as it tries to fend intruders off its nest. In his most successful film, *Sagan om de sista örnarna* [The Tale of the Last Eagles] (1923), he was able to create a remarkable intimate portrait of a bird threatened by extinction, the white-tailed eagle. Berg was a well-known and respected figure in scientific circles, also outside Sweden, and his international reputation grew even more after the release of *Som flyttfågel i Afrika* [Migrant Birds in Africa] (1922), in which he filmed migrant birds spending the winter on the riverbeds of the Nile. He returned to Africa some years later to shoot *Abu Markúb och de hundrade elefanterna* [Abu Markúb and the Hundred Elephants] (1925), a feature-length film on wildlife in East Africa without intertitles (the film was only shown at lectures, with Berg himself providing live commentary). His films on wildlife and nature initiated a tradition which continued in the sound era with films by Stig Wesslén, and later culminated in the 1940s with the works of Arne Sucksdorff.

One of the features of Swedish fiction films in the late 1910s and early 1920s, the period usually referred to as the Golden Age of Swedish Cinema, was location footage showing Man's struggle against Nature, in which the scenery was not only used as a spectacular backdrop for the unfolding action but as an integral part of the drama. The 1920s also saw the birth of non-fiction films highlighting humans' interaction with nature, for instance in ethnographic films depicting the indigenous Sámi and their fight against and adaptation to the surrounding elements. The finest example is *Med ackja och ren i Inka Lántas vinterland* [With Sled and Reindeer in the Winterland of Inka Lánta] (1926), directed by Erik Bergström and shot by the renowned documentary cinematographer Gustaf Boge, in which fictional storytelling elements were added to the depiction of the life of young Inka and her family. The film is not condescending nor exoticizing for its time, and Bergström and Boge collaborated closely with the film's protagonists during its preparation. Bergström was a school administrator and had previously made *I fjällfolkets land: Dagar i Lappland hos Inka Lánta och hennes fränder* [In the Land of Mountain People: Days in Lapponia with Inka Lánta and Her Friends] (1923), produced by the educational section of the major studio AB Svenska Biografteatern.

Cinematographer Ragnar Westfelt (1888-1968) also travelled to the Sápmi region on more than one occasion to film the life of the Sámi, and made *Där norrskenet flammar* [The Land of Aurora Borealis] in 1923 and the Norwegian feature-length film *Viddernas folk* [The People of the Plains] in 1928, and some of his footage was used in the reindeer sequence in Mauritz Stiller's *Gunnar Hedes saga* (1923).

dei pericoli, 1930), diretto da Sten Nordenskiöld, in cui si intrecciano i due filoni: le descrizioni della fauna esotica e i film etnografici che illustrano la lotta dell'uomo contro gli elementi. Ambientato nelle isole Fær Øer nell'Atlantico settentrionale, il film non soltanto contiene notevoli riprese delle isole di Stora Dimun e Litla Dimun che costituiscono un rifugio per uccelli rari, ma ritrae anche l'ardua vita dei pochi abitanti, per i quali anche giungere sulle isole o lasciarle costituisce un'impresa. Qui al suo esordio, Nordenskiöld coglie un risultato di grande rilievo: la straordinaria fotografia dei paesaggi marini e delle brulle isole, unita all'apprezzamento per coloro che sono riusciti a trovare un modo per vivere in condizioni così difficili, evoca le immagini di *Man of Aran* (*L'uomo di Aran*; 1934) di Robert Flaherty, realizzato quattro anni dopo. Nordenskiöld, di origine aristocratica, è una figura un po' dimenticata del cinema svedese; nel corso di una carriera che giunse fino agli anni Sessanta, realizzò numerosi cortometraggi in località remote e negli anni Cinquanta fece ritorno più volte alle isole Fær Øer.

I nostri tre programmi propongono alcuni dei migliori esempi di documentari artistici prodotti nell'ultimo decennio dell'era del muto: film che illustrano le origini della ricca tradizione di film sulla natura e la fauna selvatica propria del cinema svedese.

JON WENGSTRÖM, MAGNUS ROSBORN

Westfelt was also the director of photography on Farornas ö (Island of Perils, 1930), directed by Sten Nordenskiöld, where the two strands of exotic wildlife depictions and ethnographic films showing Man's struggle with the elements come together. Set on the Faroe Islands in the North Atlantic, the film not only includes remarkable footage of the isles of Great Dimon and Little Dimon as havens for rare birds, but it also captures the difficult life of the isles' few inhabitants, who struggle even to be able to get on and off the islands. Nordenskiöld's debut is a remarkable achievement, and the stunning cinematography of the seascape and the barren islands, and appreciation of the people who have found a way to live in these arduous conditions, evokes the imagery in Robert Flaherty's Man of Aran (1934), made four years later. Nordenskiöld, of noble descent, is a somewhat forgotten figure in Swedish cinema; in a career that lasted into the 1960s he made several shorts in remote locations, and returned to the Faroe Islands several times in the 1950s. These three programmes highlight some of the finest examples of artistic non-fiction films produced in the last decade of the silent era, films which show the origins of the rich wildlife and nature filmmaking tradition of Swedish cinema.

JON WENGSTRÖM, MAGNUS ROSBORN

Prog. I

STORKARNA [Le cicogne/The Storks] (SE 1920)

REGIA/DIR, PHOTOG: Bengt Berg. PROD: AB Svensk Filmindustri. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 06.12.1920. COPIA/COPY: 35mm, 340 m. 17' (18 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

In aprile le cicogne bianche, dopo aver svernato a latitudini più calde, fanno ritorno in Scania, la regione più meridionale della Svezia. Noi spettatori possiamo seguire varie coppie di cicogne che si formano, costruiscono il nido, si riproducono e allevano i piccoli. Campi lunghi e primi piani ci mostrano la vita delle cicogne e il loro ambiente fino al momento in cui, in un periodo successivo dell'anno, i piccoli sono cresciuti abbastanza per lasciare il nido.

Storkarna (Le cicogne) è la prima opera distribuita nelle sale di Bengt Berg (1885-1967), pioniere svedese del cinema svedese naturalistico, ma non è il primo film di questo genere girato in Svezia. Documentari sulla fauna selvatica erano stati realizzati nel Paese già negli anni Dieci: tra questi, pellicole dedicate esclusivamente agli uccelli, come per esempio il precoce *Vilda svanor* (Cigni selvatici), girato nel 1913 per la casa di produzione Svea-Film da un ignoto cineasta. L'aspetto innovativo dei film di Bengt Berg è la sua mente artistica, oltre alla capacità di unire competenza tecnica ed efficacia narrativa, creando così opere che catturavano l'attenzione del pubblico.

Indubbiamente in *Storkarna* è possibile rilevare lacune nella logica della narrazione. La più ovvia sta nel fatto che le riprese riguardano varie

In April the white storks are returning to Skåne, the southernmost province of Sweden, after wintering in warmer latitudes. As film viewers, we get to follow a number of different pairs of storks that form, build nests, breed, and raise their young. With both distance shots and close-ups, the storks' lives and their surroundings are shown until the youngsters are grown enough to leave the nest later in the year.

*Storkarna [The Storks] was the first work by Swedish nature filmmaker pioneer Bengt Berg (1885-1967) to be theatrically released, but it was not the first film of its genre to be shot in Sweden. Wildlife documentary films had already been made in Sweden in the 1910s, including pure bird documentaries, such as for example the early *Vilda svanor* [Wild Swans], produced in 1913 for the company Svea-Film by an unknown filmmaker. What was innovative about Bengt Berg's films was his artistic mind and his ability to combine technical skill with effective storytelling, which together created works that captured the audience. Admittedly, logical narrative gaps can be found in *Storkarna*. The most obvious is that several pairs of storks are filmed, and it*

coppie di cicogne, e può risultare difficile capire se nelle sequenze successive compaiano effettivamente la stessa coppia e lo stesso nido. Queste carenze narrative sono però compensate dallo splendore della resa cinematografica, che può vantare primi piani notevoli per l'epoca, realizzati apparentemente senza disturbare gli uccelli nel loro naturale modo di vivere. Esempi particolarmente memorabili di narrazione artistica sono le occasioni in cui il film mostra allo spettatore il mondo dalla prospettiva delle cicogne, oppure interpreta l'ambiente dal loro punto di vista: una didascalia descrive una lontana locomotiva a vapore come un lungo animale dalla coda bianca; attraverso una serie di soggettive, la vita della fattoria ci viene mostrata dall'angolazione del nido delle cicogne sul tetto. Tre anni più tardi Bengt Berg avrebbe ulteriormente sviluppato e padroneggiato questa tecnica narrativa in *Sagan om de sista örnarna* (La storia delle ultime aquile): in questo film egli utilizzò una cinepresa montata su un aeroplano, non solo per riprendere le aquile in volo, ma anche per far vedere agli spettatori il mondo dal punto di vista delle aquile.

A parte le sue qualità artistiche, *Storkarna* si può considerare la testimonianza di un fenomeno scomparso. In Svezia la cicogna bianca, che una volta era il simbolo della Scania, si è estinta nel corso del XX secolo. Nonostante i ripetuti tentativi di reintroduzione la specie è ancora molto rara, e il film di Bengt Berg è un importante monito sulla gravità dell'impatto che l'uomo può esercitare sulla natura.

La copia Nel 2014 un duplicato negativo è stato realizzato a partire da una copia nitrato imbibita, appartenente alle collezioni dello Svenska Filminstitutet, e integrata da immagini supplementari tratte da un duplicato negativo dello Sveriges Televisions arkiv. Una copia di proiezione è stata ricavata dal nuovo negativo utilizzando il metodo Desmet per ricreare le colorazioni del nitrato originale.

MAGNUS ROSBORN

*can be difficult to understand if it is the same pair and nest seen in the different shots. However, these narrative shortcomings are offset by the cinematic splendor, with remarkable close-ups for its time, captured without the birds appearing to have been disturbed in their natural life. Especially memorable examples of artistic storytelling are when the film on a few occasions lets the viewer see the world from the storks' perspective or interprets the surroundings from their viewpoint: an intertitle describes a steam locomotive in the distance as a long animal with a white tail, and through point-of-view shots life on the farm is shown from the angle of the storks' nest on the roof. This last narrative technique would be further developed and mastered three years later by Bengt Berg in *Sagan om de sista örnarna* [The Tale of the Last Eagles], in which he used a film camera mounted on an airplane not only to film flying eagles but also to show the audience the world from the eagles' point of view.*

*In addition to its artistic qualities, *Storkarna* can be seen as documenting a lost phenomenon. The white stork, once a symbol of Skåne, died out in Sweden in the 20th century. Despite persistent reintroduction attempts, the species is still very rare, and Bengt Berg's film is an important reminder of how huge man's impact on nature can be.*

The Print *In 2014 a duplicate negative was made from a tinted nitrate print in the archival collections of the Swedish Film Institute, supplemented with complementary images from a duplicate negative in the Sveriges Televisions arkiv. A viewing print was struck from the new negative using the Desmet method to recreate the tints of the original nitrate.*

MAGNUS ROSBORN

DEN DUKTIGA EJDERHONAN [L'astuto edredone/The Clever Eider Duck] (SE 1922)

REGIA/DIR, PHOTOG: Bengt Berg. PROD: AB Svensk Filmindustri. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 30.01.1922.

COPIA/COPY: 35mm, 258 m. (orig. l. 290 m.), 14' (16 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Den duktiga ejderhonan (L'astuto edredone; 1922), quarto film di Bengt Berg, si distingue dal primo – *Storkarna* (Le cicogne; 1920) – per il tono più narrativo che didattico. Utilizzando materiale di repertorio, l'autore narra la storia di una femmina di edredone che vede divorare le proprie uova da un gabbiano e che alla fine riesce a scacciare l'intruso. Nel corso del film Berg crea l'illusione di un evento realmente accaduto in natura (benché ovviamente le scene siano state girate in un arco di tempo più lungo) e in tal modo illustra allo spettatore le condizioni delle varie specie senza esporre i fatti secondo un più tradizionale criterio documentaristico.

È difficile dire come quest'evoluzione del metodo narrativo sia intervenuta nell'opera di Berg, giacché i due film che egli realizzò tra il suo esordio e *Den duktiga ejderhonan* – i cortometraggi *Hågrarna* (Gli aironi; 1921) e *Vildgässen* (Le oche selvatiche; 1921) – sono ora

*Bengt Berg's fourth film to be released, *Den duktiga ejderhonan* [The Clever Eider Duck] (1922) has a more narrative than educational tone compared to his first film *Storkarna* [The Storks] (1920). By using documentary footage, he tells the story of an eider duck who has her eggs eaten by a gull, but finally drives the intruder away. Through film Berg creates the illusion of an actual event in nature (although the scenes were of course shot during a longer period of time), and he thereby tells the viewer about the conditions of various species without serving the facts in a more traditional documentary manner. How this development in storytelling occurred in Berg's oeuvre is hard to say, since the two films he made between his debut and *Den duktiga ejderhonan* – the short films *Hågrarna* [The Herons] (1921) and *Vildgässen* [The Wild Geese] (1921) – are now both considered lost. The titles of these two films as well as their censorship*

considerati perduti. I titoli dei due film, oltre alle descrizioni contenute nelle schede della censura, suggeriscono un approccio illustrativo/dimostrativo piuttosto che una struttura narrativa. Con lo sfumare dei confini tra finzione e documentario che qui si registra, Bengt Berg anticipa il tipo di documentari naturalistici che successivamente avrebbe procurato fama mondiale al maestro svedese Arne Sucksdorff per film come *En kliven värld* (Un mondo diviso; 1948) e *Det stora äventyret* (La grande avventura; 1953).

La copia Nel 2013 lo Svenska Filminstitutet ha realizzato un master a grana fine 35mm a partire da un duplicato negativo diacetato con didascalie flash svedesi, preservato dal BFI National Archive. L'anno successivo un duplicato negativo completo di didascalie è stato creato a partire dal master a grana fine e da questo nuovo negativo è stata poi ricavata una copia a 35mm. – MAGNUS ROSBORN

SAGAN OM DE SISTA ÖRNARNA [La storia delle ultime aquile/The Tale of the Last Eagles] (SE 1923)

REGIA/DIR, PHOTOG: Bengt Berg. PROD: AB Svensk Filmindustri, Bengt Berg. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 26.11.1923. COPIA/COPY: 35mm, 1020 m. (orig. l. 1334 m.), 50' + 2'40" (finale alternativo/alternative ending) (18 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Nel suo *magnum opus* cinematografico *Sagan om de sista örnarna* [La storia delle ultime aquile], Bengt Berg, zoologo, ornitologo, scrittore e fotografo, descrive la vita di un animale a rischio di estinzione, l'aquila di mare codabianca. Come suggerisce il titolo del film, Berg riteneva che nell'habitat svedese l'epoca delle aquile selvatiche fosse ormai al tramonto; pertanto il film, proprio come il libro che egli pubblicò nello stesso anno con lo stesso titolo, si può considerare uno strumento per sollevare il problema presso un pubblico più vasto. Se non altro, il libro e il film avrebbero rappresentato per le generazioni future la documentazione di un animale estinto.

Il film è un esplicito omaggio a un pittore svedese di soggetti naturali noto ancor oggi, Bruno Liljefors (1860-1939), cui si deve anche l'opera da cui fu tratto il manifesto svedese del film. La connessione tra i due artisti, dediti entrambi a rappresentare questi maestosi rapaci, è illustrata cinematograficamente all'inizio di *Sagan om de sista örnarna*, nella scena in cui dal bambino affascinato dalle aquile disegnate da Liljefors in un libro passiamo alle immagini filmate da Berg.

Come in *Storkarna* (Le cicogne), la prima pellicola di Berg, anche in questo caso la trama centrale ruota essenzialmente intorno a una coppia di aquile che si forma, costruisce il nido, si riproduce e alleva i piccoli fino a quando questi non sono in grado di lasciare il nido. C'è però una significativa differenza: rispetto al precedente film sulle cicogne, la descrizione delle aquile è meno legata agli eventi riguardanti il nido. La maggiore lunghezza, ma soprattutto le avanzate innovazioni tecnologiche, resero possibile documentare, per esempio, ciò che avviene quando le aquile si spingono a caccia nell'arcipelago svedese. Con una macchina da presa montata su un aereo Berg riuscì non solo a filmare le aquile in volo, ma anche a girare immagini che potevano essere montate in modo da offrire agli spettatori uno sguardo sul

descriptions indicate however that they were more illustrative and demonstrative rather than having a narrative structure. With the loosening of the boundaries between fiction and documentary in Den duktiga ejderhonan Bengt Berg precedes the type of nature documentaries that would later earn worldwide recognition for the Swedish master Arne Sucksdorff with such films such as En kliven värld (A Divided World, 1948) and Det stora äventyret (The Great Adventure, 1953).

The Print In 2013 the Swedish Film Institute made a 35mm fine grain master from a diacetate duplicate negative with Swedish flash titles preserved by the BFI National Archive. The following year a duplicate negative with full-length intertitles was created from the fine grain master, and a 35mm print was then struck from this new negative. – MAGNUS ROSBORN

In his cinematic magnum opus Sagan om de sista örnarna [The Tale of the Last Eagles], zoologist, ornithologist, writer, and photographer Bengt Berg depicts the life of the endangered white-tailed eagle. As the film title suggests, Berg was of the opinion that the time of wild eagles in Swedish nature would soon be over, and the film, just like the book he published the same year with the same title, can be seen as a way to raise the issue with a larger public. If nothing else, the film and book would be a document of an extinct animal for generations to come.

The film is an openly declared homage to a Swedish nature painter who is still renowned today, Bruno Liljefors (1860-1939), who also did the original artwork for the film's Swedish poster. The connection between the two artists, both dedicated to depicting these majestic birds of prey, is cinematically illustrated at the beginning of The Tale of the Last Eagles, when a child's fascination for Liljefors' illustrations of eagles in a book transitions to Berg's filmed images.

Just as in Berg's first film Storkarna [The Storks], much of the film's central plot revolves around a bird couple's formation, nesting, breeding, and raising their young until they are fit to take care of themselves. A significant difference, however, is that the depiction of the eagles is not as tied to the events of the bird's nest itself as in the previous stork film. The longer format, but above all the advanced technological innovations, made it possible to show, for example, what happens when the eagles go hunting in the Swedish archipelago. With a movie camera mounted on an airplane, Berg managed not only to film eagles in flight, but also to shoot images that could be cross-cut



Sagan om de sista örnarna, 1923. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)



Sagan om de sista örnarna, 1923. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

mondo dalla prospettiva delle aquile. Questo montaggio di inquadrature soggettive fu solo uno degli aspetti che suscitarono l'unanime plauso della critica dopo la prima del film.

Nel film le virtuosistiche riprese aeree sono impiegate in maniera interamente illusionistica; troviamo però anche una lunga sequenza autoriflessiva, che ci illustra l'avanzata costruzione di una piattaforma accanto all'alto albero su cui la coppia di aquile ha fatto il nido: si tratta di un prerequisito per i primi piani della vita nel nido che costituiscono un elemento centrale del film. Spezzare l'illusione e in tal modo mostrare apertamente le difficoltà di realizzazione dei film naturalistici non era affatto insolito in quel cinema documentario artisticamente consapevole. Troviamo il medesimo approccio in un altro film compreso in questa rassegna, *Farornas ö* (L'isola dei pericoli; 1930) di Sten Nordenskiöld; vi avrebbe fatto un ricorso ancor più frequente Stig Wesslén, uno dei maggiori rappresentanti della

with them to give the viewer a glimpse of how the world looks from the eagles' perspective. This way of editing in point-of-view shots was just one aspect that a unanimous laudatory body of critics highlighted after the film's premiere.

*While the film's virtuoso aerial portions are used entirely in an illusionistic way, there is also a long self-reflexive sequence. This shows the advanced construction of a platform next to the tall tree where the eagles have built their nest, a prerequisite for the close-ups of the nest's activities that are central to the film. To break the illusion and openly show the hardship of nature filming in this way doesn't seem to be anything unusual for the early artistically conscious documentary film. The same approach is found in another film included in this Giornate series, *Farornas ö* (Island of Perils, 1930) by Sten Nordenskiöld, and it would be used even more frequently by Stig Wesslén, one of the foremost*

generazione di cineasti naturalistici che negli anni Trenta e Quaranta avrebbero raccolto il testimone da Bengt Berg.

Sagan om de sista örarna fu l'ultimo film di Bengt Berg a uscire regolarmente nelle sale. L'anno precedente egli aveva distribuito una pellicola sugli uccelli migratori svedesi in Africa, *Som flyttfågel i Afrika* (Uccelli di passo; 1922). Berg ritornò nel continente africano per il suo successivo e ultimo documentario, *Abu Markúb och de hundrade elefanterna* (Abu Markúb e i cento elefanti; 1925), film privo di didascalie vere e proprie e distribuito su scala limitata in occasione di conferenze tenute da Berg stesso.

Non è chiaro perché Bengt Berg abbia smesso di girare film. Un motivo potrebbe essere il fatto che, nonostante l'apprezzamento della critica, *Sagan om de sista örarna* ottenne risultati modesti nelle sale e quindi costituì un affare in perdita. Un'altra ragione potrebbe essere la delusione di Berg per il rifiuto che il governo svedese oppose, per ragioni finanziarie, all'acquisizione del negativo originale del film. Di conseguenza il film fu a lungo considerato perduto, fino a quando non furono ritrovati i materiali in nitrato che lo Svenska Filminstitutet ha potuto copiare nel 1991. A causa della carenza di documentazione non sappiamo quali materiali siano stati duplicati, ma dal momento che oggi abbiamo due diversi finali del film si può presumere che esistessero almeno due copie differenti. È quindi difficile sapere in che misura il montaggio della copia di proiezione corrisponda alla versione del film originariamente distribuita.

La copia Un duplicato negativo a colori in formato Academy è stato realizzato dallo Svenska Filminstitutet nel 1991 a partire da un nitrato positivo imbibito ora perduto. La copia di proiezione è stata ricavata da tale negativo nello stesso anno. – MAGNUS ROSBORN

representatives of the generation of nature filmmakers who would succeed Bengt Berg in the 1930s and 1940s.

Sagan om de sista örarna was Bengt Berg's last film to gain regular theatrical distribution. The year before, he had released a feature film about Swedish migratory birds in Africa, *Som flyttfågel i Afrika* (*Birds of Passage*, 1922). He returned to the African continent for his subsequent and final documentary *Abu Markúb och de hundrade elefanterna* [*Abu Markúb and the Hundred Elephants*] (1925), a film that lacked actual intertitles, which was distributed on a limited scale through lectures held by Berg himself.

It is not clear why Bengt Berg stopped making films. One reason could be that, despite critical praise, *Sagan om de sista örarna* did not do so well in cinemas and therefore made a loss. Another reason could be Berg's disappointment that for financial reasons the Swedish state did not want to take over the film's original negative, which he offered to them. Consequently the film was long considered lost, until nitrate materials were found and could be copied by the Swedish Film Institute in 1991. Due to the lack of documentation, it is not known what material was duplicated, but given that two different endings of the film exist today, it can be assumed that there were at least two different prints. This makes it difficult to know how well the editing in the viewing print matches the original release version of the film.

The Print A duplicate color negative in Academy ratio was made by the Swedish Film Institute from now-lost tinted nitrate positive sources in 1991. The viewing print was struck from this negative the same year. – MAGNUS ROSBORN

Prog. 2

MED ACKJA OCH REN I INKA LÄNTAS VINTERLAND [Con la slitta e le renne nelle terre invernali di Inka Länta/ With Sled and Reindeer in the Winterland of Inka Länta] (SE 1926)

REGIA/DIR: Erik Bergström. PHOTOG: Gustaf Boge. PROD: AB Svensk Filmindustri. DIST: AB Svensk Filmindustri's avdelning för skolfilm m.m. USCITA/REL: 04.12.1926. COPIA/COPY: DCP (2K), 59', col. (da/from 35mm, 1173 m. [orig. 1348 m.], 18 fps, imbibito e virato/ tinted and toned); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

In pittoresche immagini innestate *Med ackja och ren i Inka Läntas vinterland* (Con la slitta e le renne nelle terre invernali di Inka Länta) illustra la vita di Inka Länta e della sua famiglia, pastori di renne di etnia Sami in Lapponia, l'estrema provincia settentrionale della Svezia. Per la gran parte il film concentra l'attenzione sui mezzi di sopravvivenza dei protagonisti nel gelido buio dell'inverno, ma mette in evidenza anche uno dei momenti salienti dell'anno: il mercato annuale di Jokkmokk, che offre alla maggioranza della comunità Sami l'occasione di incontrarsi e socializzare. Lungo tutto il film, le riprese veramente documentaristiche sono combinate con scene che sono evidentemente preparate per mostrare gli aspetti essenziali della vita quotidiana o contribuire

In picturesque snowy images, *Med ackja och ren i Inka Läntas vinterland* [*With Sled and Reindeer in the Winterland of Inka Länta*] shows the lives of Inka Länta and her family, Sámi reindeer herders in the northernmost province of Lapponia in Sweden. Much of the film focuses on the protagonists' means of survival during the dark and cold winter, but it also showcases one of the highlights of the year: the annual market in Jokkmokk, where a large part of the Sámi community meet and socialize. Throughout the film, genuine documentary shots are combined with scenes that are obviously staged either to show the core of everyday life or to help create an exciting dramaturgy. In



Med ackja och ren i Inka Läntas vinterland, 1926. (Svenska Filminstitutet)



Med ackja och ren i Inka Läntas vinterland, 1926. (Svenska Filminstitutet)

a creare emozionanti effetti drammaturgici. Lo spettatore può così vedere la cottura dei cibi, la costruzione di un *goahti* (la tradizionale capanna), la caccia al lupo, la macellazione delle renne e anche la ricostruzione di un avvenimento che ha segnato una svolta radicale nella famiglia di Inka.

Il regista Erik Bergström (1888-1933) non era in realtà un uomo di cinema, bensì un ispettore delle scuole per nomadi in Lapponia. Prima di *Med ackja och ren i Inka Läntas vinterland* aveva diretto un solo film, *I fjällfolkets land* (Nella terra della gente di montagna; 1923), in cui Inka Länta e la sua famiglia erano comparse per la prima volta dinanzi alla macchina da presa. Considerata questa limitata esperienza cinematografica, colpisce il modo in cui Bergström riesce non solo a descrivere la vita dei Sami, ma anche a raccontare con efficacia una storia avvincente, interamente filmata da Gustaf Boge (1891-1975), magistrale direttore della fotografia che aveva effettuato riprese documentaristiche sia in Svezia che all'estero.

Nei primi due decenni del Novecento erano già stati realizzati documentari sulla popolazione nordica autoctona dei Sami, ma si era sempre trattato di cortometraggi; i primi lungometraggi svedesi su questo tema risalgono invece agli anni Venti. Oltre ai due film di Bergström, in quel decennio fu realizzato un terzo documentario di lungometraggio sui Sami, *Där norrskenet flammar* (La terra dell'aurora boreale), girato nel 1923 dall'operatore e regista Ragnar Westfelt. Rispetto ad altri film etnografici, realizzati anch'essi negli anni Venti e dedicati – in una prospettiva svedese – ad altre culture più esotiche e remote, questi documentari sui Sami sono sempre molto più rispettosi e meno paternalistici. Non si può tuttavia ignorare che, senza eccezioni, i documentari di questi anni sono tutti opera di cineasti non-Sami e mostrano la vita dei Sami dal punto di vista della società maggioritaria.

this way, the viewer gets to see cooking, building a goahti (traditional hut), wolf hunting, reindeer slaughter, and also a reenactment of a life-changing event in Inka's family.

*Director Erik Bergström (1888-1933) wasn't really a film person but an inspector for nomadic schools in Lapland. Previous to *Med ackja och ren i Inka Läntas vinterland* he had directed only one film, *I fjällfolkets land* [*In the Country of the Mountain People*] (1923), which was the first appearance of Inka Länta and her family in front of the camera. Given this limited film experience it is impressive how Bergström not only portrays the life of the Sámi, but also effectively tells a compelling story, all shot by Gustaf Boge (1891-1975), a master cinematographer who had filmed documentary footage in Sweden as well as far abroad.*

*While documentary films depicting the Nordic indigenous Sámi people had already been made in Sweden in the 1900s and 1910s, those early examples had all been shorter films; it wasn't until the 1920s that Swedish feature-length documentaries on that subject were produced. In addition to Bergström's two films, a third feature-length documentary about the Sámi was shot during that same decade, *Där norrskenet flammar* [*The Land of Aurora Borealis*], made by cameraman and director Ragnar Westfelt in 1923. Compared to ethnographic films about other – from a Swedish perspective – more exotic and remote cultures which were also made in the 1920s, these documentaries about the Sámi are always significantly more respectful and less condescending. However, it cannot be ignored that without exception the documentary films from these years were created by non-Sámi, and show Sámi life from the perspective of the*

È perciò assente l'oppressione che nel corso del Novecento i Sami subirono da parte della società svedese, con trasferimenti forzati, ricerche biologiche di carattere razziale e la negazione della loro lingua e cultura.

Al pari del primo film di Erik Bergström, *Med ackja och ren i Inka Länta's vinterland* fu distribuito e proiettato soprattutto nelle scuole come pellicola didattica. Il cartello in cui si legge che il film appartiene al dipartimento cinema didattico della Svensk Filmindustri è pertanto originale; fu inserito nella lista delle didascalie presentata alla commissione di censura alla vigilia della prima nel dicembre 1926. Per la normale circolazione nelle sale fu montata e distribuita una versione più breve del film, dal titolo *En fimbulvinter hos Inka Länta* (Un possente inverno con Inka Länta), che veniva proiettata nei cinema prima del programma principale.

La copia Il film è stato restaurato digitalmente dallo Svenska Filminstitutet nel 2021, a partire da una versione ridotta del negativo nitrato originale e di un frammento nitrato imbibito e virato dell'Eye Filmmuseum di Amsterdam. Il montaggio è stato ricreato sulla base dell'elenco delle didascalie presentato alle autorità di censura e conservato presso l'Åjtte, il Museo svedese della Montagna e dei Sami a Jokkmokk. – MAGNUS ROSBORN

Prog. 3

FARORNAS Ö (Island of Perils) [L'isola dei pericoli] (SE 1930)

REGIA/DIR: Sten Nordenskiöld. PHOTOG: Ragnar Westfelt. MONT/ED: Sten Nordenskiöld, Ivar Johansson. PROD: Nordenskiöld-Film. DIST: AB Fribergs Filmbyrå. USCITA/REL: 31.03.1930. COPIA/COPY: 35mm, 1812 m. (3 rl.), 79' (20 fps); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

I film naturalistici svedesi possono vantare una lunga storia, che inizia con Bengt Berg (presente con tre suoi titoli in quest'edizione delle Giornate), continua con le opere di Arne Sucksdorff e Stig Wesslén negli anni Trenta e Quaranta e successivamente prosegue con i materiali prodotti e diffusi dalla compagnia televisiva pubblica svedese per giungere agli odierni film sull'avifauna di Mikael Kristersson. Restano di solito esclusi da questa genealogia i film di Sten Nordenskiöld (1889-1987), il creatore del pionieristico *Farornas ö* (1930), che descrive la vita in alcune delle località più remote delle isole Fær Øer nell'Atlantico settentrionale.

Farornas ö fu girato in condizioni assai ardue tra maggio e settembre del 1929, in gran parte sulle isole di Stora Dimun e Litla Dimun. Nordenskiöld e il suo direttore della fotografia Ragnar Westfelt illustrano soprattutto la peculiare fauna selvatica, mostrandoci i luoghi in cui gli uccelli si riproducono; se si pensa a quanto fosse difficile anche solo sbarcare su quelle isole, il fatto che essi siano riusciti ad avvicinarsi tanto alla fauna selvatica con le loro scomode e ingombranti apparecchiature è un'impresa davvero notevole. I primi esseri umani compaiono quando il film è già iniziato da un po'; seguiamo

majority society. The oppression which Swedish society subjected the Sámi people to in the 1900s – such as forced relocations, racial biological research, and denial of their language and culture – are therefore absent from the films.

Just like Erik Bergström's first film, Med ackja och ren i Inka Länta's vinterland was mainly distributed and shown in schools as an educational film. Therefore, the intertitle announcing that the film belongs to Svensk Filmindustri's department for educational films is original; it was included in the text list that was submitted to the censorship authority before the film's premiere in December 1926. For regular theatrical distribution, a shorter version of the film was edited and released under the title En fimbulvinter hos Inka Länta [A Mighty Winter with Inka Länta], which was shown in cinemas before the main programmes.

The Print *The film was digitally restored by the Swedish Film Institute in 2021, based on the abridged original nitrate camera negative and a tinted and toned nitrate fragment in the Eye Filmmuseum in Amsterdam. The editing was recreated with the help of an intertitle list submitted to the censorship authorities and documents held by Åjtte, the Swedish Mountain and Sámi Museum in Jokkmokk. – MAGNUS ROSBORN*

Swedish nature film has a long history, originating from Bengt Berg (represented by three films in this year's edition of the Giornate), continuing with the works of Arne Sucksdorff and Stig Wesslén in the 1930s and 40s, and later on in nature films produced and disseminated by the Swedish public broadcasting corporation, to the present-day bird films by Mikael Kristersson. Usually omitted from this genealogy are the films by Sten Nordenskiöld (1889-1987), the creator of the pioneering work Farornas ö (1930), about life in some of the more remote places on the Faroe Islands in the North Atlantic.

Farornas ö was shot under arduous conditions between May and September 1929, mainly on the islands of Great Dimon and Little Dimon. Nordenskiöld and his director of cinematography Ragnar Westfelt most of all depict the unique wildlife, showing where the birds breed, and considering the difficulties of just disembarking on the islands it is remarkable how they got so close to the wildlife with their awkward and unwieldy equipment. The first sight of humans appears well into the film; we mainly get to follow the figure of Johan Hentze, a local of the islands, and at his

soprattutto la figura dell'isolano Johan Hentze, e al suo matrimonio vediamo la sposa che si arrampica per la prima volta sulle ripide colline di Litla Dimun. Un'altra memorabile sequenza è quella delle mucche caricate su imbarcazioni per mezzo di un ingegnoso macchinario che le solleva. Nordenskiöld e Westfelt non furono gli unici cineasti affascinati dalle isole, ma altri tentativi come il danese *Færøfilmen* (Leo Hansen, 1930), che si presenta più direttamente sotto forma di travelogue, sono privi della magia artistica di *Farornas ö*.

I critici svedesi tributarono caldi elogi al film alla sua uscita nel marzo 1930; "Höd" [Hilding Östlund], in particolare, scrisse sullo *Stockholms-*

tidningen: "Johan Hentze ... è un personaggio affascinante e pieno di risorse come Nanouk l'esquimese e Moana dei mari del sud. Questi due film tornano di continuo alla mente vedendo *Farornas ö*. Il film realizzato dal rittmaster Nordenskiöld e dal fotografo Westfelt sta alla pari con entrambi questi film; si è anzi tentati di dire che è persino migliore". È interessante notare come la recensione paragoni il film di Nordenskiöld ai classici muti di Flaherty, mentre per gli spettatori odierni è ovvio che esso presenta una somiglianza ancor più spiccata con *Man of Aran* dello stesso regista (1934), non importa se realizzato diversi anni prima della descrizione fatta da Flaherty delle isole flagellate dal vento al largo delle coste occidentali irlandesi. Nordenskiöld, ufficiale di cavalleria di origini aristocratiche, continuò a realizzare film fino agli anni Sessanta inoltrati, alternando soggetti industriali, travelogue (tra cui una visita agli studio di Walt Disney all'inizio degli anni Trenta) e temi naturalistici, e spesso ritraendo località remote e di difficile accesso, dalle regioni meridionali dell'Africa all'estremo nord della Scandinavia. Negli anni Cinquanta fece ritorno più volte alle isole Fær Øer con la sua macchina da presa.

Farornas ö, a lungo considerato perduto, è stato preservato nel 1980, quando è stata scoperta una copia sopravvissuta da cui sono stati ricavati un duplicato negativo e una copia di sicurezza. Nel terzo volume della *Svensk Filmografi* (riguardante il periodo 1930-1939), stampato un anno prima, nel 1979, si legge che "*Farornas ö* è un documentario di lungo metraggio perduto che a quanto pare conteneva varie immagini interessanti e insostituibili delle isole Fær Øer nel 1929". Affermazione questa non completamente vera già prima della ricomparsa della copia nitrato, giacché Nordenskiöld aveva rimontato più volte il film traendone versioni sonore abbreviate cui era stato aggiunto un commento in inglese e che furono intitolate *Island of Perils* o *Great Dimon: Viking Descendants on the Faroe Islands*. – JON WENGSTRÖM



Farornas ö, 1930. Sten Nordenskiöld, Ragnar Westfelt. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

wedding we see his bride making her first climb of the steep hills of Little Dimon. Another memorable sequence is the loading of cows onto boats with the help of an ingenious lifting device. While Nordenskiöld and Westfelt were not the only filmmakers attracted by the islands, other attempts like the Danish *Færøfilmen* (Leo Hansen, 1930), which is a more straightforward travelogue, lacked the artistic wizardry of *Farornas ö*.

Swedish critics praised the film highly when it was released in March 1930, notably "Höd" [Hilding Östlund] in *Stockholms-*

tidningen: "Johan Hentze [...] is just as charming and resourceful as *Nanook of the North* and *Moana of the South Seas*. Time and again these two films come to mind when watching *Farornas ö*. The film made by rittmaster Nordenskiöld and photographer Westfelt is on a par with both these films; one is in fact tempted to say it is even better." It is interesting to note that the review compares Nordenskiöld's film with Flaherty's silent non-fiction classics, though when one watches the film today it is obvious that it bears an even stronger resemblance to Flaherty's *Man of Aran* (1934), though made several years prior to Flaherty's depiction of the windswept isles off the west coast of Ireland.

Nordenskiöld, a cavalry officer of noble descent, made films well into the early 1960s, alternating between industrial films, travelogues (including a visit to the Walt Disney studios in the early 1930s), and nature films, often depicting remote places difficult to access, from the southern parts of Africa to very north of Scandinavia. He returned to the Faroe Islands with his camera several times in the 1950s.

Farornas ö was long considered to have been lost, but it was preserved in 1980 when a duplicate negative and a safety print were struck from a nitrate print which turned out to have survived. The third volume of the *Svensk Filmografi* (covering the period 1930-39) was printed the year before, in 1979, and stated that "*Farornas ö* is a lost feature-length documentary which apparently included several interesting and irreplaceable images from the Faroe Islands in 1929". A statement which even before the surfacing of the nitrate print was not completely true, as Nordenskiöld had re-edited the film several times into shortened sound versions with added narration in English, either as *Island of Perils* or *Great Dimon: Viking Descendants on the Faroe Islands*. – JON WENGSTRÖM



LO STUDIO JORIS IVENS E IL CORSO DI TECNICA FILMICA

STUDIO JORIS IVENS AND THE FILM-TECHNICAL COURSE

Programma a cura di / Programme curated by Rommy Albers

Il 13 maggio 1927 il film di Vsevolod Pudovkin *Mat'* (Madre) fu mostrato privatamente ad Amsterdam; ogni proiezione pubblica era stata proibita dalle autorità locali per la sua presunta propaganda sovietica. Dopo il grande successo di quello spettacolo, un gruppo di artisti, cineasti e intellettuali decise di istituire un cineclub indipendente per la presentazione di film d'arte stranieri. Fondato ufficialmente il 25 giugno 1927, il club fu chiamato Lega del Film (Filmliga). In un successivo manifesto, la Filmliga dichiarò la propria intenzione di promuovere l'arte del cinema nella sua forma più pura e autonoma, in opposizione al regime della distribuzione commerciale, in particolare quella dei film di Hollywood.

La Filmliga era anche un luogo d'incontro per i cineasti dell'avanguardia olandese. Joris Ivens, uno tra i suoi fondatori, e Mannus Franken – corrispondente da Parigi per l'associazione – mostrarono lì i loro primi film, al pari del regista di film scientifici J. C. Mol. Molti giovani registi e fotografi si unirono a Ivens, assistendolo nella realizzazione di *Wij Bouwen* (Noi costruiamo), commissionato dall'Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond (Sindacato Generale degli Operai Costruttori Olandesi). A partire dal 1930, il gruppo si chiamò Studio Joris Ivens. Il loro obiettivo era quello di produrre su commissione pellicole di qualità e di coadiuvare Ivens nella loro preparazione.

Lo studio divenne così il quartier generale dell'avanguardia olandese nei primi anni Trenta. Il 1930 vide la prima produzione ufficiale dello studio, *Boek* (Libro), diretto da Willem Bon, studente di chimica nonché segretario della sezione di Amsterdam della Filmliga. Altri collaboratori furono il regista Jan Hin, il pittore Mark Kolthoff e John Fernhout. Quest'ultimo aveva lavorato con Ivens come apprendista nel 1928, quando era solo quindicenne, diventando più tardi un acclamato

On 13 May 1927, Vsevolod Pudovkin's film Mat' (Mother) was shown in a private setting in Amsterdam; a public screening had been prohibited by the local authorities for its alleged Soviet propaganda. As the show was a great success, a group of artists, filmmakers, and intellectuals decided to create an independent film club for the screening of foreign art films. Officially founded on 25 June 1927, the club was named the Film League (Filmliga). In a subsequent manifesto the Film League declared its intention to show pure and autonomous film art, in opposition to the commercial regime of the theatrical film, most particularly Hollywood films.

*The Film League was also a meeting place for Dutch avant-garde filmmakers. Joris Ivens, one of the League's founders, and Mannus Franken, the League's Paris consultant, showed their first films there, as did the science filmmaker J. C. Mol. A number of young filmmakers and photographers gathered around Ivens. They assisted him during the production of the film *Wij Bouwen* (We Are Building), commissioned by the Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond (General Dutch Construction Workers Union). Beginning in 1930 they called themselves Studio Joris Ivens. Their aim was to produce high-quality commissioned films and to assist Ivens in the making of his films.*

*The studio became the home of the Dutch avant-garde in the early 1930s. 1930 saw the studio's first official production, *Boek* (Book), by Willem Bon, a chemistry student as well as the secretary of the Film League's Amsterdam chapter. Other young collaborators were the filmmaker Jan Hin, painter Mark Kolthoff, and John Fernhout. Fernhout had served an apprenticeship with Ivens in 1928, at the age of 15, and would become a renowned cameraman and*

operatore e regista (il suo cortometraggio del 1967, *Sky Over Holland*, vinse una Palma d'Oro a Cannes e fu candidato a un Oscar).

Quando lo studio Joris Ivens cominciò a sfaldarsi per via dei lunghi soggiorni di Ivens all'estero, Willem Bon istituì il Corso di tecnica filmica (Filmtechnische Leergang, o FTL), centro di addestramento per giovani cineasti. Il primo programma semestrale di insegnamento prese l'avvio il 1° luglio 1932; dal 1933, Bon condivise la direzione dell'istituto con il regista Frans Dupont. Il tecnico del suono Gerard Saan fu ingaggiato per insegnare la sua materia di elezione. Fra gli studenti che parteciparono ai corsi c'erano i registi Wim Gerdes, Reiner Meyer, e il sedicenne Emiel van Moerkerken. Sia gli studenti che gli insegnanti realizzarono diversi cortometraggi. *Sonate* (Sonata) di Van Moerkerken e *Botsingen* (Collisions) di Saan erano emanazioni dirette dell'avanguardia del periodo; entrambi i film sono fortemente influenzati dal movimento surrealista. Frans Dupont diresse il film astratto di animazione *Diepte* (Profondità), di cui sopravvivono una copia muta colorata e un'altra in bianco e nero, con una colonna sonora composta dallo stesso Dupont. Verso la fine del 1934 il centro produsse il suo primo film a soggetto, *Blokkade* (Embargo), prodotto da Bon e Saan e diretto da Willem van der Hoog, lo zio di Bon, che era stato assunto per insegnare un corso di recitazione. A causa dei suoi numerosi limiti tecnici, il film fu stroncato alla sua prima uscita; ne rimangono oggi solo pochi frammenti. A quel punto, il centro cominciò a disintegrarsi. Dupont fondò un proprio studio cinematografico, lo Studio Dupont, nella cittadina di Blaricum, insieme ad altri reduci dello Studio Joris Ivens, compresi Gerdes, Saan, e sua moglie Dientje Stevens in qualità di collaboratori. Altri membri del gruppo – fra questi Meyer, Fernhout, van Moerkerken e l'impiegato del CAPI (acronimo della compagnia di fornitura di materiali fotografici del padre di Ivens, C. A. P. Ivens), Joop Huysken – rimasero attivi nel campo del cinema, ad esempio in qualità di istruttori dell'Accademia Olandese di Cinema. Bon si dedicò invece alla musica e proseguì la sua carriera all'Università di Amsterdam. Il programma qui presentato consiste in otto cortometraggi realizzati dallo Studio Joris Ivens e dal Centro di Tecnica Filmica (FTL) fra il 1929 e il 1934. – ROMMY ALBERS

Tutte le note sono a cura di Rommy Albers, tradotte dall'olandese all'inglese da Nico de Klerk.

filmmaker in his own right (his 1967 short film *Sky Over Holland* won a Palme d'Or at Cannes and was nominated for an Oscar).

However, as Studio Joris Ivens disintegrated due to Ivens' long sojourns abroad, Willem Bon founded the Film Technical Course (Filmtechnische Leergang or FTL), a training center for young filmmakers. On 1 July 1932 the teaching of the first of its semi-annual courses began. As of 1933 Bon shared the center's leadership with filmmaker Frans Dupont. Sound technician Gerard Saan was hired to teach sound. Among others, the students included filmmakers Wim Gerdes, Reiner Meyer, and 16-year old Emiel van Moerkerken. Both staff and students made a number of short films. Van Moerkerken's *Sonate* (Sonata) and Saan's *Botsingen* (Collisions) reflected the achievements of the avant-garde. Both films were strongly shaped by Surrealism. Frans Dupont made the abstract animated film *Diepte* (Depth), of which a silent and colored as well as a black & white sound version – with music by Dupont – have survived. In late 1934 the center delivered its first fiction film, *Blokkade* (Blockade). Produced by Bon and Saan, the film was directed by Willem van der Hoog, Bon's uncle, who had been hired to teach an acting course. Because of its many technical deficiencies the film was mercilessly panned after its first screening; a few fragments are all that survive.

From then on the center disintegrated. Dupont founded his own film studio, Studio Dupont, in the town of Blaricum, with former members of the center – Gerdes, Saan – and his wife Dientje Stevens as co-workers. Other members, such as Meyer, Fernhout, van Moerkerken, and CAPI employee Joop Huysken, remained active in the film world, as teachers at the Dutch Film Academy, for instance. (CAPI was the acronym of the photographic supplies company of Joris Ivens' father, C. A. P. Ivens.) But Bon shifted his interest to music, and made a career as a staff member at the University of Amsterdam.

This programme consists of 8 short films made by Studio Joris Ivens and the Film Technical Center (FTL) between 1929 and 1934. – ROMMY ALBERS

All film notes by Rommy Albers; translated from Dutch by Nico de Klerk.

HEIEN [Palificazione/Pile-Driving] (NL 1929)

REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Joris Ivens. SCEN: Joris Ivens, Eimert Sinoo (Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond). PROD: CAPI. Commssionato da/Commissioned by Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond. V.C./CENSOR DATE: 07.11.1929 (CCFK 8346). COPIA/COPY: DCP, 14' (dal/from 35mm neg. nitr., 264 m., orig. l. 291 m., 18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Heien è parte del lungometraggio su commissione *Wij Bouwen* (Noi costruiamo), realizzato da Ivens per la Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond (Sindacato Generale degli Operai Costruttori Olandesi). Il film consta di quattro parti, ciascuna delle quali fu

Heien is part of the long commissioned film *Wij Bouwen*, which Ivens made for the Algemeene Nederlandsche Bouwarbeidersbond (General Dutch Construction Workers Union). The film consists of four parts, each of which was also

distribuita e proiettata anche come opera a sé stante. Ivens girò il film con un gruppo di giovani assistenti. Willem Bon e Mark Kolthoff furono coinvolti fin dall'inizio nella produzione, mentre Jan Hin, l'operatore francese Eli Lotar, e John Fernhout si unirono solo più tardi al progetto. La maggior parte di loro sarebbe entrata a far parte dello Studio Joris Ivens nell'estate del 1930.

Heien ricorda le opere d'esordio di Joris Ivens, dove predomina il senso del movimento. Ivens si spinse ad applicare la macchina da presa a un martello pneumatico per aumentarne l'effetto.

separately released and screened. Ivens made the film with a group of young assistants. Willem Bon and Mark Kolthoff were involved with the production from the very beginning, while Jan Hin, French cameraman Eli Lotar, and John Fernhout joined at a later phase. Most of them would become part of Studio Joris Ivens in the summer of 1930.

Heien is reminiscent of Joris Ivens' earliest work, in which movement predominates. Ivens even attached a camera to the pile-hammer to enhance its vigor.

IS ER OVEREENKOMST TUSSEN KLANK, RHYTHME EN KLEURAFWISSELING? [Esiste una qualsiasi

similitudine fra suono, ritmo, e colori alternati? / Is There Any Similarity between Sound, Rhythm, and Alternating Colors?] (NL 1932)

REGIA/DIR: Willem Bon. PROD: Studio Joris Ivens. MUS: *Boléro* di/by Maurice Ravel. COPIA/COPY: 35mm, 90 m., 4'18" (18 fps), col. (imbibito/tinted); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Is er overeenkomst tussen klank, rythme en kleurafwisseling? è una serie di immagini in blu, rosso e giallo che si alternano ritmicamente sullo schermo. Sulle pagine della rivista del gruppo, *Filmliga*, Willem Bon scrisse a proposito del suo film: "mi ero chiesto se esista una similitudine fra il ritmo sonoro e l'alternanza cromatica; per dirla altrimenti, il ritmo sonoro (musicale) è intensificato da un'alternanza cromatica a esso sincrona? Per far sì che l'esperimento fosse il più puro possibile ho iniziato con un breve film dal quale ho rimosso qualsiasi forma o movimento. Ho registrato soltanto lampi di colore, sincronizzati a un estratto dal 'Bolero' di Ravel, brano per sua natura estremamente ritmico". Bon avrebbe più tardi applicato nuovamente la sua tecnica delle immagini colorate per imbibizione al film di Frans Dupont *Diepte*. Bon fu coadiuvato nel montaggio dall'ex impiegata della CAPI Helene van Dongen, più tardi divenuta moglie di Ivens, che avrebbe firmato il montaggio di grandi classici del cinema quali *The Spanish Earth* (Joris Ivens, 1937) e *Louisiana Story* (1948) di Flaherty.

Is er overeenkomst tussen klank, rythme en kleurafwisseling? is a series of blue, red, and yellow images that appear on the screen in rhythmic variations. In the League's periodical *Filmliga*, Willem Bon wrote about his film: "I asked myself the question: is there any similarity between alternating colors and sonic rhythm; in other words, is sonic rhythm (musical rhythm) intensified by synchronous color alternation? In order to make this experiment as pure as possible I began with a brief film from which I removed all form and movement. I only recorded color flashes, synchronously recorded with an excerpt from Ravel's strongly rhythmic *Boléro*." Bon would again apply his technique of tinting images to Frans Dupont's film *Diepte*. During the editing of the film Bon was assisted by erstwhile CAPI employee Helene van Dongen, later Ivens' wife, who would be responsible for editing such classics as Ivens' *The Spanish Earth* (1937) and Flaherty's *Louisiana Story* (1948).

EEN DOORDEWEEKSE DAG [Un giorno della settimana / A Weekday] (NL, c.1932)

REGIA/DIR: ?. COPIA/COPY: 35mm, 118 m., 6' (18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Een doordeweekse dag è un breve film sperimentale a soggetto. Un uomo sta consultando un orario mentre fa colazione. Sembra che abbia tutto il tempo che vuole, visto che finisce la colazione in tutta calma. Poi si prepara a partire. Chiama un taxi e si reca nel proprio ufficio al centro di Amsterdam. La storia è interamente narrata in soggettiva, nel senso che le prospettive del protagonista e degli spettatori coincidono: vediamo esattamente ciò che lui vede.

Non si sa chi abbia diretto questo film, che presenta tuttavia una forte somiglianza con gli esperimenti filmici dello Studio Joris Ivens e del Corso di Tecnica Filmica. Sul piano concettuale, *Een doordeweekse dag* ricorda *IK-Film* ("io-film"), pellicola mai realizzata di Joris Ivens e dell'attore e regista teatrale Hans van Meerten, alla quale i due lavorarono nel 1929 con l'intento di utilizzare interamente immagini in soggettiva.

Een doordeweekse dag is a short experimental fiction film. During breakfast a man is leafing through a timetable. Apparently he has plenty of time, as he leisurely finishes his morning meal. Then he readies himself to leave. He calls a taxi and rides to his office in downtown Amsterdam. The entire story is told through a subjective camera in which the perspectives of spectator and character are identical: you see what he sees. Although it is unknown who made this film, it resembles the film experiments of Studio Joris Ivens and the Film Technical Course. Conceptually *A Weekday* is reminiscent of the never-made *IK-Film* (*I-Film*) that Joris Ivens and theatre actor-director Hans van Meerten were working on in 1929, which was also meant to be realized using subjective camerawork.



Een doordeweekse dag, c.1932. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



Elsie – van een meisje en een hondje, 1934. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

AAN DE VENSTERS VAN HET VATICANAAN [Alle finestre del Vaticano /At the Windows of the Vatican] (NL [1932])

REGIA/DIR: Jan Hin. PROD: Hinfilm. COPIA/COPY: 35mm, 86.5 m., 4' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Fra tutti i cineasti che collaborarono con Ivens al film *Wij Bouwen*, Jan Hin fu il primo a lavorare da indipendente. Con l'aiuto del fratello Toon e di pochi altri collaboratori fondò la Hinfilm, società di produzione dedicata a progetti su commissione.

Uno dei primi e più importanti fra questi fu *Kentering* (Alterazione), realizzato per la Lega degli Operai della Chiesa Cattolica Romana (Rooms Katholiek Werkliedenverbond) allo scopo di celebrare il quarantesimo anniversario dell'enciclica di Papa Leone XIII *Rerum novarum*, per il quale effettuò riprese a Roma. Lo studio preparatorio in vista di quel film, *Aan de vensters van het Vaticaan* (Alle finestre del Vaticano) è un breve e giocoso collage di provini e di didascalie per *Kentering*.

Fino alla sua scomparsa nel 1956 Jan Hin realizzò diversi film commissionati da organizzazioni ed enti pubblici di estrazione cattolica.

Of those filmmakers who collaborated with Ivens on Wij Bouwen, Jan Hin was the first to work independently. Together with his brother Toon and a few co-workers he founded Hinfilm, a production company that solicited film commissions.

One of its first major productions was the film Kentering (Alteration), made for the Roman Catholic Workers League (Rooms Katholiek Werkliedenverbond) on the 40th anniversary of Pope Leo XIII's encyclical "Rerum novarum", for which he shot footage in Rome. That film's preparatory study Aan de vensters van het Vaticaan (At the Windows of the Vatican) is a short and playful collage of screen tests and intertitles for the film Kentering.

Until his death in 1956 Jan Hin made a number of films commissioned by Catholic organizations and public bodies.

ELSIE – VAN EEN MEISJE EN EEN HONDJE [Elsie – Una ragazza e un cagnolino / Elsie – Of a Girl and a Little Dog] (NL 1934)

REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Wim Gerdes. ASST. PHOTOG: G. E. B. Stracke. SCG/DES, LIGHTING: J. C. Pelinck Ter Haseborg, Gerard Saan. CAST: Elsie Keppler. PROD: Film Technische Leergang (FTL). V.C./CENSOR DATE: 25.05.1934 (CCFK; B1012). COPIA/COPY: 35mm, 261.8 m. (orig. l: 330 m.), 12' (18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Elsie è stato il film di diploma di Wim Gerdes alla FTL. La pellicola fu proiettata ai primi di marzo del 1934 al cinema d'avanguardia De Uitkijk, dove Gerdes ricevette l'attestato. Willem Bon e Frans

Elsie was Wim Gerdes' graduation film at the FTL. The film was screened in early March 1934 at the avant-garde cinema De Uitkijk, on which occasion he received his diploma. Willem Bon

Dupont erano membri della commissione giudicatrice.

Gerdes definisce il proprio film come la realizzazione della visione di una giovane donna. Durante la preparazione, il regista si è concentrato soprattutto sui concetti di armonia e ritmo più che sul soggetto e la struttura narrativa.

Il personaggio di Elsie è interpretato da Elsie Keppler, una delle studentesse del centro, che ha ricoperto ruoli minori anche in *Sonate* di Emiel van Moerkerken e *Botsingen* di Gerard Saan oltre ad aver collaborato con Frans Dupont durante le riprese di *Diepte*. Contrariamente a un'altra studentessa, Dientje Stevens (divenuta poi moglie e collaboratrice di Dupont), Keppler ha poi abbandonato il mondo del cinema. Sposò nel 1935 il banchiere J. D. Banting e si trasferì a Londra. Dopo la guerra, la coppia fece ritorno ad Amsterdam.



Sonate, 1934. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

and Frans Dupont were his examiners.

Gerdes defines his film as a young girl's vision come true. While making the film he focused on harmony and rhythm rather than subject and narrative structure.

Elsie is played by Elsie Keppler, one of the center's female students. She also plays minor parts in *Emiel van Moerkerken's Sonate* and Gerard Saan's *Botsingen*, and assisted Frans Dupont during the making of *Diepte*. Unlike Dientje Stevens, another female student (and later Dupont's spouse and co-worker), Keppler left the film business. In 1935 she

married banker J. D. Banting and moved to London. After the war the couple returned to Amsterdam.

SONATE [Sonata] (NL 1934)

REGIA/DIR, PHOTOG, MONT/ED: Emiel van Moerkerken. CAST: Elsie Keppler. V.C./CENSOR DATE: 01.1935 (CCFK; C88). COPIA/COPY: DCP, 7" (da/from 16mm neg., 49 m., orig. l. 55 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Il film d'esordio di van Moerkerken è di tipo associativo, e contiene inconsuete angolazioni e distorsioni. Il mondo raffigurato in questa pellicola rappresenta la visione soggettiva del suo autore.

In quanto giovane cineasta e fotografo, van Moerkerken fu fortemente influenzato dai surrealisti Man Ray, André Breton, e Brassai, cosa che caratterizzò tutta la sua carriera fino agli anni Ottanta. La sua opera consiste in una serie di cortometraggi sperimentali e di reportages per la televisione olandese, che si distinguono tutti per il loro tono giocoso, ironico e anarcoide.

Una sequenza di *Sonate* fu riutilizzata nel film di van Moerkerken *Koekoekswals* (Il valzer del cucù, 1955).

Van Moerkerken's first film is associative, and has unusual framing and distortions. The world the film presents is that of the filmmaker's subjective approach.

As a young filmmaker and photographer van Moerkerken was strongly influenced by the Surrealists Man Ray, André Breton, and Brassai. In fact, it characterized his entire career through the 1980s. His oeuvre consists of a number of short experimental films and reportages for Dutch television. They all have a lightly ironic, playful, and anarchist ring.

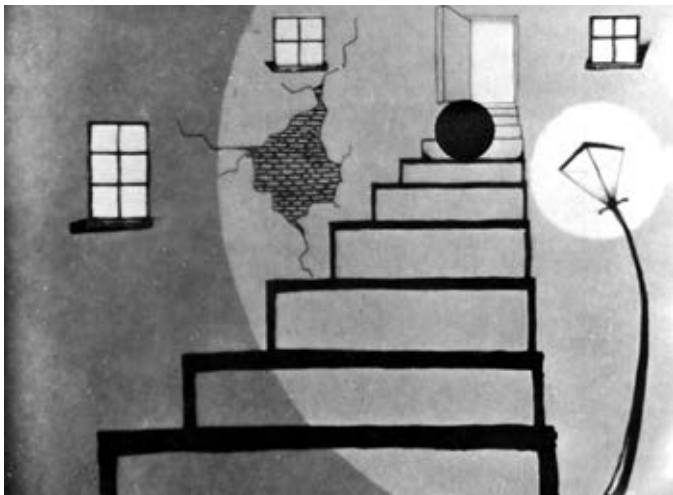
*A sequence from *Sonate* was reused in van Moerkerken's 1955 film *Koekoekswals* (*The Cuckoo Waltz*).*

DIEPTE [Profondità/Depth] (NL 1933)

REGIA/DIR, PHOTOG: Frans Dupont. ASST: Elsie Keppler, Wim Gerdes. ANIM: Frans Dupont, Willem Bon (vers. imbibita/tinted). PROD: FTL – Filmtechnische Leergang. V.C./CENSOR DATE: 06.10.1934 (CCFK; B1748). COPIA/COPY: 35mm, 114 m. (orig. l: 130 m.), 5'21" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Nei titoli di testa *Diepte* è definito come un "film assoluto", un genere del cinema d'avanguardia prodotto fra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso caratterizzato dall'applicazione di elementi stilistici quali

*In its credit titles *Diepte* is defined as an "absolute film". A genre within avant-garde filmmaking in the 1920s and 1930s, it applied stylistic elements such as image, sound, rhythm, or color*



Diepte, 1933. (Filmmuseum, Amsterdam)



Botsingen, 1934. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

immagine, suono, ritmo e colore in totale autonomia. Ciò significa che tali elementi non fanno riferimento a una realtà extra-filmica e non rappresentano nulla di concreto, ma funzionano esclusivamente in relazione fra di loro.

In *Diepte*, Dupont fa uso di immagini animate astratte: composizioni di linee, cerchi e superfici, alternate di tanto in tanto a inquadrature figurative. Il film fu girato in diverse gradazioni di grigio, poi colorate a mano da Willem Bon. Dupont compose anche una colonna sonora per il film, tuttavia mai applicata alla versione a colori di quest'opera.

autonomously. That is to say, they do not refer to an extra-filmic reality nor represent anything, but only function in relation to each other.

In Diepte Dupont makes use of abstract, animated images: compositions of lines, circles, and planes, now and then alternated with figurative images. The film was shot in various shades of gray, which were later tinted by Willem Bon. Dupont also wrote a sound score for the film, but it was never added to the color version.

BOTSINGEN [Collisioni/Collisions] (NL 1934)

REGIA/DIR: Gerard Saan. SCEN: Willem Bon. PHOTOG: W. K. Eisma. SD REC: G. Kloosterman; sd studio: Multifilm – Haarlem. CAST: Willem van der Hoog (*cattivo/villain*), Atie Raaff (*donna/woman*), Frans Dupont (*uomo/man*), Elsie Keppler, Beb Jonkman (*donne che litigano/quarrelling women*), I. B. Salomon (*giocatore di biliardo/billiards player*). PROD: FTL – Filmtechnische Leergang. V.C./CENSOR DATE: 30.07.1934 (CCFK; B1300). COPIA/COPY: 35mm, 121 m. (orig. l: 141 m.), 4'51" (24 fps), sd.; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Botsingen combina in forma di collage scene di finzione ed estratti da una vecchia farsa hollywoodiana. I piani ravvicinati di palle da biliardo che si scontrano fra loro all'inizio del film ne riassumono il tema: le relazioni fra esseri umani. Un giovane incontra una donna, insegue il malvivente che la stava molestando, e alla fine la prende fra le braccia. *Botsingen* è l'unico film di questo programma contenente una colonna sonora originale. La pellicola si apre e si chiude con musica riprodotta al contrario.

Botsingen is a collage of staged scenes and found-footage excerpts of an old Hollywood farce. The close-ups of colliding billiard balls that open the film point to its theme: mutual human relations. A young man meets a woman, chases the villain who was after her, and clasps her in his arms at the end.

Botsingen is the only film in this programme with an original soundtrack. It begins and ends with music played backwards.



SINE NOMINE

FILM DA IDENTIFICARE UNSEEN AND UNIDENTIFIED

Programma a cura di / Programme curated by Elif Rongen-Kaynakçı

Si dice che nei primi anni delle Giornate del Cinema Muto una piccola delegazione di storici del cinema abbia guardato un gruppo di film provenienti dalle cineteche di tutto il mondo, e li abbia identificati pronunciando ad alta voce i nomi delle attrici e degli attori che comparivano di volta in volta sullo schermo. Vero o falso che sia, l'aneddoto evoca un'idea tuttora allettante per gli storici e gli archivisti del cinema. Ci sono certamente tantissimi film ancora da identificare nelle cineteche, e cosa c'è di meglio che contare sulla comunità di esperti che affolla le proiezioni a Pordenone? Sulla scia delle appassionanti, fortunate e divertenti iniziative come il portale LostFilms.eu e i vari canali archivistici su YouTube channels, seguiti da un paio di sedute di proiezione all'Eye Filmmuseum, e sulla scorta dei seminari dal titolo "Mostly Lost" organizzati dal 2012 al 2019 presso il centro di conservazione della Library of Congress in Virginia, abbiamo deciso di inaugurare alle Giornate un ciclo dedicato all'identificazione delle pellicole.

Non c'è nulla di così appagante come l'aver identificato un film muto. La maggior parte dei film conservati nelle cineteche è costituita da copie uniche, ed è solo scoprendo di che film o frammento si tratti che si possono intraprendere ricerche ulteriori. Nel corso degli anni diversi film sono stati identificati proprio qui alle Giornate, dando il via a nuovi progetti di restauro – è il caso del lungometraggio del 1917 di Michael Curtiz *Az utolsó hajnal* (L'ultima alba), restaurato in seguito alla proiezione di un frammento di soli dieci minuti che era ritenuto essere l'unico materiale esistente.

Presentiamo quest'anno 14 film – ciascuno con il proprio numero di riferimento – provenienti da sei cineteche e proiettati all'inizio di altrettanti programmi nel corso della settimana. Le note al catalogo

The story goes that in the early days of the Giornate del Cinema Muto, a small group of film historians sat in a theatre, watched films arriving from different archives from around the world, and identified them by shouting out the names of the actors and actresses appearing on the screen. Whether true or somewhat apocryphal, this is still an appealing idea for film historians and archivists alike. Surely, there are still many unidentified films in the archives, and what better resource in the world than the combined brainpower of the Pordenone crowd would be able to identify them? Following on the trail of exciting, successful, and fun initiatives like the LostFilms.eu portal and various archival YouTube channels, a couple of try-out sessions held by Eye Filmmuseum, and hugely inspired by the "Mostly Lost" Workshops held at the Library of Congress Conservation Center in Virginia from 2012 to 2019, we are launching a film identification thread at this year's Giornate.

*There is nothing more rewarding than identifying a silent film. Most surviving silent films are unique, and only once one knows what the film or fragment is does further research become possible. Over the past years, there have been regular chance identifications at the Giornate leading to new restoration projects (such as the feature-length restoration of Michael Curtiz's 1917 Hungarian film *Az Utolsó hajnal/The Last Dawn*, after the screening of a 10-minute fragment that was then believed to be the only surviving element).*

This year 14 films, sourced from 6 archives, each individually numbered, will be screened as shorts before features scattered through the week. The catalogue notes about them have been

sono state scritte dagli archivisti che hanno proposto di mostrarli: vi troverete informazioni sui materiali, sulla loro provenienza, e su tutto ciò che può contribuire alla loro identificazione. Quando possibile, sono stati inclusi ingrandimenti di fotogramma a titolo di memoria. Siete dunque invitati a dire la vostra; potete farlo in diversi modi, a cominciare dalle conversazioni a pranzo e a cena, ma anche sulla bacheca dell'ufficio ospitalità delle Giornate, sul sito internet "Silent London", o sulla pagina "Pordenone People" di Facebook. Vi preghiamo, se potete, di fornire le prove a sostegno (o a smentita) di una possibile identificazione. Spiegate perché la pensate in un certo modo, o perché escludete altre possibilità. Soprattutto, non dimenticate di citare le fonti di informazione utilizzate a sostegno delle vostre ipotesi.

La nostra speranza è che questo gioco di identificazione aiuti non solo a dare un nome ai film, ma anche a imparare gli uni dagli altri. Nonostante la presenza di risorse digitali quali Lantern/Media History, Gallica, Filmportal, le filmografie Pathé e Gaumont, nonché di numerosi siti dedicati alla stampa quotidiana d'epoca come ANNO, Delpher, il British Newspaper Archive e altri, molte fonti di informazione rimangono inesplorate per motivi linguistici o di carattere tecnico. Sebbene vi sia una quantità di film e frammenti d'archivio in circolazione su Internet, non è ancora facile cercarli e trovarli senza la presenza di un titolo ufficiale o dei nomi degli interpreti.

Contiamo dunque sull'esperienza collettiva dei partecipanti alle Giornate e al loro straordinario patrimonio di conoscenze sul cinema muto per far sì che questo esperimento possa essere ripetuto negli anni a venire, diventando così una sezione fissa del festival.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

written by the archivists concerned, providing as much information as possible about the material, its provenance, and any contextual information that might be helpful for identification. Still images are provided as memory aids where possible. We encourage you to make your suggestions in various ways; whether in discussions during lunch or dinner, but also on the white board at the festival hospitality office, the "Silent London" website's dedicated page, or the "Pordenone People" Facebook group. Please provide evidence when you can, whether to support your suggestions or to prove a theory wrong. Please explain why you think in a certain direction, or why you'd rule out some options. And don't forget to share with us the sources you are using to support your theory.

We hope that by playing this identification game, not only can we identify some films, but we can also learn from each other. Despite the immensely helpful digitized sources offered by Lantern/Media History, Gallica, Filmportal, Pathé and Gaumont filmographies, and numerous historic newspaper sites like ANNO, Delpher, the British Newspaper Archive, etc., so many sources still remain unexplored owing to language or search interface limitations. Although there are many archival films and fragments floating about on the Internet, it is not yet easy to search and find them without an official title, or the names of the actors.

We count on the collective knowledge of Pordenone's audiences, with their stunningly specific expertise and vast experience in watching and researching silent films, to make this experiment a successful one, so that it might return in the years to come, and hopefully become a recurring sub-programme of the festival.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Film non identificato n. 1 / Unidentified film #1

LAS HORAS DEL ASISTENTE (titolo sul contenitore originale / title on original can) [Le ore dell'attendente / The Assistant's Hours] (IT? FR?, c.1915?)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 7"33", col. (da/from 35mm pos. nitr., incomp., 136 m., imbibito/tinted, 16 fps); senza did./ no intertitles. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Inventario n./Archive no. 17342. P/01 FdC).

Scansionato nel 2022 a partire da un positivo nitrato colorato per imbibizione della collezione G.K. / Scanned in 2022 from a 35mm tinted nitrate print from the G.K. Collection.

Un giovane soldato lavora come servitore nella casa di un ufficiale. L'orologio che gli dà la sveglia la mattina scandisce la sua corvée quotidiana con disciplina militare: pulire le scarpe; macinare il caffè; portare i bambini a scuola; fare le pulizie e la spesa (pane, verdure, vino); pelare le patate; mettere il vino in dispensa; spolverare le tende; assistere l'ufficiale; fungere da modello per la signora, pittrice dilettante, e insegnarle ad andare in bicicletta; svestire l'ufficiale; preparare e servire la cena; portare a spasso il cane; e finalmente, alle nove di sera, ricaricare l'orologio e andare a letto.

A young soldier works as a servant in the house of an army officer. The same clock that wakes him marks his chores over the course of the day with military discipline: cleaning shoes; grinding coffee; taking the children to school; cleaning; grocery shopping (bread, vegetables, and wine); peeling potatoes; storing the wine; dusting the curtains; helping the officer; acting as a model for the lady of the house, who is an amateur painter; teaching her to ride a bicycle; undressing the officer; making dinner and serving it; walking the dog; and, finally, at 9 o'clock at night, winding the clock and going to bed.



Las horas del asistente, c.1915? (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)



Un proyecto del casamiento, 1910s. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

Non abbiamo alcuna idea del paese o della società di produzione di questo film. Il materiale sopravvissuto non fornisce alcuna chiave di identificazione. Le architetture e le abitudini quotidiane indicano una possibile origine italiana o francese. L'ufficiale potrebbe essere interpretato da Ernesto Vaser? – ROSA CARDONA

There are no clues about the film's country or production company in the documentation of the collection. No clues can be derived from the material. The architecture and daily life habits indicate a possible Italian or French origin. Might the officer be played by Ernesto Vaser? – ROSA CARDONA

Film non identificato n. 2 / Unidentified film #2

UN PROYECTO DEL CASAMIENTO (titolo sul contenitore originale e sulla prima didascalia / title on original can & first intertitle) [Progetto di matrimonio / A Marriage Project] (FR?, 1910s)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 9'40", col. (dal/from 35mm, 202 m., imbibito e virato/tinted & toned, 18 fps); did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Inventario n./Archive no. 17627. P/01 FdC).

Scansionato nel 2018 a partire da un positivo nitrato 35mm colorato per imbibizione e viraggio dalla collezione Pere Tresserra (2005)/Scanned in 2018 from a tinted and toned 35mm nitrate print from the Pere Tresserra Collection (2005).

La copia è priva delle scene iniziali e inizia di colpo. In un parco, un gentiluomo e suo figlio si avvicinano a una fanciulla, che li respinge. Il padre insiste e si prende uno schiaffo, con gran divertimento del figlio. All'agenzia matrimoniale Chambertin, il proprietario dirige il personale con stretta disciplina e non tollera distrazioni. L'impiegato più diligente è segretamente innamorato della figlia unica di Chambertin. La gelosissima moglie di quest'ultimo lavora anch'essa nel suo ufficio e guarda con sospetto la nuova dattilografa, la stessa fanciulla vista nel parco. La famiglia Chambertin invita padre e figlio a pranzo, ed è lì che il giovane si innamora della figlia. Il signor Chambertin acconsente al rapporto, a condizione che lui accetti di lavorare per un periodo di prova nella sua ditta. Quando Chambertin padre si mette a flirtare

The film is missing its opening scenes and starts abruptly. In a park, a gentleman and his son approach a girl who rejects them. The father persists and is slapped, much to his son's amusement. At the Chambertin Marriage Agency, the owner runs a strict office which tolerates no distractions. The most efficient employee harbors a secret love for the Chambertins' only daughter. Chambertin's jealous wife also works in the office, and looks distrustfully at the new typist, who happens to be the girl from the park. The Chambertins invite the father and son to lunch, whereupon the young man falls in love with the daughter. Mr. Chambertin agrees to the courtship upon the condition that the young man works in the office on a trial basis. When Mr.

con la nuova dattilografa, la moglie è furiosa nel constatare che i suoi sospetti erano fondati. Il futuro genero consola la dattilografa; quando i Chambertin li vedono abbracciarsi, ne sono oltraggiati e pongono fine al fidanzamento, con scorammento della giovane figlia. L'impiegato modello decide allora di dichiarare il proprio amore per la figlia, e la nuova coppia è festeggiata da tutti. In mezzo a tutta questa confusione arriva il papà del giovanotto; suo figlio e la dattilografa dichiarano il loro reciproco amore, concludendo la vicenda su una nota lieta.

Nessuno degli interpreti è stato finora identificato. Si presume che il film sia di origine francese, in virtù dei cartelli sul muro e dei movimenti labiali degli attori.

La pellicola in nitrato non contiene iscrizioni ai margini, e non vi sono marchi di fabbrica sul set o sulle didascalie. I profili dei fotogrammi e delle perforazioni non hanno alcun rapporto con quelli di altre pellicole identificate nella stessa collezione. All'inizio della pellicola c'è una didascalia che reca la scritta EXCLUSIVAS FREIXAS, una società di distribuzione di Barcellona, attiva negli anni Dieci del secolo scorso; non si può tuttavia stabilire se tale didascalia appartenga alla copia originale o sia stata aggiunta più tardi. – ROSA CARDONA

Film non identificato n. 3 / Unidentified film #3

[TRICKFILM – MAN WITH WHITE SUIT] (titolo assegnato/assigned title) [Film a trucchi – Uomo in abito bianco] (IT?, 1910-1913?)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: Itala Film? COPIA/COPY: DCP, 11'07" (da/from 35mm, 198 m., 16 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København (Inventario n./Archive no. DFI #46131).

Un uomo si addormenta sul balcone e sogna di essere un poliziotto all'inseguimento di un ladro. Questo curioso film a trucchi è un vero e proprio *tour de force* di effetti ottici e acrobazie. Sebbene il soggetto suggerisca che la pellicola sia stata prodotta intorno al 1908, la sua qualità tecnica fa pensare a una data successiva, forse fino al 1914. Il nitrato originale non reca didascalie o segni particolari. Il ladro è vestito come l'attore italiano Domenico Gambino, così come lo si vede in *Più forte che Sherlock Holmes* (Giovanni Pastrone, 1913). È evidente che l'antagonista che prova ad acciuffarlo in questo film è lo stesso interprete identificato come Emilio Vardannes in *Più forte...* L'attrice, non identificata, nel ruolo della moglie appare anche lei in entrambi i film, che ricorrono all'identico stereotipo del piedipiatti caduto addormentato all'inizio della storia. Ma anche se i luoghi di ripresa (interni ed esterni) danno l'impressione di essere simili, non sono per nulla identici. Gli effetti speciali accreditati a Segundo de Chomón in *Più forte...* sono analoghi a questo, e devono perciò essere stati creati dalla stessa persona. Il catalogo dell'Eye Filmmuseum (dove si trova una copia di *Più forte...*) afferma – senza citare alcuna fonte – che il film era stato distribuito in due parti fra il 1913 e il 1914, e che la pellicola della collezione olandese dovrebbe essere la prima parte. In tal caso, questa dovrebbe costituire la seconda parte, anche se non è stata ancora trovata alcuna documentazione al riguardo.

THOMAS C. CHRISTENSEN, ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Chambertin flirts with the new typist, his wife is incensed to see her suspicions confirmed. The future son-in-law consoles the typist, and when the Chambertins find them embracing they are outraged and end the courtship, to the dismay of the young daughter. The model employee then decides to declare his love for the daughter, and the new couple is celebrated by all. In the midst of the confusion the young man's father arrives, and his son and the typist declare their love, ending on a happy note.

None of the actors are identified. The film is assumed to be French because of the notices hanging on the wall and by lip-reading the actors.

There are no edge codes, production company logos on the set, or intertitles that help with the identification. This film does not share frame or perforation characteristics with other identified titles within the same collection. At the beginning there is a title from EXCLUSIVAS FREIXAS, a Barcelona distribution company active during the 1910s. It is uncertain whether this title was part of the original copy or whether it was added later. – ROSA CARDONA

*A man falls asleep on a balcony and dreams he is a cop chasing a thief. This interesting "trick" film is a tour de force of different optical and physical stunts. Although the subject matter suggests ca. 1908, the technical quality suggests a later date, perhaps up to 1914. No titles or identifying marks appear on the film materials. The thief is dressed like the Italian actor Domenico Gambino as he appears in *Più forte che Sherlock Holmes* (Giovanni Pastrone, 1913). Clearly the antagonist trying to catch him in this film is also the same actor identified as Emilio Vardannes in *Più forte...* His unidentified wife also appears in both films, which use the same trope of the cop falling asleep at the beginning of the film. However, although the locations (both interior and exterior) look deceptively similar, they are not identical. The camera tricks that are credited to Segundo de Chomón for *Più forte...* are similar, and thus probably executed by the same person. The catalogue of the Eye Filmmuseum (where *Più forte...* is held) claims (without citing a source) that the film was released in two parts over 1913 and 1914, and that the film at Eye should be the first part. This might suggest that this film is the second part, although so far no documentation has been found.*

THOMAS C. CHRISTENSEN, ELIF RONGEN-KAYNAKÇI



[Trickfilm – *Man with White Suit*], 1910-1913?
(Det Danske Filminstitut, København)



Dukken, 1909-1913? (Det Danske Filminstitut, København)

Film non identificato n. 4 / Unidentified film #4

DUKKEN (titolo sulla copia / *title on print*) [La bambola / *The Doll*]; **[MEKANIKPIGEN]** (titolo nel database dell'archivio / *title on archive database*) [La bimba meccanica / *The Mechanic Girl*] (FR?, 1909-1913?)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 7"41" (da/from 28mm print, 16 fps); solo titolo di testa, senza did./opening title only, no intertitles. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København (Inventario n./Archive no. DFI #33637).

Una bambina vuole divertirsi con i suoi giocattoli invece di lavorare all'uncinetto. La madre le dice di terminare prima il suo compito, altrimenti il padre non le darà la bambola che aveva acquistato per lei. Alla partenza dei genitori, la bambina esce e chiede a una piccola fioraia di terminare l'uncinetto per lei. Questa acconsente, ma sulla via di casa i genitori si fermano dalla fioraia e riconoscono il lavoro all'uncinetto. Una volta a casa, la madre chiede al maggiordomo di far venire la figlioletta e affronta poi entrambe le bambine. Di fronte alla loro confessione, la madre dà la bambola alla piccola fioraia, che ha lavorato tanto per meritarsela. Riconciliazione generale.

La copia reca solo un titolo in danese, "Dukken" (La bambola), senza alcun marchio di fabbrica. Sull'angolo inferiore destro si vede tuttavia chiaramente il numero 158. Il film è stato erroneamente inventariato nel database del DFI come *Mekanikpigen* (La bimba meccanica), per motivi che ignoriamo.

THOMAS C. CHRISTENSEN, ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

A girl wants to play with her toys instead of doing crochet. Her mother tells her to finish her handiwork, otherwise she will not get the new doll that father has bought for her. When the parents leave, the girl goes out and asks the poor girl at the florist to finish the crochet spread. She does so, but on their way home the parents stop by the flower shop and the mother recognizes the crochet work. At home, she makes the butler call the little girl, and she confronts both children. Since they confess, the mother gives the new doll to the flowergirl, as she worked hard to deserve it. In the end all are reconciled.

The print has only one Danish opening title, "Dukken" [The Doll], without logos. However, on the bottom right of the title card the number 158 is clearly visible. The film is wrongly registered on the DFI database as Mekanikpigen (literal translation, The Mechanic Girl), without apparent reason.

THOMAS C. CHRISTENSEN, ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Film non identificato n. 5 / Unidentified film #5

[DUPINS NYE SKO] [Le scarpe nuove di Dupin / Dupin's New Shoes] (FR, 1910-1913?)

REGIA/DIR: Ernest Servaès? CAST: ? PROD: Eclipse. COPIA/COPY: DCP, 5'28" (da/from 35mm, 109 m., 18 fps); senza did./no intertitles.

FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København (Inventario n./Archive no. DFI #39435).

Dupin non ne può più delle sue vecchie scarpe e ne ruba un nuovo paio. Le nuove calzature sono però molto scivolose, e lui non fa che inciampare creando scompiglio in città: cade su un materasso di piume, demolisce un cantiere, si ingarbuglia in una manichetta d'acqua. Il film termina con quel che sembrerebbe una breve scena di animazione: un mulino a vento disegnato a mano, e la parola "fine" in danese; entrambi non sembrano tuttavia appartenere al film originale. L'ambientazione pare francese, visti gli annunci pubblicitari "Lyons" e "Fanto Moto", probabilmente una ditta petrolifera d'oltralpe. L'interprete principale ricorda Ernest Servaès nel ruolo di Arthème Dupin nell'omonima serie Eclipse, ma i dettagli del suo abito non vi corrispondono molto. Né è chiaro come mai il titolo assegnato faccia menzione di Dupin, visto che il film non reca alcuna didascalia che ne faccia riferimento. – THOMAS C. CHRISTENSEN, ELIF RONGEN-KAYNAKCI

Dupin is fed up with his old shoes and steals a new pair. The new shoes turn out to be very slippery, and he stumbles all over town to great commotion, falling into a feather mattress, wrecking a construction site, and wrestling with a gardener's water hose. The film ends with what looks like a short animation: a hand-drawn windmill and a Danish "End" title; both seem not to belong. The setting seems to be France, as there are many ads in the shop windows for "The Lyons" and "Fanto Moto", probably a French oil company. Although the character looks similar to Ernest Servaès appearing as Arthème Dupin in the Eclipse series, the details of the costume don't seem to match very well. It is not clear why the assigned title mentions Dupin, as there are no intertitles in the film to suggest this.

THOMAS C. CHRISTENSEN, ELIF RONGEN-KAYNAKCI

Film non identificato n. 6 / Unidentified film #6

LIEBESLEID (titolo sulla copia/title on print) [Le pene dell'amore / Love's Sorrow(s)] (DE?, c. 1920-1925?)

Film di riutilizzo creativo (rimontato e rititolato) /Creative re-use film work (re-edited & re-titled) (DE, c. 1925-1929?), con titoli di testa/with credit titles (T1: Liebesleid. Dr. Hans Schulze-Film; T2: Eine Filmlegende von Dr. Hans Schulze).

REGIA/DIR, MONT./ED: Dr. Hans Schulze. CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 13'52", col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito/tinted, 20 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main (Inventario n./Archive no. DFF 50.156, Mamis Nr. 74).

Copia di consultazione DCP 2K HD, trasferimento da margine a margine, ingrandito, non restaurato, a esposizione fissa (20 fotogrammi al secondo), da positivo nitrato 35mm colorato per imbibizione, non preservato, 306 m., dalla collezione Oskar Mamis. Scritte sulle perforazioni: AGFA, con la lettera "A" dalla cima piatta (positivo immagine, 1924 o antecedente), più AGFA con la lettera "A" dalla cima a punta (didascalie, 1925 o data successiva); varie configurazioni di puntini scuri lungo i margini. Nessuna scritta relativa alla società di produzione fra le perforazioni. / DCP 2K HD "reference-screener", transfer edge-to-edge, upscaled, one-light unrestored, (20 fps), from an unpreserved 35mm tinted nitrate print, 306 m., from the Oskar Mamis Collection. Edge codes: AGFA with flat-topped A (image, 1924 or earlier), + AGFA with pointed A (titles, 1925 or later), also diverse configurations of dark dots along the film edges. No company markings on film edges.

Il film sembra ambientato a Goslar nella bassa Sassonia in Germania, dato che si vede lo storico edificio del Rathaus Goslar. *Liebesleid* potrebbe essere definito come un assemblaggio di materiali di repertorio compilato dal Dr. Hans Schulze, attivista, scrittore, e promotore di riforme sanitarie, particolarmente in campo di salute mentale e malattie veneree. Benché la pellicola costituisca senz'altro un'opera a sé stante, tutte le sue inquadrature sembrano provenire da un solo lungometraggio a soggetto finora non identificato, probabilmente un film storico ad alto costo realizzato negli anni Venti del secolo scorso da una grande società di produzione tedesca. Le sue immagini furono rimontate artisticamente – o per meglio dire didatticamente – alcuni anni dopo da Schulze, e collegate fra loro mediante nuove

The location appears to be Goslar in Lower Saxony, Germany, as we see the historic Rathaus Goslar. Liebesleid is perhaps better categorized as a found-footage film created by Dr. Hans Schulze, an activist, author, and advocate for improved public health care particularly concerned about mental health issues and venereal disease. While it clearly declares its own identity as a film work, all its shots apparently are sourced from a single, so-far-unidentified fiction feature, probably an early 1920s lavishly budgeted "Historienfilm" by one of Germany's big production companies. This early 1920s footage was creatively – or rather educationally – reused by Schulze some years later, bound together by titles

didascalie appositamente realizzate per quest'opera derivativa.

Le sequenze di finzione, di ambiente alto-borghese, furono con ogni probabilità acquisite surrettiziamente da Schulze e dalla sua società. Le nuove didascalie reinterpretano il materiale di origine per creare un breve film di tipo educativo. Il suo messaggio è chiaro: le donne dovrebbero essere monogame. I codici tradizionali di comportamento sono qui promossi nel periodo di liberazione sessuale che caratterizzò la Repubblica di Weimar: non flirtate in giro; non cedete alle tentazioni della carne; non deviate dalla regola d'oro della monogamia. Questo appello alla temperanza morale e alla vigilanza sanitaria nacque probabilmente dallo sforzo di ridurre gli effetti delle malattie veneree sempre più diffuse a quell'epoca in Germania, soprattutto la sifilide.

Questa breve bobina si conclude con la didascalia "Fine", ma il finale sembra alquanto brusco. I nomi dei personaggi del film originale non si vedono più, ma un'inquadratura mostra la scritta "Pantaleone Cipatolo, L'incomparable Jago", il che solleva la meno probabile ipotesi di un film prodotto fuori dalla Germania e poi trasformato da Schulze in un "Sittenfilm" (film di moralità).

Cinque dei film di Schulze sono stati finora digitalizzati dal DFF. Appartengono tutti alla collezione di un suo collega, Oskar Mamis, medico poi divenuto un importante collezionista di pellicole; dopo la Seconda guerra mondiale Mamis partecipò attivamente al restauro del patrimonio cinematografico tedesco, collaborando con le maggiori organizzazioni cinetecarie del paese. Tutti i film di Schulze contengono immagini tratte da altri film a soggetto, a riprova del loro utilizzo a scopo didattico e per pubbliche conferenze.

ANKE MEBOLD



Sopra/above: *Liebesleid*, c.1920-25? (DFF, Frankfurt am Main)

Sotto/below: [*Dupins nye sko*], 1910-1913? (Det Danske Filminstitut)

fashioned specifically for this "secondary" work.

The underlying fiction footage, set in an upper-bourgeois milieu, was most likely acquired and illicitly reworked by Schulze and his company. New titles were fashioned, condensing and repurposing the images into a short information film. Its educational message is straightforward: advocating a monogamous lifestyle for women. Traditional codes of behavior are reinforced at a time of liberation during the Weimar Republic: Don't be a flirt; don't succumb to sensual/sexual temptation; don't stray from the mainstream "gold standard" of monogamy. This morale-boosting health-advocacy film was most likely born out of an effort to curtail the widespread venereal diseases of the time, especially syphilis.

This short reel concludes with an "Ende" title, but the ending seems a bit abrupt. No original character names survive, but in one shot lettering spelling out "Pantaleone Cipatolo, L'incomparable Jago" is visible, which opens up the less-likely option that a non-German production might underlie the Schulze "Sittenfilm" (morality film).

So far five of Schulze's titles have been digitally preserved by the DFF. All are from the collection of his colleague Oskar Mamis, a doctor who became a leading film collector; after World War II Mamis became deeply engaged in the restoration of German film heritage, collaborating with all the major German film archives. All the Schulze prints contain re-purposed footage, and are evidence of film dissemination and lecture activities.

ANKE MEBOLD

Film non identificato n. 7 / Unidentified film #7

[LIEBESTRAGÖDIE] (titolo assegnato/assigned title) [Tragedia dell'amore/Love Tragedy] (DE?, c.1923?) (frammento/fragment)
REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: DCP, 8'30", col. (da/from 35mm pos. nitr., 176 m., 18 fps, imbibito e virato/tinted & toned);
did./titles: GER. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main (Inventario n./Archive no. DFF
Nr. 20.028).

Scritte sulle perforazioni: AGFA, con la lettera "A" dalla cima piatta su più di metà del fotogramma (pre-1925). Nessuna indicazione sulla casa di produzione sui margini della pellicola o nelle didascalie. Duplicazione digitale effettuata nel 2015 presso la ARRI come parte del programma di cortometraggi "Frühe Farbfilme" (I primi film a colori), a partire da un positivo nitrato di provenienza ignota, colorato per imbibizione e viraggio; non ci sono notizie sulla data di arrivo della copia in cineteca. / Edge code: AGFA with flat-topped A, extending over half a frame (pre-1925). No company markings on film edges or in titles. Digital duplication 2015 at ARRI in shorts programme "Frühe Farbfilme", from a tinted & toned nitrate print of unknown provenance; no archival arrival date recorded.

Questo frammento di "film Weimar di strada" ha l'aria di essere una produzione berlinese, caratterizzata da un'interessante attenzione per questioni come il potere e la sopraffazione, la famiglia e il posto di lavoro, i ruoli e gli stereotipi di genere. Qui il personaggio centrale è quello di una madre di famiglia operaia, la signora Hart, impiegata nel reparto imballaggio di una fabbrica. Ella ha due figli, una bambina di circa cinque anni e l'adolescente Magda, sbarazzina e ribelle, che deve occuparsi dei lavori di casa mentre la mamma è al lavoro.

Magda è un'avidissima lettrice di romanzi sentimentali ed è molto innamorata di Paul, che a quanto pare ha conosciuto di recente. Quest'ultimo appartiene a una famiglia più agiata e di classe sociale più elevata. Magda arriva tardi la sera dopo aver mangiato un dolce e bevuto vino a casa di Paul. Un altro uomo dai modi sospetti, forse il marito della signora Hart oppure il suo figlio più grande, vive anch'egli a casa e lavora nella stessa fabbrica. Per mettere un freno alle troppo frequenti uscite serali di Magda e per tenerla occupata, lui e mamma Hart decidono di trovarle un impiego in fabbrica e si rivolgono a tale scopo al proprietario dell'azienda. Paul è nel frattempo combattuto fra il suo legame con Magda e la relazione con un'altra donna della sua stessa classe sociale; il padre di lei si aspetta di incontrarlo. – ANKE MEBOLD

This "Weimar Street Film"-style fragment looks like a Berlin-based film industry production. It shows interesting dynamics regarding power and abuse, family and workplace environment, and gender roles and stereotypes. The central characters are a working-class mother, Frau Hart, employed in the packing department of a factory. She has two children, a girl around 5 years old and a happy-go-lucky wayward daughter, Magda, probably in her late teens, who is in charge of the household while her mother is at work.

Magda is an avid reader of sentimental novels, and is deeply in love with Paul, whom she seems to have recently met. He belongs to a family of better financial standing and higher social class. Magda comes home late at night, after enjoying cake and sweet wine at Paul's place. A man of somewhat ominous demeanor, perhaps the husband of Mrs. Hart or her eldest son, lives in the Hart household and works in the same factory. To curb Magda's excessive evening excursions and keep her occupied, he and mother Hart decide to get Magda employment at the factory, and approach the factory owner about it. Meanwhile Paul is torn between his liaison with Magda and his affiliation with a woman from his own class, whose father is expecting to meet him. – ANKE MEBOLD

Film non identificato n. 8 / Unidentified film #8

[KLOVNEN OG AKROBATEN] (titolo assegnato/assigned title) [The Clown and the Acrobat] [Il clown e l'acrobata] (FR?, c.1906)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: Pathé Frères? COPIA/COPY: DCP, 3'13" (da/from pos. nitr., frammenti/fragments, 66m.); senza did./no intertitles.
FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Duplicato su pellicola non infiammabile agli inizi degli anni Novanta, a cura del Norwegian Film Institute. Copia originale in nitrato scansionata nel 2024 dalla Nasjonalbiblioteket/Duplicated to safety film at the beginning of the 1990s by the Norwegian Film Institute. In 2024 the original nitrate was scanned at the Nasjonalbiblioteket.

Numero di vaudeville. Sul palcoscenico ci sono alcune sedie e un tavolo. Un clown cade ripetutamente dal tavolo e sulle sedie mentre un acrobata cerca di far fronte alla sua goffaggine.

Vaudeville act. On the stage are some chairs and a table. The clown falls in every possible way, from the table, over the chairs, while the acrobat tries to counteract his clumsiness.



[Klovnen og akrobaten], c.1906. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

L'esemplare in nitrato della Nasjonalbiblioteket proviene dal Norwegian Film Institute, dove è arrivato nel 1992 in quanto parte di una collezione dal comune di Leksvik, nel distretto di Trøndelag. Il fondo apparteneva ai fratelli Hans e Ola Killingberg, entrambi di Leksvik. La loro collezione comprende anche un paio di film prodotti da William Selig, *The Tramp and the Dog* (1896) e *Something Good – Negro Kiss* (1898). I due fratelli avevano visitato più volte l'America settentrionale, e si ritiene che abbiano portato da lì le pellicole in Norvegia al termine di uno dei loro viaggi.

TINA ANCKARMAN



[Curiosités mondiales], c.1927. (Cinémathèque française, Paris)

*The nitrate print at the Nasjonalbiblioteket came via the Norwegian Film Institute, where it arrived in 1992 as part of a collection from the municipality of Leksvik, Trøndelag county. The collection originates from the Killingberg brothers (Hans and Ola Killingberg) from Leksvik. Their collection also contains a couple of identified films by William Selig, *The Tramp and the Dog* (1896) and *Something Good – Negro Kiss* (1898). The brothers were travelling in North America, and it is believed that they brought the footage to Norway from one of their journeys.*

TINA ANCKARMAN

Film non identificato n. 9 / Unidentified film #9

[CURIOSITÉS MONDIALES] [Curiosità dal mondo / Curiosities of the World] (US?, c. 1927)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: incomp., 35mm, 104 m., 5' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Una donna in abito settecentesco osserva tristemente un uomo che sta corteggiando un'altra fanciulla su un'altalena. È evidente che si tratta di una festa in costume, perché sopraggiunge un altro uomo vestito da antico romano, che propone alla donna sull'altalena di andare a ballare con lui. Segue una scena con la prima donna e l'uomo dell'altalena (il cui nome è Pierre), che probabilmente erano amanti. Il film contiene bellissime inquadrature in soggettiva, riprese dal punto di vista di chi si trova sull'altalena. Il titolo *Curiosités mondiales* non dovrebbe avere nulla a che fare con il film originale, poiché proviene da una coda incollata all'inizio della copia.

EMMANUELLE BERTHAULT

*A woman in 18th-century dress watches very sadly as a man courts another woman on a swing. It's clear that this is a costume party when another man arrives dressed as a Roman, who proposes a dance to the woman on the swing. This is followed by a scene between the first woman and the man on the swing (whose name is Pierre), who were probably lovers. The film contains beautiful subjective camerawork shot from the vantage point of the swing. The title *Curiosités mondiales* probably has nothing to do with the film, since it comes from a leader added to the original copy.*

EMMANUELLE BERTHAULT

Film non identificato n. 10 / Unidentified film #10

[DRAME DE LA MER] (titolo assegnato/assigned title) [Dramma del mare / Drama of the Sea] (FR, c. 1913)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: Film d'Art (Delac). COPIA/COPY: 35mm, 216 m., 9' (20 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris (Case 52/39, item 151350038).

Conosciamo il nome della società di produzione di questo film, ma non è stato finora possibile trovarne il titolo sulla stampa dell'epoca. Poiché l'inizio della bobina è mancante, non c'è titolo di testa. Alcuni bambini si trovano su un'isola rocciosa, forse in Bretagna. Sono evidentemente sconvolti, perché devono essere scappati segretamente dai loro genitori. C'è panico in terraferma. Alcuni uomini salgono su una barca e trovano tutti i bambini eccetto uno, il piccolo Georges Durieu. La signora Durieu sviene. Alla vista di tutto ciò, un uomo che ha tutta l'aria di essere lo scemo del villaggio sale sulla sua barca e trova Georges sull'isola. Il signor Durieu è nel frattempo tornato da un viaggio, del tutto ignaro della situazione, e la moglie non trova il coraggio di dirgli che il loro figlio è sparito, ma quando l'uomo entra nella sua cameretta lo trova sano e salvo a letto, riportato lì dal suo soccorritore. — EMMANUELLE BERTHAULT

Despite having the name of the production company, it is not possible to find the title of the film in the press of the period. The beginning of the film is missing, so there is no main title. Some children find themselves on a rocky island (in Brittany?). They are visibly devastated, as they had to leave in secret from their parents. On the mainland there is panic. Men leave in a boat and find all the children, except one, little Georges Durieu. Madame Durieu faints. Seeing this, a man who looks a bit like the "village idiot" takes his boat and finds Georges on the island. In the meantime, Mr. Durieu returns from his trip unaware of the situation, and Mrs. Durieu cannot bring herself to tell him of the disappearance of their son. But when the father arrives in his son's room, Georges is in his bed, brought back by his savior. — EMMANUELLE BERTHAULT

Film non identificato n. 11 / Unidentified film #11

DIE LIEBESBOTSCHAFT (titolo sulla copia/title on print) [Il messaggio d'amore / The Love Message] (FR 1910?)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: Gaumont. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 69.10 m., 3'24" (18 fps), col. (pochoir/stencil-colour); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Inventario n./Archive no. KOP59354 DK 359: Liebesbotschaft, Die. [FLM38457]).

Pieno fotogramma. Duplicato nel 1990 su pellicola non infiammabile presso la Haghefilm a partire da un positivo nitrato con colorazione *au pochoir*, giunto all'Eye nel 1974 in quanto parte di una collezione del documentarista Paul Schuitema (1897-1973), contenente soprattutto i propri film. Scansionato nel 2010. Codice di produzione Gaumont AL B 3251 [AL = versione tedesca]; iscrizioni Gaumont sui margini della pellicola. / Full frame. Duplicated to safety film in 1990 at Haghefilm, from a stencil-coloured nitrate print which arrived at Eye in 1974 as part of a collection from the documentary maker Paul Schuitema (1897-1973), containing mainly his own films. Scanned in 2010. Gaumont production code AL B 3251 [AL = Version Allemand]; Gaumont edge marks.



[Drame de la mer], c.1913. (Cinémathèque française, Paris)



Die Liebesbotschaft, 1910? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Una fanciulla (Margarethe) passeggia nel parco insieme al padre e lascia una nota al suo spasimante (Rüdolph) dicendole che il suo amore è ricambiato ma che la relazione deve essere approvata dal padre. Quest'ultimo gli risponde che darà la figlia in moglie solo a un ufficiale. Nella successiva scena in interni vediamo la ragazza malata; si fa avanti Cupido, sussurrando qualcosa all'orecchio del padre, che d'un colpo appare molto felice. La scena finale del frammento mostra il padre in una stanza, addormentato su una poltrona vicino a un neonato mentre entra Cupido. Il finale è mancante. L'ambiente e gli abiti sono tipici della Francia aristocratica del Settecento. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

A girl (Margarethe) walks through the park with her father and leaves a note for her loved one (Rüdolph) saying that she loves him too, but that he must settle things with her father. When asked, the father reacts by telling Rüdolph that he will give his daughter only to an officer. In the next indoor scene his daughter is sick, and Cupid comes along and whispers something in the father's ear that makes him very happy. In the final scene of the fragment we see the father in a room, sleeping on a chair next to a baby when Cupid enters. The ending is missing. The setting and clothes are in the 18th-century French aristocratic style. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Film non identificato n. 12 / Unidentified film #12

[DODELIJK NIEUWS] [Notizie fatali / Fatal News] (FR 1912?) (frammento/fragment)

REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: Gaumont. COPIA/COPY: 35mm, 40.50 m., 2'22" (18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Archive no. KOP53113 D 3752).

Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato/No edgemarks on the nitrate print.

Un ricco politico o uomo d'affari è tormentato in giro per la casa da uomini che agitano copie di giornali: escono fuori perfino dalla zuppiera e dal vaso da notte, e invadono la sua scrivania. Non sapendo più che fare, l'uomo salta dalla finestra, inseguito dagli altri. Ad attenderlo in strada, con sua disperazione, ci sono fotografi e operatori cinematografici.

Il marchio di fabbrica ELGÉ (Léon Gaumont) è visibile sul muro della scena. Forse sulla base di questo indizio, il film fu provvisoriamente identificato come *Le sosie du président* nel database dell'Eye Filmmuseum. Un titolo non identico, ma simile – *Le sosie du ministre* – compare in effetti nelle filmografie Gaumont (1909, 180 m.), ma non ci sono prove a sostegno di questa ipotesi, anche perché l'azione

A wealthy businessman or politician is attacked everywhere in his house by men waving newspapers: they jump up from the soup tureen, and the chamber pot, and invade his desk. At his wits' end, he jumps out of the window, followed by the others. Photographers and cameramen are waiting for him on the street, to his great despair.

*The ELGÉ (Léon Gaumont) logo is visible on the wall within the frame. Probably based on this, the title *Le sosie du président* was tentatively attributed to the film in the Eye database. Indeed, not exactly this title, but a *Le sosie du ministre* appears in Gaumont filmographies (1909, 180 m.) – however, there is no evidence to confirm this identification, particularly*



[Dodelijk nieuws], 1912? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



Als de winter komt, 1921? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

non allude necessariamente a quel che è suggerito dal titolo, cioè a un sosia o a qualcuno che comunque somiglia molto al protagonista.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

as the plot doesn't necessarily indicate what the title suggests, i.e., a body double or a lookalike (sosie).

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Film non identificato n. 13 / Unidentified film #13

ALS DE WINTER KOMT (titolo sulla copia/title on print) [Quando arriva l'inverno / When Winter Comes] (US?, 1921?)
REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: 35mm, 247 m., 12'01" (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted & toned); did./titles: NLD.
FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Inventario n./Archive no. KOPI019118 DK 2373).

Il film è completo, a fotogramma pieno. / Complete film; full aperture.

Finto documentario su una vacanza invernale, raccontata dal cane di famiglia. Passeggiate nella neve, sport invernali, feste natalizie, "quando Mary torna da scuola per le vacanze". Anche il cane indossa una tuta da sci. Ha un amico bulldog. Il contadino Perkins, amico di famiglia, offre un giro sulla sua slitta. Le scene delle escursioni nei paesaggi innevati sono splendidamente colorate per imbibizione e viraggio.

Il titolo olandese *Als de winter komt* era stato apposto dal distributore (forse la Melior Films, come indicato dalla didascalia "Fine" incollata al termine della bobina). Le didascalie numerate mostrano il nome "Roflex", società distributrice olandese degli anni Venti del secolo scorso, specializzata in film americani. La data del 1921 è basata sul codice Kodak visibile sui margini della pellicola con il simbolo □. Il positivo in nitrato è giunto all'Eye Filmmuseum nel 1971 grazie a un collezionista privato. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

A fictional documentary about a winter holiday, told by the family dog. Snow hikes, winter sports, Christmas celebrations, "when Mary comes back from the college for the Holiday Season". The dog is also wearing ski gear. He has a bulldog friend. Farmer Perkins, a family friend, gives them a ride on his sled. Scenes of various hikes in the snowy landscapes are beautifully tinted and toned.

The Dutch title *Als de winter komt* was tagged on by the Dutch distributor (perhaps Melior Films, as indicated by the spliced-in end-title). The numbered intertitle cards show the name "Roflex", a local Dutch distribution company from the 1920s that mainly released American films. The 1921 date is based on the Kodak edgemarks □. The nitrate print arrived at the Eye Filmmuseum archive in 1971 from a private collector. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Film non identificato n. 14 / Unidentified film #14

[TWE E GOOCHELAARS] [Due maghi / Two Magicians] (FR?, 1910?)
REGIA/DIR: ? CAST: ? PROD: ? COPIA/COPY: 35mm, 67.50 m., 2'57" (18 fps); senza did./no intertitles. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Inventario n./Archive no. KOPI071377 D 8448).

Fotogramma intero. Nessuna iscrizione ai margini della pellicola. Positivo nitrato duplicato nel 1993 su negativo di conservazione e ristampato dal negativo nel 2003, in entrambi i casi presso la Haghefilm. / Full frame. No edgemarks on the nitrate print. Nitrate duplicated to safety negative in 1993, and print made from the negative in 2003, both at Haghefilm.

Due giovincelli sono impressionati dai trucchi di un illusionista, soprattutto quando egli trasforma uova in paglia e fiori dopo averle gettate in un cappello. Dopo lo spettacolo, uno dei ragazzi compra la bacchetta magica dal prestidigitatore, e i due provano a ripetere i trucchi a casa, provocando scompiglio e la conseguente ira dei genitori.

La copia non fornisce indicazioni utili, ma nel corso delle ricerche è emersa una teoria secondo la quale la pellicola potrebbe essere stata prodotta nel 1908 da Théophile Pathé con il titolo *Der Zauberstab* (La bacchetta magica). La copia non reca titolo né didascalie, e non abbiamo alcuna informazione sulla sua provenienza. Sembra che la bobina sia entrata in cineteca prima del 1959, il che potrebbe suggerire la sua appartenenza alla collezione Desmet. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Two boys are impressed by the tricks of an illusionist, particularly when he turns eggs into straw and flowers by tossing them in a hat. After the show one of the boys buys the magic wand from the magician, and they try to do the same tricks at home, creating a mess and enraging their parents.

Not much can be deduced from the print itself, but during research a theory was voiced that this might be a Théophile Pathé film from 1908 called *Der Zauberstab* [The Magic Wand]. There are no titles or intertitles on the print.

There is no information about the provenance of the nitrate print. It seems that it had already arrived in the archive by 1959, which loosely suggests that it might be related to the Desmet Collection. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI



IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

Programma a cura di / Programme curated by Paolo Cerchi Usai

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CHIMMIE FADDEN OUT WEST (US 1915)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

rivolse a Cecilia DeMille Harper, figlia del cineasta, che accolse con molto favore l'idea di preservare i film muti del padre.

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

after a reasonable amount of time had elapsed since DeMille's death earlier that year, Card approached Cecilia DeMille Harper, DeMille's daughter, who was very receptive to his offer of preserving all her father's silent films.

Beginning in the late 1960s over 3,000 reels of nitrate started to arrive at Eastman House, which included a tinted nitrate print of Chimmie Fadden Out West. Soon after the film's arrival in 1974 it was preserved in black & white on triacetate stock, the standard practice at the time. In the early 2000s the Museum started to revisit the silent DeMille films, with plans to restore



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

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

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

RAPSODIA SATANICA (IT, 1915-17)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

SOROK PERVYI [Il quarantunesimo / The Forty-First] (**L'isola della morte**) (USSR 1926)

REGIA/DIR: Yakov Protazanov. ASST. DIR: Yuli Raizman, Yakov Urinov, Lev Golub. SCEN: Boris Lavrenyov, Boris Leonidov, da un racconto di/based on a short story by Boris Lavrenyov (1924). PHOTOG: Piotr Ermolov, asst. Grigori Kabalov, Ivan Shtraukh (Yeysiukov, commissar), Aleksandr Denisov (*Gucha*), Konstantin Nazarenko (*partisan*), Nikolai Lazarev. PROD: Mezhrabpom-Rus. USCITA/REL: 04.03.1927 (orig. l. 1800 m.). COPIA/COPY: DCP, 83' (da/from 35mm pos. acet., 1716 m., 18 fps); did./titles: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Nel 1927 il grande poeta Vladimir Majakovskij, l'“araldo della rivoluzione”, non ebbe pietà: “tutto il vecchiume del cinema spunta fuori da questo Protazanov. Non c'erano ancora cineasti, ma c'era già Protazanov”. In un certo senso era vero: Yakov Protazanov aveva intrapreso la sua carriera nel 1906, un anno prima che il primo film a soggetto dell'impero zarista uscisse nelle sale. Già esponente di punta del cinema prerivoluzionario, poi figura chiave degli esuli russi in Francia e infine – dopo il suo ritorno nel 1923 – probabilmente il regista sovietico di maggior successo negli anni Venti del secolo scorso, Protazanov sembra aver vissuto molte vite (fece anche un trionfale passaggio al sonoro; sorprendentemente per un artista della sua generazione, terminò la sua carriera nel 1943 con un film che sbancò al botteghino).

Protazanov ci scherzò sopra dicendo che dal punto di vista ideologico la sua carriera negli anni Venti era consistita in un'alternanza di alti e bassi equamente distribuiti nel tempo. I bassi furono rappresentati dalle commedie e dai melodrammi “borghesi”: *Protsess o triokh millionakh* (Il processo dei tre milioni, 1926, mostrato alle Giornate del 2014), *Čelovek iz restorana* (L'uomo del ristorante, 1927), e *Belyi oriol* (L'aquila bianca, 1928, proiettato a Pordenone nel 2012). Gli alti – cioè i film che affrontano importanti questioni sociali – includevano *Ego prizyv* (Il suo appello, 1925), proclamato a torto o a ragione il primo film a soggetto dedicato a Lenin, e la satira antiburocratica *Don Diego i Pelageya* (Don Diego e Pelagia, 1927, anch'esso in programma nel 2014 a questo festival). Pare che *Sorok pervyi* (*L'isola della morte*, 1926) facesse anch'esso parte del Pantheon: Anatoly Lunacharskij, Commissario per l'Elevazione del Popolo, lo definì “senza alcun dubbio uno fra i capolavori del nostro cinema”.

Sorok pervyi fu il primo film di Protazanov in cui la Rivoluzione era l'argomento del film e non solo la sua ambientazione. Era l'adattamento di un racconto di Boris Lavrenyov, che aveva iniziato la propria carriera come poeta futurista unendosi poi all'Armata Bianca e infine disertandola per unirsi ai bolscevichi, scrivendo poi negli anni Venti pagine memorabili sulle sue vicissitudini durante la guerra civile. *Mariutka*, cecchina dell'Armata Rossa, tiene il conto degli ufficiali controrivoluzionari che ha finora abbattuto. Ne ha fatti fuori quaranta ma sbaglia la mira sul quarantunesimo, giovane luogotenente reduce dall'Università, e se ne innamora. Il racconto, uno fra i più popolari nell'opera di Lavrenyov, fu portata sullo schermo due volte. La versione del 1956, diretta da Grigorij Čuchraj e splendidamente fotografata a colori da Sergei Urusevsky, era un melodramma romantico: la storia d'amore vi si svolgeva sullo sfondo di spiagge da cartolina e di onde spumeggianti. Il film di Protazanov è anch'esso (fra le altre cose) una storia d'amore,

In 1927, Vladimir Mayakovsky, the great Russian poet and the “the herald of the Revolution,” was scathing in his assessment: “Hundred-year-old antiquities of filmmaking crawl out with this Protazanov. There was no filmmaking yet, but there was already Protazanov.” This was somewhat true: Yakov Protazanov started his film career in 1906, a year before the first fiction film was made in the Russian Empire. A leading director of pre-revolutionary cinema, then a key figure of Russian émigré filmmaking in France, and upon his return in 1923 arguably the most commercially successful Soviet filmmaker of the 1920s, he seemed to have lived many lives (he later made a triumphant transition to sound, and, amazingly for a filmmaker of his generation, concluded his filmography in 1943 with a box-office hit).

Protazanov joked that, from the ideological standpoint, his career in the 1920s consisted of ebbs and flows evenly interspersed. The ebbs were represented by his “bourgeois” comedies and melodramas: Protsess o triokh millionakh (The Case of the Three Million, 1926, shown at the 2014 Giornate), Čelovek iz restorana (The Man from a Restaurant, 1927), and Belyi oriol (The White Eagle, 1928, shown at the 2012 Giornate). The flows – i.e., works that addressed important social issues – included Ego prizyv (His Call, 1925), proclaimed, justly or not, the first fiction film dedicated to Lenin, and an anti-bureaucratic satire, Don Diego i Pelageya (Don Diego and Pelageya, 1927, shown at the 2014 Giornate). Sorok pervyi (The Forty-First, 1926) was certainly among the flows, so it seemed. In fact, Anatoly Lunacharsky, the People's Commissar for Enlightenment, called it “without question, one of the masterpieces of our filmmaking.”

The Forty-First was Protazanov's first film to have the Revolution as its subject matter rather than just a setting. It was an adaptation of a short story by Boris Lavrenyov, who started his career as a futurist poet, joined the White Army, then defected to the Reds, and wrote memorable prose in the 1920s reflecting on his diverse experience during the Civil War. Mariutka, a sharpshooter in the Red Army, keeps track of the White officers she puts down. Having shot forty, she misses the forty-first one, a young lieutenant who recently was a university student – and falls in love with him. This story, the most popular of Lavrenyov's writings, was adapted for the screen twice. The 1956 version, directed by Grigory Chukhray and magnificently photographed in colour by Sergei Urusevsky, was a romantic melodrama: the love story took place against a background of



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

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

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



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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

THREE WOMEN (Tre donne) (US 1924)

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

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

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

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

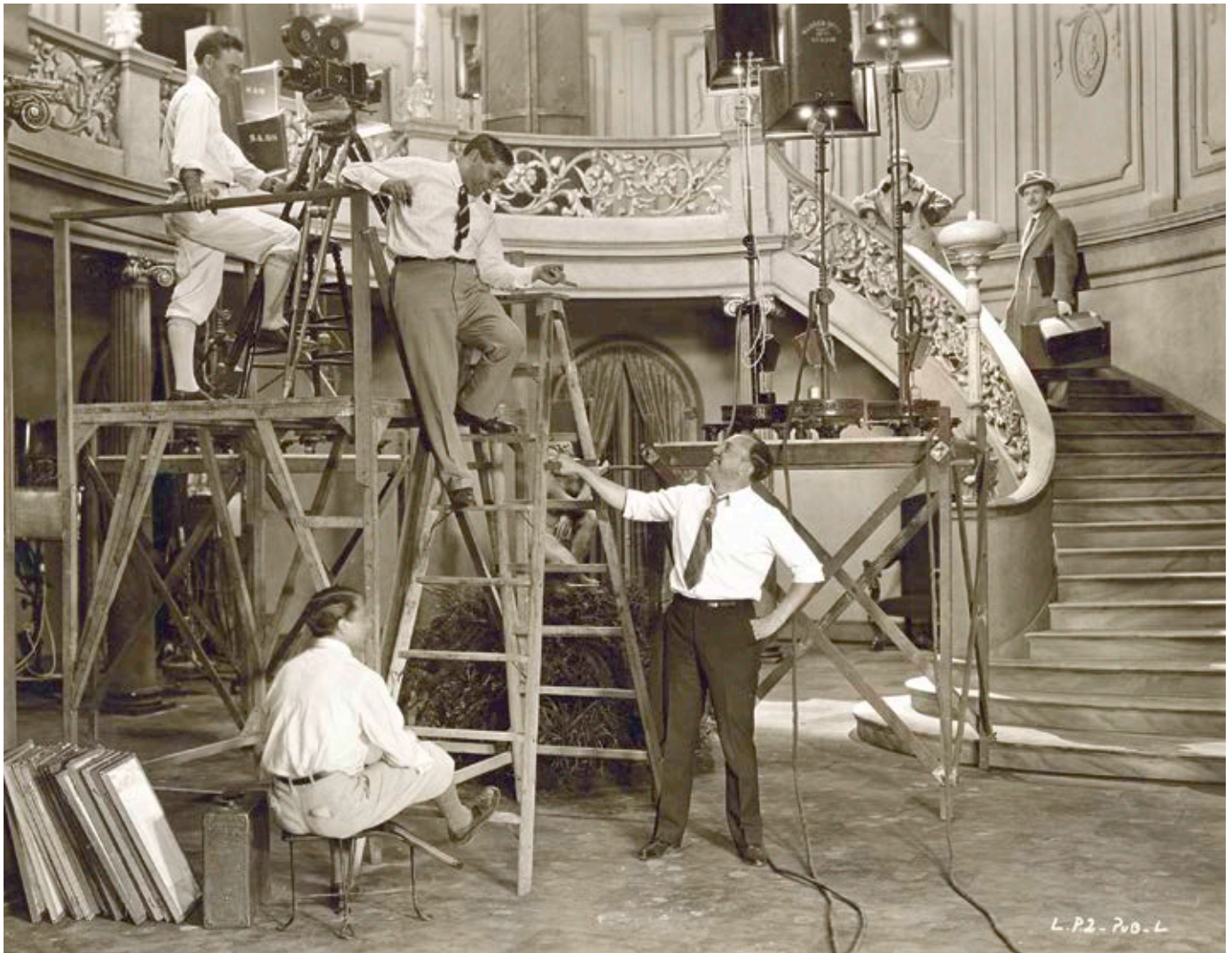
Although the Giornate has shown Lady Windermere's Fan (1925) at least twice, this is its first screening of Three Women. Critical consensus can explain such a programming oversight. Joseph McBride characterized the film as “shallow



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Home movies della famiglia Biglia / Biglia Family Home Movies, 1907-1910

[RITRATTO RICCARDO BIGLIA] (IT, 1907-1910)

PROD: Società Anonima Ambrosio. COPIA/COPY: DCP, 1'35", col. (da/from 35mm pos., imbibito/tinted, 16 fps); senza did./no intertitles.

[VILLA MALPENGA] (IT, 1907-1910)

COPIA/COPY: DCP, 7'18" (da/from 35mm, pos. + neg., 16 fps); senza did./no intertitles.

[TEATRINO] (IT, 1907-1910)

COPIA/COPY: DCP, 5'51" (da/from 35mm neg., 16 fps); senza did./no intertitles.

[IL LAGO DI VIVERONE] (IT, 1907-1910)

COPIA/COPY: DCP, 6'49" (da/from 35mm neg., 16 fps); senza did./no intertitles.

[VALLE CERVO] (IT, 1907-1910)

COPIA/COPY: DCP, 3'17" (da/from 35mm neg., 12 fps); senza did./no intertitles.

FONTE/SOURCE: Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea.

Film conservato e digitalizzato da CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa (Ivrea), per gentile concessione della Famiglia Riccardo Biglia. / Films preserved and digitized by the CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa (Ivrea), by kind permission of the family of Riccardo Biglia.

I film della famiglia Biglia sono un recente ritrovamento che apre nuovi filoni d'esplorazione sul Novecento. Si tratta di un nucleo di 38 elementi in 35mm, di cui 34 negativi scena, girati tra il 1907 e il 1910 e depositati presso l'Archivio Nazionale Cinema Impresa da una discendente della famiglia Biglia, la prof.ssa Valeria Natalina Paracchi, che si occupa dell'archivio familiare e delle ricerche ad esso collegate.

Il materiale, magnificamente conservato, fu in parte girato dalla Società Anonima Ambrosio Torino, poco avvezza a girare film di famiglia su commissione, di cui a oggi si conoscono solo una manciata di titoli di questa tipologia, uno di questi conservato presso la Cineteca Nazionale.

A commissionare questi materiali fu Riccardo Biglia, figlio di Giovanni Battista Biglia, un impresario edile biellese che costruì la sua fortuna

Recently discovered footage of the Biglia family offers a fresh view of the early 20th century. A total of 38 35mm items shot between 1907 and 1910, of which 34 are negatives, were deposited at the Archivio Nazionale Cinema Impresa in Ivrea (Piedmont) by a descendant of the family, Professor Valeria Natalina Paracchi, who is in charge of the Biglia archive and related research.

The material is in superb condition, and was partly made by the Società Anonima Ambrosio Torino, which was unaccustomed to producing private films on commission. Only a handful of titles of this kind are known today; one is housed in the Cineteca Nazionale. The individual behind the commissioning of these films was Riccardo Biglia (1875-1926), son of Giovanni Battista Biglia, a construction entrepreneur from the Piedmontese city of



[Ritratto Riccardo Biglia], 1907-1910.
(Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea)

durante il grande sviluppo delle infrastrutture coincidente con la nascita del Regno d'Italia. Una fortuna immensa resa traballante dal figlio Riccardo, indomabile esteta, frequentatore dell'alta società e di artisti dell'epoca tra cui il compositore e direttore d'orchestra Pietro Mascagni, di cui era grande amico. Il suo nome si incrocia nelle cronache dei giornali dell'epoca: tra corse e incidenti in automobile, spettacoli teatrali, denunce per lancio di caramelle su ballerine e feste con lo zar di Russia.

Il programma prevede la proiezione separata nel corso della settimana di cinque cortometraggi che trasmettono la gioia di vivere di questa famiglia che si affacciava nel Novecento da protagonista. I film sono stati scansionati in overscan a 5K e restaurati digitalmente presso il laboratorio dell'Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea. — ELENA TESTA

Il progetto Biograph / The Biograph Project

Nell'estate del 1908 David Wark Griffith, sotto lo pseudonimo di Lawrence Griffith, iniziò a dirigere film da una bobina e da mezza bobina presso la American Mutoscope and Biograph Company. Nel corso dei cinque anni successivi, Griffith introdusse una serie di innovazioni piazzando la macchina da presa più vicino agli interpreti; passando da un luogo a un altro, e poi di nuovo al primo, allo scopo di mostrare azioni simultanee in spazi diversi; muovendo la macchina da presa in senso orizzontale, e collocandola su un veicolo in movimento; inserendo primi piani allo scopo di convogliare emozioni o informazioni



[Valle Cervo], 1907-1910.
(Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea)

Biella who became immensely rich during the great development of infrastructure prompted by the nascent Kingdom of Italy. This huge fortune was considerably dented by his son Riccardo, an indomitable aesthete who frequented high society and artists of his day, including the composer and conductor Pietro Mascagni, who was a great friend. Biglia appears in contemporary newspaper accounts of car races (and accidents), theatre performances, complaints for throwing sweets at dancers, and parties attended by the Tsar of Russia.

The programme consists of five shorts screened individually throughout the week, conveying the joie de vivre of a family who looked to the new century from a place of prominence. The films were scanned in 5K overscan and digitally restored at the Archivio Nazionale Cinema Impresa in Ivrea. — ELENA TESTA

In the summer of 1908 David Wark Griffith, under the pseudonym of Lawrence Griffith, began to direct one-reel and split-reel films at the American Mutoscope and Biograph Company. Over the course of the next five years, he introduced a series of innovations: moving the camera progressively closer to the actors; cutting from location to location, and then back again to show simultaneous actions in different settings; panning the camera; placing the camera on a moving vehicle; inserting close-ups to convey emotion or additional information, using



[Villa Malpensa], 1907-1910.
(Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea)

supplementari, e adoperando riflettori per far sì che i volti fossero visti meglio in esterni; sperimentando scene in controluce, e altro ancora. Stiamo naturalmente semplificando: gli studiosi possono sicuramente ribattere che altri cineasti (soprattutto in Europa) avevano già provato le stesse cose. Rimane il fatto che tutte queste novità provenivano dagli studi Biograph di quegli anni; le recensioni sui periodici specializzati del periodo, o un confronto diretto fra questi film e quelli prodotti di anno in anno da altre società, dimostrano che l'opera di Griffith e degli studi Biograph era di gran lunga in anticipo sui tempi. Il progetto Biograph ha preso vita nel 2016 con l'esplicito obiettivo di restaurare tutti i 450 film da mezzo rullo, un rullo e due rulli diretti da D.W. Griffith durante i più importanti anni formativi del cinema, dal 1908 al 1913, e di renderli disponibili ai ricercatori e al pubblico in generale. Prevediamo che il progetto richiederà vent'anni prima di essere portato a compimento.

Visto che le Giornate del Cinema Muto hanno già mostrato l'intero corpus dei film Biograph di Griffith fra il 1997 e il 2003, non prevediamo di ripresentarli tutti in questa serie. I recenti progressi nelle scansioni digitali e nel restauro delle copie su carta offrono comunque un'opportunità di rivedere in forma migliore titoli un tempo disponibili solo su copie a 16mm della Renovare di Kemp Niver, così sbiadite che sembrava di osservarle attraverso un obiettivo spalmato di vaselina.

Nel 2016, su richiesta della Library of Congress, la Film Preservation Society, un'organizzazione senza scopo di lucro da me fondata nel 2014, ha investito i suoi fondi nell'aggiornamento di un software commerciale utilizzato per la scansione disponibile presso la società che lo vendeva (più avanti siamo passati ad altri prodotti e strumenti).



[Villa Malpensa], 1907-1910.
(Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea)

reflectors so that faces could be better seen in outdoor, backlit settings, and more.

This is, of course, an oversimplification. Film scholars can point to others (primarily in Europe) who also used and/or introduced these advances. Still, the essential truth is that all of these progressive innovations were coming from the Biograph Studio during these years, and either a review of trade magazines of the era or a screening and comparison of another studio's product on a year-by-year basis document that the work of Griffith and the Biograph Studio was head and shoulders above the rest.

The Biograph Project was initiated in 2016 for the express purpose of restoring all 450 split-reel, one-reel, and two-reel films directed by D. W. Griffith in the most important formative years of cinema, 1908 to 1913, and making them available to both scholars and the general public. The project is anticipated to take 20 years.

Because the Giornate del Cinema Muto devoted time to screening all available Griffith Biographs between 1997 and 2003, it is not anticipated that each film will be repeated here. But improvements in digital scanning and restoration of the paper prints provide an opportunity to see in improved form those films that were then only available via Kemp Niver's 16mm Renovare prints, which was akin to watching a film through a Vaseline-smear lens.

In 2016, at the request of the Library of Congress, the Film Preservation Society, the Los Angeles-based nonprofit organization which I founded in 2014, invested in a vendor-created upgrade of their software that accompanied their custom scanner. (Ultimately, we moved to other products and tools.) The following

Un anno dopo, un tecnico specializzato è stato assunto a Culpeper in Virginia, quartier generale del Packard Campus al National Audio-Visual Conservation Center della Library of Congress. Durante il suo contratto, della durata di un anno, questo professionista si è impegnato nella messa a punto del nuovo scanner. Al termine dei dodici mesi erano stati digitalizzati solo quattro titoli (*The Adventures of Dollie*, *A Smoked Husband*, *A Calamitous Elopement* e *Deceived Slumming Party*). Da allora, la Library of Congress ha scansionato anche *The Ingrate*, *Mr. Jones at the Ball*, *The Girl and the Outlaw*, *At the Altar*, *The Fatal Hour* e le ultime due inquadrature di *A Son's Return*. La carenza di personale e la pandemia Covid hanno rallentato le operazioni, ma il generoso finanziamento da parte della Louis B. Mayer Foundation ha consentito almeno di preparare le copie su carta grazie a turni straordinari nei weekend.

Una volta identificato un fornitore da parte della Library of Congress, abbiamo effettuato esperimenti di scansione delle stesse copie su carta che avevamo già riprodotto con la scansionatrice della Library. I risultati furono considerati soddisfacenti, e il progetto è da allora proseguito molto più velocemente. Tutti gli altri film del 1908 non sopra citati sono stati digitalizzati da questo fornitore. Dobbiamo ammettere che questo approccio “a scacchiera” ha prodotto restauri di qualità ineguale, ma quel che abbiamo adesso è comunque molto meglio di ciò che era disponibile fino a oggi.

Che dire di questi primissimi film Biograph di Griffith? Ci si potrebbe limitare a guardarli con attenzione per trovarvi le innovazioni introdotte o incorporate da Griffith nelle sue prove d'esordio, ma è forse il caso di ricordare a questo proposito le parole di Edward Wagenknecht (*The Movies in the Age of Innocence*, 1962, pp. 93-94):

“Nel guardare uno dopo l'altro i film Biograph nell'estate del 1961, George Pratt e io abbiamo avuto la sorpresa di constatare con quanta parsimonia le novità siano state introdotte in queste pellicole. Se uno dovesse basarsi su ciò che hanno scritto i critici, si dovrebbe concludere che tutti i film Biograph siano fittamente intessuti di brillanti innovazioni tecniche, un incessante fuoco d'artificio di virtuosismo stilistico fine a se stesso. È vero il contrario: queste tecniche sono utilizzate solo di tanto in tanto, e solo quando necessario; potete vedere un buon numero di film senza incontrare un solo primo piano. Va bene lo stesso, perché non si avrà comunque l'impressione che Griffith fosse un puro e semplice mestierante.”

Le didascalie originali sono mancanti. Nuove didascalie esplicative sono state aggiunte dalla Film Preservation Society. Gli interventi effettuati includono didascalie ricostruite (in tal caso segnalate in quanto tali) e di durata tale da uniformare il metraggio dei film a quello pubblicato sui bollettini Biograph. I titoli sono qui presentati secondo il loro ordine di uscita. Un'ulteriore analisi dei materiali di produzione Biograph ha accertato che alcuni titoli inclusi in *The Griffith Project* (BFI Publishing, 1999) erano stati prodotti prima che Griffith avesse iniziato a dirigere (*The Black Viper*, *The Tavern-Keeper's Daughter*). Questi due film sono perciò stati esclusi dal programma. – TRACEY GOESSEL

year, a skilled technician was recruited to move to Culpeper, Virginia, site of the Packard Campus of the Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center. During the course of his one-year contract, the technician worked tirelessly to make the scanning mechanism functional. At the end of the 12-month period, only four short, split-reel films had been scanned (The Adventures of Dollie, A Smoked Husband, A Calamitous Elopement, and Deceived Slumming Party). In the period since then, the Library scanned The Ingrate, Mr. Jones at the Ball, The Girl and the Outlaw, At the Altar, The Fatal Hour, and the final two shots from A Son's Return. Staffing shortages and the COVID pandemic contributed to a slowdown, but a generous grant from the Louis B. Mayer Foundation permitted us to fund paper print preparation by way of overtime work on weekends. An outside vendor was identified by the Library, and pilot tests were performed on paper print rolls that we had previously scanned with the LOC scanner. The results were considered satisfactory, and the process was much quicker. All other 1908 films not named above were scanned by this vendor. We recognize that this involuntary checkerboard approach has resulted in some variability in restoration quality. But what we have now is better than anything to date.

How to view these earliest Griffith Biographs? It is tempting to simply watch carefully for innovations (whether created by Griffith, or simply incorporated by him.) Perhaps it is best to remember the words of Edward Wagenknecht (The Movies in the Age of Innocence, 1962, pp. 93-94):

“As we went through Biograph after Biograph in the summer of 1961, both George Pratt and I were surprised to note how little there really is of this sort of thing. If one were to judge by what many film critics have written, one would conclude that all Biograph films were a tightly woven tissue of tricky, brilliant technical devices, a never-ending show of virtuosity for its own sake. The reverse is the case. The devices are used sparingly and only when needed; you can look at a good deal of film without encountering so much as a single close-up. And this is just as well, for it will not do to leave the impression that Griffith was merely a technician.”

Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society. Restorations include reconstructed intertitles (flagged as such) timed to ensure the release length of the restoration matches that published in the Biograph records. The films are presented in release order. Subsequent review of Biograph production records document that some titles previously included in The Griffith Project (BFI Publishing, 1999) were produced before Griffith began directing (The Black Viper, The Tavern-Keeper's Daughter). These have been excluded. – TRACEY GOESSEL

Tutte le note seguenti sono a firma di Tracey Goessel / All film notes by Tracey Goessel.

THE ADVENTURES OF DOLLIE (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Arthur Johnson, Linda Arvidson, Charles Inslee, Madeline West. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 18-19.06.1908 (Sound Beach, Connecticut). USCITA/REL: 14.07.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 12'04" (da/from paper print, 713 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Ecco qui: il film che rappresentò l'inizio di tutto per coloro che hanno studiato il cinema muto mezzo secolo fa (dal loro punto di vista, Méliès e Porter non erano che note a piè di pagina; il vero cinema era cominciato secondo loro con Griffith e Dollie). È vero che gli studi successivi hanno fatto giustizia di questo semplicistico modo di pensare, ma è innegabile che la Biograph sarebbe diventata la società di produzione più innovativa del periodo, e che tutto è cominciato proprio da qui.

Prima di girare, Griffith chiese consiglio all'operatore Billy Bitzer. Quest'ultimo avrebbe scritto più tardi che "a giudicare da come lo avevo visto recitare non avrei mai pensato che sarebbe diventato così importante" ("Billy Bitzer – Pioneer and Innovator" [Part I], in *American Cinematographer*, dicembre 1964). Possiamo solo essere grati del fatto che Bitzer non abbia visto giusto.

THE FIGHT FOR FREEDOM (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, Billy Bitzer. CAST: Florence Auer, Anthony O'Sullivan, Edward Dillon, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 23-24.06.1908 (Shadyside, New Jersey; NY Studio). USCITA/REL: 17.07.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 12'58" (da/from paper print, 729 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Tutti quanti hanno avuto qualcosa da dire su *The Adventures of Dollie*, ma l'opera seconda di Griffith è a malapena citata. Stabilire di cosa si trattasse esattamente richiede qualche approfondimento. La pagina 104 degli inventari di produzione compilati da Bitzer (oggi al Museum of Modern Art) iniziano, come prevedibile, con *Adventures of Dolly* (sic), e testimonia che le date di produzione successive a *Dollie* erano state dedicate a *The Fight for Freedom*, analogamente alle loro date di uscita. È un tipico prodotto del 1908: statico, teatrale, e difficile da capire senza didascalie esplicative. L'aspetto più interessante di questo primitivo sforzo è offerto dalle scene nella casa di Pedro. Arthur Marvin, che non fu mai un operatore provetto nemmeno nelle sue prove migliori, è riuscito ad allineare l'inquadratura in modo tale da rendere chiaramente visibile l'obiettivo della macchina da presa in uno specchio sul set. Come sarebbe bello disporre di una visione d'insieme su ciò che stava succedendo dietro la cinepresa! In questa fase dell'evoluzione di Griffith, ciò sarebbe stato molto più interessante di quel che si vede davanti ad essa.

Here it is: the film that for those learning about silent films 50 years ago represented the alpha. (The efforts of Méliès and Porter were mere footnotes in this view. True cinema began with Griffith, and Dollie.) Subsequent scholarship has revised this simplistic school of thought, true. But there is no denying that Biograph was about to become the most innovative of studios, and it did begin here.

*Griffith sought advice from cameraman Billy Bitzer before filming. Bitzer wrote, "Judging the little I had caught from seeing his acting, I didn't think he was going to be so hot." ("Billy Bitzer – Pioneer and Innovator" [Part I], *American Cinematographer*, December 1964) We can only be grateful that Bitzer was wrong.*

Scholars everywhere write about The Adventures of Dollie, but Griffith's sophomore effort gets nary a word. Determining what, exactly, was his second film requires some digging. Page 104 of Bitzer's production log (now at the Museum of Modern Art) conveniently begins with Adventures of Dolly [sic] and documents that production dates after Dollie were devoted to The Fight for Freedom, corresponding to the release order. It is a typical 1908 product: stagey, static, and difficult to understand without explanatory intertitles. Perhaps the most interesting aspect about this (admittedly primitive) effort are the scenes in Pedro's house. Arthur Marvin, never a careful craftsman even at his best, managed to line up the shot so that the lens of the Biograph camera is clearly visible in the mirror on the set. How one wishes for a broader view of what was going on behind the camera! At this stage of Griffith's evolution, it would have been far more interesting than what was in front.

THE REDMAN AND THE CHILD (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: John Tansey, Linda Arvidson, George Gebhardt, Charles Inslee, Harry Solter. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 30.06, 03.07.1908 (Passaic River, Little Falls, New Jersey). USCITA/REL: 28.07.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 15'40" (da/from paper print, 857 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Al pari di *Dollie*, *The Redman and the Child* fu girato interamente in esterni a Little Falls nel New Jersey. La lontananza dal teatro di posa consentì a Griffith di sfruttare al meglio i suoi punti di forza, non solo avvicinando la macchina da presa agli interpreti ma anche rendendo più liberi i loro movimenti. Negli studi Biograph, essi si muovono in linea retta verso destra o sinistra per rimanere entro la focale della macchina da presa. Qui, invece, si avvicinano e si allontanano dall'obiettivo; attraversano l'inquadratura in senso diagonale; e remano sul fiume Passaic con totale disinvoltura. Griffith utilizza il montaggio interno non per effetti di trucco, ma allo scopo di realizzare inquadrature come quella del nostro eroe che annega uno dei rapitori (va sott'acqua, e grazie allo stacco ci rimane). C'è perfino una soggettiva con mascherino dell'indiano che guarda attraverso il cannocchiale del geometra.

Sono cose all'avanguardia per il 1908, e il responso della critica dimostra che Griffith non stava perdendo il suo tempo.

The Redman and the Child, like *Dollie*, was filmed entirely outdoors, in Little Falls, New Jersey. Being away from the studio permitted Griffith to play to his strengths. He not only brings his camera in closer to the players; he frees their movements. In the studio, actors only move straight left or right – staying in the camera's focal range. Here they run toward and away from us; cut diagonally across the screen; and paddle along the Passaic River with absolute freedom. Griffith uses jump cuts not for trick effects but to permit such shots as our hero drowning one of the kidnappers. (Down he goes, and, thanks to the cut, down he stays.) We are even given a matted POV shot as the Indian looks through the surveyors' telescope.

This is advanced stuff for 1908, and the critical reception proved that Griffith had certainly hit the ground running.

DECEIVED SLUMMING PARTY (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith, Wallace McCutcheon. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Edward Dillon, D. W. Griffith, Mack Sennett, Harry Solter, George Gebhardt, Charles Inslee, Anthony O'Sullivan. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 27.05, 14.07.1908 (NY Studio; Times Square, NYC). USCITA/REL: 31.07.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 8'35" (da/from paper print, 483 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Le date di produzione documentano che *Slumming* è stato filmato in due riprese, a fine maggio e a metà luglio; Griffith deve aver dunque diretto solo metà del film. Ma quale metà? Gli esterni girati a Times Square, oppure gli interni dei tre numeri di vaudeville? Visto che il 27 maggio era una bella giornata di sole, mentre il 14 luglio era stato caratterizzato da pioggia violenta e grandine, è probabile che Wallace McCutcheon si sia occupato degli esterni a maggio, e che Griffith abbia girato le scene di interni (una parte, o forse tutte) nel mese di luglio.

Poco importa. Gli interni sono del tipo "la gente del luogo prende in giro gli sprovveduti", con la gag della macchina per produrre salsicce e gli orientali che infilano cani e gatti nel tritacarne. Perfino i critici dell'epoca furono concordi nel dire che era roba ormai vecchia.

Dobbiamo così limitarci a studiare la prestazione di Griffith nel ruolo

The production dates document that Slumming was filmed both in late May and in mid-July; therefore Griffith directed only half the film. Which half? The exteriors filmed in Times Square? Or the interiors – the three vaudeville set pieces? Given that 27 May was a warm, sunny day, and 14 July had headline-inducing rain and hail, it is likely that Wallace McCutcheon directed the exteriors in May and Griffith handled some – or all – of the interiors in July.

It scarcely matters. The interiors are of the "locals tricking the suckers" variety, using a gag with a sausage-making machine and Asians loading dogs and cats into the grinder. Even contemporary critics agreed this was getting old.

We are reduced to studying Griffith's monocle-clutching performance as the comic Englishman. He does display some

comico dell'inglese con il monocolo. Sa strappare qualche sorriso quando tenta di insegnare il pugilato a un ragazzo della Bowery; rimane il fatto che il Griffith è qui più bravo come attore che come regista.

minor comic skills when he attempts to coach one of the Bowery boys in the sweet art of boxing, but essentially, as an actor, D. W. Griffith is a very good director. Just not yet.

THE BANDIT'S WATERLOO (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Marion Leonard, Linda Arvidson, Harry Solter, Charles Inslee. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 06.07, 08.07.1908 (NY Studio; Shadyside, New Jersey). USCITA/REL: 04.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14'55" (da/from paper print, 839 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Come nel caso di tanti altri film Biograph dei primi anni, per comprendere la storia ci vogliono le didascalie; le scene in se stesse consistono interamente di allestimenti teatrali degli eventi in questione. A dire il vero, l'unico vero piacere che deriva da questa vicenda consiste nel seguire la fanciulla rapita, Marion Leonard (qui nel ruolo della giovane e virtuosa Señora) mentre finge di essere una donna di facili costumi, tenendo così astutamente sotto controllo una situazione che, in circostanze reali, sarebbe terrificante. C'è una certa soddisfazione nel vedere una donna che non solo supera in astuzia tutti i loschi figure che la circondano, ma è anche abbastanza sottile da fumarsi una sigaretta e soffiare il fumo in faccia all'attonito manigoldo. Questo precoce ritratto di emancipazione femminile riesce almeno a giustificare il prezzo del biglietto.

As with many an early Biograph, the intertitles are required to make sense of the story, and the scenes themselves are entirely theatrical reenactments of the plot points. Indeed, the only real pleasure to be derived from this tale comes from watching the kidnapped Marion Leonard (playing a virtuous young Señora) stage the ruse of pretending to be a wanton woman, cleverly maintaining control of a situation that would, in true circumstances, be terrifying. There is gratification in the consideration of a woman who not only outwits all the corrupt characters around her, but is somehow sophisticated enough to smoke a cigarette and blow the smoke in the villain's unconscious face. This early portrayal of female empowerment, if nothing else, makes this little film worth the price of admission.

A CALAMITOUS ELOPEMENT (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Billy Bitzer, Arthur Marvin. CAST: Linda Arvidson, Harry Solter, Charles Inslee, George Gebhardt, D. W. Griffith, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 09.07, 11.07.1908 (NY Studio; exterior: 11 East 14th Street, NY). USCITA/REL: 07.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 13'07" (da/from paper print, 738 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Ecco il primo film di Griffith in cui Billy Bitzer lavora in qualità di operatore.

Non è stato un bell'inizio. Questa comica di dodici minuti contiene solo cinque inquadrature (contro le tredici di *The Adventures of Dollie*), messe in scena per lo più davanti a fondali dipinti, con recitazioni improntate al più tipico stile burlesco.

Eppure, come nel caso di tutti i film Biograph, c'è anche qui qualcosa di interessante: è la gioia di osservare il quindicenne Robert Harron ai suoi esordi nel ruolo di fattorino in cui lo vedremo così spesso. Nella seconda inquadratura in esterni vediamo perfino l'ingresso degli studi Biograph, qui utilizzato come sede della polizia di quartiere. C'è infine il piacere di vedere lo stesso Griffith in qualità di attore, nell'atto di infrangere

Here is the first film for which Billy Bitzer served as Griffith's cameraman.

*It was an inauspicious start. This 12-minute comedy is comprised of only 5 shots (compared to 13 for *The Adventures of Dollie*) staged largely before theatrically painted flats, and featuring acting of the broadest comedic style.*

But, as with any Biograph, something of interest can be found. There is the joy of an early sighting of 15-year-old Robert Harron, sporting the bellhop/delivery boy uniform in which he so often appears. In the second exterior, we even get to see the entry steps to the Biograph Studio, standing in for the precinct police station.

una regola fondamentale, cosa che il Griffith regista non avrebbe mai consentito. Nella scena al posto di polizia lo vediamo sorridere e guardare in direzione di Bitzer, verso la macchina da presa. Perfino il giovane Harron sapeva che una cosa del genere non si doveva fare.

In the scene at police headquarters, we see Griffith the actor break a cardinal rule that he would never have tolerated as a director. Smiling, he looks directly at Bitzer and the camera. Even young Bobby Harron knew not to do this.

THE GREASER'S GAUNTLET (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Wilfred Lucas, Marion Leonard, Harry Solter, Charles Inslee, George Gebhardt, Anthony O'Sullivan, Linda Arvidson, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 14-15.07.1908 (NY Studio; Shadyside, New Jersey). USCITA/REL: 11.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 18'16" (da/from paper print, 1027 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

The Greaser's Gauntlet è un film ambizioso, forse con troppi personaggi e colpi di scena per essere facilmente compreso senza didascalie esplicative. Con i suoi 1027 piedi di lunghezza è anche il più lungo film realizzato da Griffith fino a quel momento.

È però evidente che Griffith sta facendo passi avanti. Cooper Graham (*The Griffith Project*, vol. 1, p. 77) ha osservato che il regista effettua per la prima volta l'inserzione di un'inquadratura ravvicinata per meglio mostrare ciò che fanno i protagonisti. Ancora una volta la macchina da presa è stata dunque portata a ridosso degli interpreti in una scena d'interni, una settimana prima che ciò accadesse in *For Love of Gold*, considerato dagli storici come il punto di svolta in questo senso. Il film segna anche l'esordio (addirittura nel ruolo principale) di Wilfred Lucas, destinato a diventare una presenza fissa tra gli attori prediletti da Griffith. Il puzzle stava cominciando a comporsi.

The Greaser's Gauntlet is an ambitious film, with perhaps too many characters and plot twists for ready comprehension without explanatory intertitles. At 1027 feet, it is his longest film up to that time.

But it also shows us that Griffith is starting to progress. Cooper Graham (*The Griffith Project*, Vol. 1, p. 77) points out that the director cuts, for the first time, within a shot, to give us a closer view of the protagonists. The camera again crept closer to the actors in interiors a full week before the benchmark claimed by historians in *For Love of Gold*. It also provides the first appearance (in the lead role, no less) of Wilfred Lucas, who was to become a steadfast member of Griffith's acting troupe. Things were starting to gel.



The Greaser's Gauntlet, 1908. Wilfred Lucas, Marion Leonard. (Tracey Goessel, FairCode Associates/Library of Congress)

THE MAN AND THE WOMAN (US 1908)

REGIA/DIR: D.W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, Billy Bitzer. CAST: Linda Arvidson, Harry Solter, Charles Inslee, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 17-18.07.1908 (NY Studio; Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 14.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 13'48" (da/from paper print, 776 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

The Man and the Woman è il primo dei tanti melodrammi di Griffith in cui l'eroina cade nella trappola di un matrimonio fasullo per mano di un mascalzone. In quanto tale, il film è utile soprattutto per osservare come Griffith abbia affinato le sue qualità di narratore, culminanti ovviamente con Lillian Gish nel personaggio della madre abbandonata di *Agonia sui ghiacci* (*Way Down East*, 1920).

C'è in questo caso qualche segnale che Griffith si sta lentamente muovendo nella giusta direzione. Come ha già osservato Cooper Graham (*The Griffith Project*, vol. 1, p. 79), le inquadrature in esterni di Griffith sono più vicine agli interpreti di quanto non accada nell'unica scena d'interni. Nella scena del finto matrimonio i suoi personaggi escono di scena avvicinandosi alla macchina da presa anziché farlo da sinistra o da destra, come a teatro. Il film ci offre dunque un accenno di sviluppi ulteriori in questo senso.

The Man and the Woman is the first of several melodramas Griffith would produce in which the heroine is tricked into a false marriage by a scoundrel. As such, this film serves primarily as a basis by which we can observe how Griffith grew in his storytelling skills, culminating, of course, with Lillian Gish's abandoned mother in *Way Down East* (1920).

Still, there is already evidence that, while not yet running, Griffith is at least contemplating a crawl. As Cooper Graham (*The Griffith Project*, Vol. 1, p. 79) points out, Griffith's exterior shots are closer to the actors than in his single interior. And in the marriage scene he has his characters leave the scene by approaching the camera instead of exiting stage left or right. His work is leaving us hints of what will come.

THE FATAL HOUR (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Linda Arvidson, Harry Solter, George Gebhardt, D. W. Griffith, Anthony O'Sullivan. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 21.07, 27.07.1908 (NY Studio; Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 18.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14'48" (da/from paper print, 832 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

È la prima volta che vediamo il modello narrativo di James Bond o Batman: il cattivo imprigiona l'eroe o l'eroina e mette in funzione un complesso congegno omicida, poi se ne va, lasciando appena il tempo per una fuga o un salvataggio. Il meccanismo è in questo caso un fucile predisposto per sparare quando la lancetta di un orologio toccherà le dodici.

Osservare la sequenza in questione è un po' come guardare uno scultore che ha appena iniziato a scolpire. Griffith non mostra il letale ordigno con un piano ravvicinato, e benché egli alterni per ben tre volte le immagini della prigioniera a quelle dei soccorritori, la durata delle inquadrature non diminuisce progressivamente. Ad ogni modo si sta chiarendo le idee al riguardo: ha almeno spostato la macchina da presa più vicino alla protagonista nelle inquadrature parallele alla disperata corsa di coloro che la metteranno in salvo. Ha poi allontanato di nuovo l'obiettivo al momento della liberazione, per meglio mostrare tutti i personaggi. Inseguimento + suspense = spettacolo. Ora che questa semplice formula ha preso l'avvio, la rivedremo in un'infinità di occasioni.

Here is the first time we see the Bond/Batman trope: the villain has our hero(ine) tied up while some complicated killing device is rigged up, then leaves the scene, providing just enough time for a rescue or escape. In this instance, it is a gun set to fire when the clock reaches the top of the hour.

Seeing the sequence is much like watching a sculptor at the very start of making a piece. Griffith does not show the deadly device in close-up, and while he cuts back and forth three times between the writhing heroine and the rescuers, the shots do not progressively shorten in length. Still, he is getting the rudiments of the idea: he moved the camera closer to the protagonist in the shots that were intercut with the rescuers' ride. He then pulled it out for her liberation, to better provide the view of all the characters. Chase + suspense = entertainment. This is the first time he uses this simple formula, but it is very far from the last.

FOR LOVE OF GOLD (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dal racconto di/based on the short story by Jack London, "Just Meat" (1907; aka "Pals", 1908). PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Harry Solter, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 21.07.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 21.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 9'45" (da/from paper print, 548 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Questo film Biograph degli inizi è uno di quelli che gli storici amano citare. Si veda ad esempio Kemp Niver: "Secondo una leggenda, D.W. Griffith avrebbe chiesto di muovere la macchina da presa nel corso di una scena allo scopo di mostrare meglio l'espressione facciale dell'attore, ma non c'è alcuna traccia di movimenti di macchina all'interno della scena ... Griffith ha semplicemente iniziato la scena con la macchina da presa più vicina del solito ai suoi interpreti seduti, rendendo così più chiare al pubblico le loro espressioni."

Altri autori amano cionondimeno trarre le loro conclusioni da questo esempio. Esso serve se non altro a confermare la tendenza umana a prendere per buona una storia e a ricamarci sopra. Anche se Griffith non ha tagliato i piedi degli attori in questo film, si sarebbe in effetti mosso in questa direzione: *For Love of Gold* resta un bell'esempio di primo passo dal teatro filmato al cinema vero e proprio.

This early Biograph is one that film historians love to reference. Per Kemp Niver: "The legend goes that D. W. Griffith ordered the camera moved during a scene to better show the facial expressions of the actor, but here is no indication of any kind of camera movement within a scene... What Griffith actually did was to eliminate the foreground and begin the scene with the camera closer than usual to his seated actors, thereby making their expressions somewhat clearer to the audience."

But writers do love to extrapolate on this example. If nothing else, this serves as a demonstration of the human tendency to take a good story and run with it. But even if Griffith didn't cut off the actor's feet in this film, he was to progress to do so. And For Love of Gold stands as fine documentation of a tottering baby step in the move from filming staged plays to creating cinema.

BALKED AT THE ALTAR (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Mabel Stoughton, Arthur Johnson, George Gebhardt, Robert Harron, Linda Arvidson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 29-30.07.1908 (NY Studio; Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 25.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 12'30" (da/from paper print, 703 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Questo film Biograph dei primi anni è degno di nota soprattutto per il primo uso da parte di Griffith di uno stacco sul primo piano di un interprete. È l'inquadratura finale del film, memore del cowboy che spara verso la macchina da presa al termine del film di Edwin S. Porter *The Great Train Robbery* (1903).

Ultima inquadratura a parte, che cosa c'è di interessante in questi 700 piedi di banalità? La risposta è in *Way Down East* (*Agonia sui ghiacci*), un melodramma che ebbe origine a Broadway nel 1898 ma che fu ripreso a teatro nel 1903 e nel 1905. Anche se la trama di *Balked at the Altar* non ha alcun rapporto con la vicenda della donna vittima di un'ingiustizia, c'è un filo rosso che collega i personaggi principali del film Biograph e i personaggi collaterali del dramma teatrale: la buffa zitella, il contadino, il rozzo giovanotto. Griffith avrebbe girato *Way Down East* nel 1920, ma qui, dodici anni prima, ci sono già gli stessi personaggi. Nei dodici che seguirono, Griffith non fece alcun progresso nelle sue preferenze tematiche; ma avrebbe compiuto passi da gigante in termini di forma narrativa.

This early Biograph is notable primarily for Griffith's first use of an insert shot of an actor. It is the final shot in the film, echoing Edwin S. Porter's use of a cowboy firing into the camera at the end of The Great Train Robbery (1903).

What, besides the final shot, is of interest in this 700 feet of dreck? The answer lies in Way Down East, a melodrama that originated on Broadway in 1898, but which had Broadway revivals in both 1903 and 1905. While Balked's plot bears no relation to the wronged-woman story, a line can be drawn directly from the main characters here and the supporting characters in the play: the comic spinster, the country farmer, the rube. Griffith was to film Way Down East in 1920, but here, 12 years earlier, are the same characters. Griffith had made no progress vis-à-vis plot preference in those dozen years; but he was to progress centuries in terms of narrative form.

FOR A WIFE'S HONOR (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Charles Inslee, Harry Solter, George Gebhardt, Linda Arvidson, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 28.07, 30.07.1908 (NY Studio; Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 28.08.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 8'26" (da/from paper print, 474 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Questo piccolo e improbabile melodramma è il dodicesimo film di Griffith, che rivela l'evoluzione a singhiozzo del suo stile. Sta cominciando a mostrare al pubblico ciò che accade simultaneamente in due luoghi diversi: un corridoio e una stanza, con in mezzo una porta chiusa a chiave. Ma la sua geografia è del tutto illogica. I personaggi nella stanza escono di scena sulla destra, ma poi non rientrano da sinistra nello spazio contiguo. Arrivano invece da destra, provocando così una sensazione di rovesciamento dello spazio topografico. È possibile che la tradizione teatrale sia la causa di tutto ciò: se un interprete fosse uscito di scena da destra, sarebbe probabilmente rientrato dalla stessa direzione. È anche possibile che Griffith non avesse ancora facoltà di stabilire in anticipo la planimetria del set durante le fasi iniziali della sua carriera.

C'è da presumere che gli spettatori fossero perfettamente in grado di adattarsi mentalmente a questa incoerenza, ma di incoerenza si tratta. È un errore che ritroveremo di tanto in tanto nei film Biograph a venire, anche se sempre più di rado. Quando Griffith dirigerà *The Lonely Villa* nel 1909, la sua padronanza dello spazio filmico sarà non solo tecnicamente impeccabile, ma anche utilizzata con piena efficacia drammatica.

This improbable little melodrama was Griffith's twelfth release, and shows signs of the stutter-step evolution of his style. He is beginning to show the audience what is simultaneously happening in two separate spaces: an outer hallway and an inner room – with a locked door intervening. But his geography is spatially illogical. Characters in the inner room exit to screen right, but do not emerge into the contiguous area on screen left. Instead, they enter screen right, giving us a flipped view of the space. Possibly this came from the theatrical tradition. If an actor exited stage right, he would probably re-enter from the same direction. Or, Griffith might not have been empowered to direct the setup of the flats so early in his career.

*Presumably audiences were able to mentally make the adaptation, but it feels wrong. It is a mistake that we will sporadically see in future Biographs, but it will become rarer. By the time he makes *The Lonely Villa* in 1909, his mastery of adjoining spaces will be not only technically correct, but will be employed to effective dramatic use.*

BETRAYED BY A HANDPRINT (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, Billy Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Harry Solter, George Gebhardt, Linda Arvidson, Mack Sennett. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 06.08, 19.08.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 01.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14'49" (da/from paper print, 833 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Ecco un film di detective senza detective. Sappiamo fin dall'inizio chi è il colpevole: a commettere il crimine è l'amabile e disperata Florence Lawrence. Grazie a due stacchi su piani ravvicinati, scopriamo come ella abbia nascosto i gioielli, e come la sua identità sia stata smascherata dalla vittima. In *The Griffith Project*, vol. I (pp. 103-104) Tom Gunning ha notato che entrambi gli inserti sono isolati dal loro contesto mediante uno sfondo nero, a dimostrazione che la loro funzione non è drammatica bensì esplicativa.

Nonostante ciò, Griffith fa muovere con efficacia i suoi personaggi attraverso spazi contigui. Lo spettatore ha così una visione molto chiara della topografia dell'azione e della perigliosa distanza che Lawrence deve percorrere lungo la sporgenza esterna del secondo

*Here is a detective film with no detective. Yet we know who the culprit is from the start. In fact, we get to see lovely and desperate Florence Lawrence commit the crime. We discover, by way of two close-up cut-in shots, both how she hid the jewels and how her identity was uncovered by the victim. In *The Griffith Project*, Vol. I (pp. 103-104), Tom Gunning notes these insert shots are isolated from their setting by a pitch-black background, arguing that each serves an explanatory purpose, but not a dramatic one.*

Still, Griffith is effectively moving his characters through and about contiguous spaces. The audience has a clear sense of the layout, and the dangerous distance Lawrence has to travel across

piano. Il regista sarà presto in grado di coreografare gli spostamenti dei suoi interpreti, come pedine spaventate, lungo una serie di stanze disposte a telescopio man mano che la situazione si fa più perigliosa. Per il momento si accontenta comunque di imparare i rudimenti nella messa in scena di spazi molto più piccoli (quelli del teatro di posa Biograph, per pura e semplice necessità).

the second-floor exterior ledge. Soon he will move his actors, like frightened chess pieces, through a series of telescoping rooms as danger threatens. But for now he is learning the rudiments of manipulating his tight little spaces (most, of necessity, the size of the Biograph stage.)

MONDAY MORNING IN A CONEY ISLAND POLICE COURT (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: John R. Cumpson, Harry Solter, Anthony O'Sullivan, Mack Sennett, George Gebhardt, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 07.08.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 04.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 7"22" (da/from paper print, 414 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Se è vero che i primi sforzi registici di Griffith possono essere spesso descritti con la formula "due passi avanti e uno indietro", si può dire che *Monday Morning in a Coney Island Police Court* rappresenti un passo avanti e 27 miglia indietro. Il film consiste in una sola inquadratura, una scena burlesca allestita in modo alquanto statico; nient'altro.

È difficile credere che questo film sia opera di un regista che aveva già fatto così tanti progressi nel montaggio alternato e perfino negli stacchi su piani ravvicinati. È vero che si trattava di passi preliminari, ma almeno li aveva fatti. Perché tornare indietro? È semplice: Griffith era sotto pressione, e doveva sfornare un film dietro l'altro secondo un tabellino di marcia prestabilito.

E così ha sfornato questo. Si potrebbe ribattere che l'azione è quasi troppo rapida e troppo elaborata per essere stata preparata in un solo di giorno di prove e di riprese, così da far supporre che Billy Bitzer abbia fatto ricorso al vecchio trucco di girare la manovella della macchina da presa molto lentamente, accelerando l'azione giusto quel che bastava.

Il che è forse una virtù: per quel che ci riguarda, prima il film finisce, meglio è.

If Griffith's early efforts can be fairly described as two steps forward; one step back, Monday Morning in a Coney Island Police Court represents one step forward; 27 miles back. It was produced in a single shot. A burlesque act, statically recorded; no more.

It is hard to conceive that this was the product of a director who had already made such progress as early cross-cutting and even insert shots. Granted, such steps were primitive, but he had taken them. Why go backwards? Simple. The pressures of the production schedule meant that Griffith had to keep grinding them out.

And so he ground this one out. An argument can be made that the action is almost too fast, too well-polished for a simple day's rehearsal and shooting, suggesting that Billy Bitzer might have employed the early comedy cameraman's trick of undercranking, speeding things up just a touch.

Which is a virtue: for our money, this film could not end quickly enough.

THE GIRL AND THE OUTLAW (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, Harry Solter, George Gebhardt, Arthur Johnson, Mack Sennett, Charles Inslee. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 31.07, 02.08, 04.08.1908 (Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 08.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14"51" (da/from paper print, 835 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

The Girl and the Outlaw si segnala per l'esordio di Florence Lawrence in un film Biograph. Al pari di molti altri Biograph del 1908, la trama è di difficile comprensione senza una didascalia esplicativa in apertura. La prima inquadratura mostra una Lawrence in grave difficoltà ai piedi

The Girl and the Outlaw is most notable as the first Biograph with Florence Lawrence.

As with many of the 1908 Biographs, the plot is hard to understand without an opening explanatory intertitle. The first

di un precipizio, affiancata da una vedetta indiana. È un ostaggio? Solo dell'amore, a quanto sembra, poiché il *Biograph Bulletin* ci informa che lei è innamorata di "un agente stradale senza cuore, troppo esecrabile per meritare la compagnia dei bianchi".

Vista con gli occhi di oggi (in questo caso, occhi femminili), questa è la storia di un'amicizia muliebre, e un'analisi o almeno una testimonianza di come alcune donne siano indotte a fare ritorno verso coloro che le hanno maltrattate. A onore del vero sarebbe stato ben difficile spiegare un fenomeno così complesso in un film di quattordici minuti girato nell'estate del 1908, ma osservare le treccie sciolte di Florence Lawrence che ondeggiavano sotto i brutali colpi del suo assalitore mostrano che il meraviglioso talento dell'attrice non richiede spiegazione alcuna.

shot gives us a distressed Lawrence, at the base of a cliff, an Indian lookout by her side. Is she a hostage? Only to love, it seems, as the Biograph Bulletin informs us that she was a woman in love with "a heartless road-agent, too despicable for the association of white men."

Seen through a modern (and in this instance, feminine) lens, it becomes a tale of women's friendship, and – if not an exploration of the fact that some women return to their abusers, at least the documentation of it. In all fairness, such a complex phenomenon could hardly be explained in 14 minutes in the summer of 1908. But, watching Florence Lawrence's loose tresses sway hither and yon as she endures her beating, her clear star power requires no explanation.

BEHIND THE SCENES (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, Gladys Egan, Robert Harron, Charles Inslee, George O. Nicholls, Mack Sennett, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 10.08, 13.08.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 11.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 9'25" (da/from paper print, 530 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Molti dei primi film Biograph sono francamente di ardua lettura. Questa è una felice eccezione alla regola.

Florence Lawrence interpreta anche qui un ruolo tragico, quello di una vedova costretta a sorridere sul palcoscenico mentre il suo figlioletto sta morendo. Tom Gunning, lo specialista Biograph per eccellenza, ha messo in risalto il montaggio alternato fra la madre che danza e il figlio morente. Lawrence si lancia nella scena finale – dove la madre torna a casa quando è ormai troppo tardi – con un istintivo dolore che si erge ben al di sopra degli stereotipi recitativi dell'epoca.

Anche l'ambiente teatrale del film è assolutamente delizioso. Tutti i membri della troupe Biograph, Griffith compreso, conoscevano benissimo la vita dietro le quinte, cosa che infonde alla pellicola un senso di profonda autenticità. I danzatori zuavi sono evidentemente un trio di professionisti ingaggiati per l'occasione. Lawrence se la cava benissimo al loro fianco, forse perché le è stato dato abbastanza tempo per provare con loro. Griffith tornerà al mondo del teatro in diverse occasioni, da *A Drunkard's Reformation* e *To Save Her Soul* (entrambi del 1909) a *Two Daughters of Eve* (1912) e *The Reformers* (1913).

Many of the earliest Biographs are admittedly a bit of a chore to watch. Here is a happy exception.

Florence Lawrence again plays a tragic protagonist: a widow forced to smile on stage while her child is dying. Tom Gunning, who might fairly be deemed the über Biograph scholar, insightfully points out Griffith's early cross-cutting between the dancing mother and the dying child. Lawrence throws herself into the final scene – in which the mother returns home, but too late – with unselfconscious grief that rises above the demonstrative acting tropes of the era.

*Of equal charm in the film are the theatrical settings. Not only Griffith, but every member of the company and crew had an intimate familiarity with backstage life – a knowledge that gives these shots veritas. The Zouave dancers are clearly a professional trio brought in for the purpose. Lawrence does a creditable job keeping up with them; some time evidently had been devoted to permit her to practice. Griffith will share theatre settings with us in future films: *A Drunkard's Reformation* (1909); *To Save Her Soul* (1909); *Two Daughters of Eve* (1912), and *The Reformers* (1913).*

THE RED GIRL (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, Charles Inslee, Harry Solter, Linda Arvidson, Mack Sennett, George Gebhardt, D. W. Griffith. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 01.08, 12.08.1908 (NY Studio; Little Falls, New Jersey). USCITA/REL: 15.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 18'02" (da/from paper print, 1014 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

The Red Girl è un film in cui Griffith fa decisamente il passo più lungo della gamba. La storia riguarda una perfida messicana, una fortunata minatrice, un'indiana maritata a un mezzosangue e un sacco di scatenati imbrogliatori. C'è una rapina, un omicidio, un inseguimento su canoe, e la povera Florence Lawrence è incaprettata e appesa sopra a un fiume unicamente allo scopo di ottemperare alle leggi del melodramma.

Ciò non ha costituito alcun problema per un recensore dell'epoca (*New York Dramatic Mirror*, 26 settembre 1908), che definì il film "un appassionante melodramma del West, raccontato con vivacità dagli interpreti Biograph", pur ammettendo che "gli esterni non riescono a dare l'impressione del vero Far West".

L'ambientazione dell'omicidio nel campo di granoturco ricorda in effetti il New Jersey, ma riserva anche un dono inaspettato: una breve comparsa del regista nel ruolo di comparsa (con la paga di cinque dollari al giorno). Le riprese ebbero luogo a meno di sei settimane di distanza da *The Adventures of Dollie*, e Griffith poteva già correre qualche rischio con il suo stile filmico ma non con il portafoglio. Era meglio prendere qualche precauzione qualora la carriera di regista non fosse decollata.

The Red Girl is a film in which Griffith clearly bites off more than he can chew. The story involves an evil Mexicana; a flush girl miner, an Indian woman with a "half-breed" husband, and a lot of histrionic shenanigans. There is a burglary, a murder, a canoe chase, and poor Florence Lawrence is hog-tied and dangled over a river simply to serve the needs of melodrama.

One contemporary reviewer (*NY Dramatic Mirror*, 26.09.1908) didn't seem to mind. It was "a thrilling melodrama of the West, told with much spirit by the Biograph actors," he wrote, while acknowledging that "the outdoor scenery fails to give a far-Western impression."

Indeed, the location of the murder in the cornfield suggests New Jersey, but it does give an unexpected gift: the sight of the director himself, collecting double pay as a five-dollar-a-day actor. Filming occurred less than six weeks after *Dollie* was made. Griffith was to demonstrate progressive risk-taking with his film production, but not with his pocketbook. He was covering all the bases, in the event this directing thing didn't work out.

THE HEART OF O YAMA (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dalla pièce di/based on the play by Victorien Sardou, *La Tosca* (24.11.1887, Paris). PHOTOG: Arthur Marvin. CAST: Florence Lawrence, George O. Nicholls, Harry Solter, George Gebhardt, D. W. Griffith. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 14.08.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 18.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 15'40" (da/from paper print, 881 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Questa è una delle tante occasioni in cui Griffith sta cercando di fare Arte con la A maiuscola nel tentativo di emulare il teatro di qualità. Col senno di poi è facile concludere che egli abbia fallito in questo film in sette inquadrature, un dramma da palcoscenico ambientato nell'antico Giappone, con tanto di Florence Lawrence in muso giallo e lo stesso Griffith che brandisce una spada nel ruolo di comparsa. I critici dell'epoca ne furono comunque molto impressionati. "Il modo in cui la vicenda è raccontata con il linguaggio delle immagini è la riprova che la vera arte può manifestarsi al cinema così come in musica, pittura, poesia o in teatro", scrisse estasiato il critico del *New York Dramatic Mirror* (28 settembre 1908), a dimostrazione che tutti i gusti son gusti.

Here we have the first of many times D. W. Griffith would try to produce Art, with a capital A, trying to emulate "the legitimate" – the high-end theatre world 30 blocks north.

In hindsight, it is pretty easy to determine that he failed with this 7-shot, highly theatrical story of old Japan, complete with Florence Lawrence in yellowface and Griffith himself clutching a sword as a background player. Contemporary critics, however, were dazzled. "The manner in which it is told in the picture language proves that true art can be demonstrated in moving pictures as well as in music, painting, poetry or the stage," gushed the *NY Dramatic Mirror* critic (28.09.1908), proving that there is no accounting for taste.

WHERE THE BREAKERS ROAR (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. FOTOG: Arthur Marvin, Billy Bitzer. CAST: Arthur Johnson, Linda Arvidson, Florence Lawrence, Charles Inslee, Mack Sennett, Edward Dillon, Robert Harron, Harry Solter, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 21.08, 25.08.1908 (NY Studio; *undocumented beach location*). USCITA/REL: 22.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 10'04" (da/from paper print, 566 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

When the Breakers Roar possiede quella qualità gloriosa, marittima e solare che offre l'impressione di sbirciare attraverso una macchina del tempo osservando una giornata di fine agosto del 1908. La presenza di comparse ingaggiate per la strada convoglia un meraviglioso senso di realismo misto al melodramma. È comunque vero che il personaggio del pazzo scappato dall'ospedale psichiatrico costituisce una nota stonata (si è sbarazzato delle guardie nell'unica scena in interni, di fronte a un fondale dipinto opportunamente accompagnato dalla scritta "manicomio").

Possiamo qui vedere Griffith che si sta facendo i muscoli in quanto artista. Molto prima di *The Musketeers of Pig Alley* (1912), ci mostra un interprete (il folle Charles Inslee con in mano un coltello) che si muove dritto verso la macchina da presa.

Breakers has that glorious, sunny, by-the-sea quality that gives us the feeling of peeping through a time machine to a late August day in 1908. The presence of enlisted townspeople provides the wonderful sense of reality mixed with melodrama. Granted, the escaped lunatic provides a fly in the ointment (he breaks free of his guards on the only stage-shot scene: a painted backdrop of a stone building, helpfully labeled "Insane Asylum.") We can see Griffith stretching his creative muscles here. Long before The Musketeers of Pig Alley (1912), he gives us the prospect of the actor (madman Charles Inslee, clutching a knife) coming straight up to the camera.

A SMOKED HUSBAND (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: Frank E. Woods. FOTOG: Billy Bitzer. CAST: John R. Cumpson, Florence Lawrence, Arthur Johnson, Linda Arvidson, Charles Inslee, Mack Sennett, Robert Harron, Harry Solter, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 26-27.08.1908 (NY Studio; West 12th Street, NYC). USCITA/REL: 25.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 8'22" (da/from paper print, 470 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Si potrebbe affermare che questa non sia la prima comica della serie "Jones", visto che Florence Lawrence e John Cumpson sono citati in quanto "Mr. and Mrs. Bibbs" nel *Biograph Bulletin*. Questa è però la loro prima accoppiata in quanto coniugi, e allora perché spaccare il capello in quattro?

Florence Lawrence (*Photoplay*, gennaio 1915, p.105) rammenta il film quale esempio di come "le comiche sui Jones si tenevano al passo con la moda del tempo, come evidenziato dall'abito a tubino in *A Smoked Husband*". In effetti, gli incredibili giochetti della signora Lawrence suscitavano l'orrore del consorte ma deliziarono il pubblico dell'epoca. Per ciò che riguarda il cinema come arte, questo filmetto non mostra grandi progressi. Il trucco di fermo macchina e sostituzione di Cumpson con il manichino è un mero espediente, e non è nemmeno adoperato con esiti comici o altrimenti significativi come Méliès aveva già fatto anni prima. Per non parlare del trito cliché dei personaggi sporchi di carbone o di pittura bianca, una trovata vecchia come il mondo.

It might be argued that this is not the first "Jones" comedy, as Florence Lawrence and John Cumpson are dubbed "Mr. and Mrs. Bibbs" in the Biograph Bulletin. But it is their first comic pairing as spouses, and why split hairs?

Florence Lawrence (Photoplay, January 1915, p.105) recalled the film as an example of how "the 'Jonesy' comedies kept up with the fashions of the times, as was evidenced by the 'sheath' gown in A Smoked Husband." Indeed, the prospect of Miss Lawrence's stunning gams moves not only her husband to horror, but modern audiences to delight.

As cinema, this little film does little to advance the craft. The trick shot substitution of Cumpson for his dummy stand-in is a mere expedient; not used to meaningful or comic effect as Méliès had been doing years before. And the trope of having the characters besmudged with black coal or white paint was new when the Dead Sea was only sick.

THE STOLEN JEWELS (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: Harry Solter, John R. Cumpson, Florence Lawrence, Linda Arvidson, Charles Inslee, George Gebhardt, D. W. Griffith. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 24.08, 15.09.1908 (NY Studio; New York Curb Exchange, NYC). USCITA/REL: 29.09.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 11'12" (da/from paper print, 630 ft., 16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Ecco un film ricco di belle sorprese: un dramma criminale senza alcun crimine, e un mistero che non lo è per niente. Il bello è proprio qui. Una ragazzina infila i gioielli della madre in una scatola di dolciumi, un giocattolo a forma di cagnolino, e la famiglia pensa che siano stati rubati. Il mercato azionario crolla, e i tempi sono duri: i mobili sono pignorati, la ditta del padre va in bancarotta. Nel corso di tutte queste peripezie, Griffith lascia sempre il contenitore con i gioielli bene in vista. Sappiamo che la soluzione alla crisi familiare è tutta lì, ma loro non lo sanno. Al culmine della disperazione, Florence Lawrence afferra il giocattolo e addirittura ne svita e riavvita la testa. Sembra di sentire il pubblico che esclama: "guarda dentro al cagnolino!", proprio come farebbero gli spettatori di oggi davanti a un film dell'orrore.

Anche gli esterni sono molto interessanti. Il mercatino sul marciapiede di Broad Street mostra Griffith e Harry Solter che si prendono a spintonate.

Here is a little film with much to offer: a crime drama with no crime, and a mystery that is no mystery at all. And that is the charm of the thing. A little girl stuffs her mother's jewels into a candy container/toy dog. The family believes them to be stolen. The market crashes and hard times follow: furniture is repossessed and the father's brokerage business goes bust. All through these trials, Griffith keeps the jewel-filled toy in our view. We know it is the solution to the family's crisis, but they do not. Florence Lawrence, at the height of her despair, clutches the toy, and actually twists its head back and forth. One can just picture the audience crying out "Look in the dog!", the way modern audiences call out to the screen in horror films today.

The exteriors are also of interest. In the curb market on Broad Street we see Griffith himself, enacting a shoving match with Harry Solter.

THE DEVIL (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dalla pièce di/based on the play by Ferenc Molnár, *The Devil* (Az ördög, 1907). PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: Harry Solter, Claire McDowell, Florence Lawrence, Arthur Johnson, Mack Sennett, George Gebhardt. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 12.09.1908 (NY Studio; undetermined NY Street location). USCITA/REL: 02.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 10'08" (da/from paper print, 570 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Griffith aveva già sperimentato il trucco di fermo macchina e sostituzione, ma sempre allo scopo di non farlo notare. Qui c'è Satana, con tanto di lungo mento e inspiegabile penna indiana, che si diverte un mondo a entrare e uscire di scena; ma Griffith non aveva l'arguzia né il fascino visivo di Méliès. Il suo diavolo da fumetto è lì solo per servire al melodramma, non certo per sorprendere e divertire.

Il film ha d'altronde ben poco a che fare con il testo teatrale da cui è ricavato. L'uno e l'altro hanno il loro artista e la loro modella, per non parlare di Satana, ma a parte questo la trama di questo Biograph è tipica del torbido melodramma che poteva star dentro a un film in una bobina, con tanto di cadaveri stesi al suolo nel finale. Il cinema non poteva ancora competere con il teatro in fatto di complessità drammaturgica.

Griffith had prior experience with stop-motion shots but always with the intent of not being noticed. Here Satan, complete with long chin and a single, inexplicable Indian feather, pops in and out of the frame with relish and abandon. But Griffith lacked the wit and visual charm of a Méliès. His popping cartoon devil is there to serve a melodramatic plot, not to charm and delight.

The film bears little relation to the play upon which it was based. While each contains an artist and his model, temptation and, well – Satan, the Biograph tale is the sort of lurid melodrama that can fit into a single reel, ending with the protagonists' bodies littering the floor. Film could not yet match the stage for complexities of plot.



The Devil, 1908. George Gebhardt, Claire McDowell, Harry Solter.
(Tracey Goessel, FairCode Associates/Library of Congress)

Lo stesso vale per l'elaborazione psicologica. Nel testo teatrale, il Diavolo è un personaggio dai modi forbiti (un po' come Laird Cregar nel film di Lubitsch *Il cielo può attendere*). Qui al cinema, per ora, siamo appena un gradino al di sopra dalla caricatura di un demonio con tanto di coda, forcone e corna.

A conti fatti, il punto di forza del film è dato dai suoi interpreti, a cominciare da Florence Lawrence nel ruolo della bellissima modella; e poi c'è l'esordio Biograph dell'indomabile Claire McDowell. Dovunque appaia, qui e altrove, il film ne trae immediato giovamento.

Nor for nuance of characterization. In the play, the Devil is of the urbane sort. (Think Laird Cregar in Lubitsch's Heaven Can Wait.) In the movies? He is just a pitchfork, tail, and pair of horns away from a caricature.

At the end of the day, the strongest element to this film is its cast. Not only is there Florence Lawrence as the beautiful model, but making her first appearance in a Biograph is the unconquerable Claire McDowell. There is nary a film she does not improve with her presence.

THE ZULU'S HEART (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: Charles Inslee, George Gebhardt, Harry Solter, John R. Cumpson, Florence Lawrence, Arthur Johnson, Gladys Egan. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 28-29.08.1908 (Cliffside, New Jersey). USCITA/REL: 06.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 13'48" (da/from paper print, 776 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

È significativo che il primo film con un protagonista di colore diretto dal futuro regista di *The Birth of a Nation* descriva il personaggio in termini positivi. Un esame sommario dei primi venti film di Griffith rivela che almeno la metà di essi presenti figure appartenenti a minoranze etniche. È vero che si tratta spesso di personaggi "alieni", di cattivi

It is noteworthy that the first time the future director of The Birth of a Nation tells a story featuring a black protagonist, he is the hero of the piece. A quick review of Griffith's first 20 films documents that at least half of them feature characters of color. While in many instances these characters represent the scary "other" – the

che devono essere sconfitti dall'eroe o eroina di turno, ma non è sempre così. Detto questo, alla luce dei film Biograph prodotti prima dell'arrivo di Griffith (penso soprattutto a *The Chicken Thief*, 1904), dobbiamo accontentarci di questo.

foil who must be defeated by a white hero/heroine, this is not universally the case. Still, referencing pre-Griffith Biographs that deal with people of color (I'm looking at you, The Chicken Thief [1904]), we should probably take what we can get and be grateful.

FATHER GETS IN THE GAME (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: Mack Sennett, George Gebhardt, Harry Solter, Charles Avery, Florence Lawrence. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 03.09.1908 (NY Studio; Central Park, NYC). USCITA/REL: 10.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 10'44" (da/from paper print, 604 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Quando si parla di comiche antecedenti la prima guerra mondiale, si parla generalmente di film francesi, soprattutto di Max Linder; *Father Gets in the Game* è però degno di nota perché si tratta di una comica americana, la prima interpretata dal ventottenne Mack Sennett.

Il film precede di quattro mesi *The Curtain Pole*. Anche se non c'è alcun inseguimento, le sue panchine all'aperto, le sue attraenti fanciulle con il parasole e i suoi maschiacci importuni lo rendono a tutti gli effetti una sorta di proto-Keystone. Ma allora, perché questa pellicola non viene mai citata negli studi sulla comica americana, mentre *The Curtain Pole* lo è immancabilmente? La risposta è molto semplice. In quanto pellicola, il film è stato considerato perduto per decenni. Possiamo vederlo solo ora – al pari di tutti gli altri film Biograph del 1908 – grazie alle scansioni digitali delle copie su carta depositate all'ufficio del copyright presso la Library of Congress. Si prenda perciò questo film come un piccolo tributo del Progetto Biograph a un uomo che, pur non essendo un genio, ha dato origine a una quantità di tesori comici a venire.

To speak of comedies in the years before the Great War is to speak of the French – more specifically, Max Linder. But Father Gets in the Game is an American comedy, and the first ever to star 28-year-old Mack Sennett.

It precedes The Curtain Pole by four months. While there is no comic chase, its park benches, parasol-wielding pretty women, and male mashers make it a proto-Keystone. So why is this film never mentioned in studies of film comedies, while Curtain Pole is trotted out every time? The answer is simple. The film itself, as film, has been lost for decades. We are only able to see it – and, for that matter, all of the 1908 Biographs – by virtue of scans of the paper prints registered for copyright at the Library of Congress. Consider this the Biograph Project's small tip of the hat to a man who, while not a genius himself, provided the launching pad for all the richness that was to come.

THE BARBARIAN, INGOMAR (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dalla pièce/based on the play *Ingomar, the Barbarian* (09.06.1851, Drury Lane, London), di/ by Maria Lovell, a translation of *Der Sohn der Wildnis* (1842) di/by Friedrich Halm. PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: Charles Inslee, Florence Lawrence, George Gebhardt, Harry Solter, Arthur Johnson, Mack Sennett. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 04-05.09.1908 (Ernest Thompson estate, Cos Cob, Connecticut). USCITA/REL: 13.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14'20" (da/from paper print, 806 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

A prima vista, *The Barbarian, Ingomar* ha l'aria di essere un precoce tentativo da parte di Griffith di emulare il mondo del teatro di qualità. Dopotutto, la Biograph deve pur avere affittato i costumi per qualche versione di *Ingomar, the Barbarian* allestita sul palcoscenico. Il film ben presenta inoltre il magniloquente stile recitativo tipico del cinema nel 1908, in questo caso con tanto di toghe.

At first glance, The Barbarian, Ingomar feels like an early effort by Griffith to emulate the high-end world of theatre. After all, the company has clearly rented costumes from some production of Ingomar, the Barbarian. And it has all the florid acting that characterizes film in 1908 – with togas, to boot.

Ma guardate con più attenzione. Nella scena di apertura, Griffith effettua una panoramica laterale per accompagnare gli interpreti verso una panchina di marmo. Una volta che la madre si è seduta, Griffith passa a un piano ravvicinato (impossibile dire se abbia voluto o meno farlo precedere da una didascalia). A quel punto la macchina da presa si avvicina ancora di più per mostrare l'eroina che rifiuta le profferte di un indegno spasimante. Più tardi, dopo una lunga scena di inseguimento, Griffith alterna l'immagine del barbaro che sta per colpire a morte la povera Florence Lawrence a quella di Charles Inslee che sta accorrendo per salvarla. Lasciamo volentieri ad altri studiosi il compito di dibattere il significato della storia (ostilità agli immigrati?). Sta cominciando a fare vero cinema, a dispetto delle sue ambizioni teatrali.

But look more closely. In the opening shot, Griffith pans the camera to follow the actors to a marble bench. Once the mother sits down, he cuts within the shot to a closer view. (It is impossible to know if he intended an intertitle to break the cut.) The camera is brought in yet closer, as our heroine refuses an unworthy suitor. Later, after a sustained chase sequence, he cuts between the barbarian about to lance poor Florence Lawrence, to Charles Inslee running to her rescue. We shall let other, more storied, academics debate the meaning of the tale (anti-immigrant sentiment?). He is starting to make cinema, all theatrical ambitions to the contrary.

THE VAQUERO'S VOW (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: Charles Inslee, George Gebhardt, Harry Solter, Arthur Johnson, Mack Sennett, Florence Lawrence. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 31.08, 01.09.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 16.10.1908. COPIA/COPY: DCP (4K), 14'19" (da/from paper print, 805 ft., 15 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Scansione digitale/Digital scan, 2017. Didascalie originali mancanti, nuove didascalie esplicative aggiunte dalla Film Preservation Society. / Given the absence of original intertitles, new ones have been written by the Film Preservation Society.

Lo stile non è decisamente il punto forte di questo dramma d'ambiente messicano: girato tutto in interni, si trascina nella sua storia del buon spasimante e del cattivo in sole sette lunghe inquadrature. Griffith ritornerà sull'argomento con migliori risultati in *The Expiation* (1909) e *The Final Settlement* (1910), ma qui non si va proprio per il sottile.

Cosa c'è di buono allora? Per chi scrive, è Florence Lawrence nel ruolo della donnina del bar messicano, intenta a danzare con il cattivo al suono della chitarra suonata nientemeno che da Mack Sennett. È un piccolo ruolo, ma dalla sublime presenza scenica di un'autentica stella.

*Film style is definitely not the strongest point of interest in this Mexican drama: entirely shot in interiors, it trundles along, providing the narrative of the good lover and the bad in only seven extended shots: Griffith will explore the topic with more nuance soon in such titles as *The Expiation* (1909) and *The Final Settlement* (1910). But here there is nothing subtle.*

So what can we find that is positive here? To this writer, it is the prospect of Florence Lawrence playing the Mexican bar floozy, dancing with the villain to the guitar stylings of none other than Mack Sennett. Her role is small; her star power, transcendent.



The Vaquero's Vow, 1908. Florence Lawrence, Max Sennett.
(Tracey Goessel, FairCode Associates/Library of Congress)



La Bohème, 1926. John Gilbert, Lillian Gish. Foto di/Photo by Milton Brown? (AMPAS, Margaret Herrick Library)



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. (da/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. Zella 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)



Forgotten Faces, 1928. Olga Baclanova, Clive Brook.
Foto di/Photo by George P. Hommel. (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

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 Schertzinger (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 Schertzinger 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 Schertzinger 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 Schertzinger 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 Schertzinger 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 Národný 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 Národný 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.

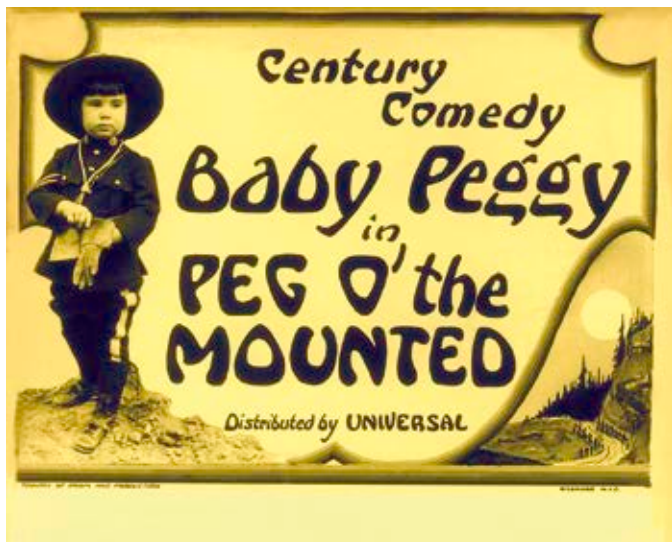
Il metraggio superstite si apre su una capanna isolata nel bosco con Peggy che, vestita con un lacero grembiule, esce fuori proprio quando entra barcollando in scena un agente della polizia canadese a cavallo. La bambina lo assiste, ignara del fatto che le sue condizioni sono dovute al consumo di liquori 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. Lütge, 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). FOTOG: 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).

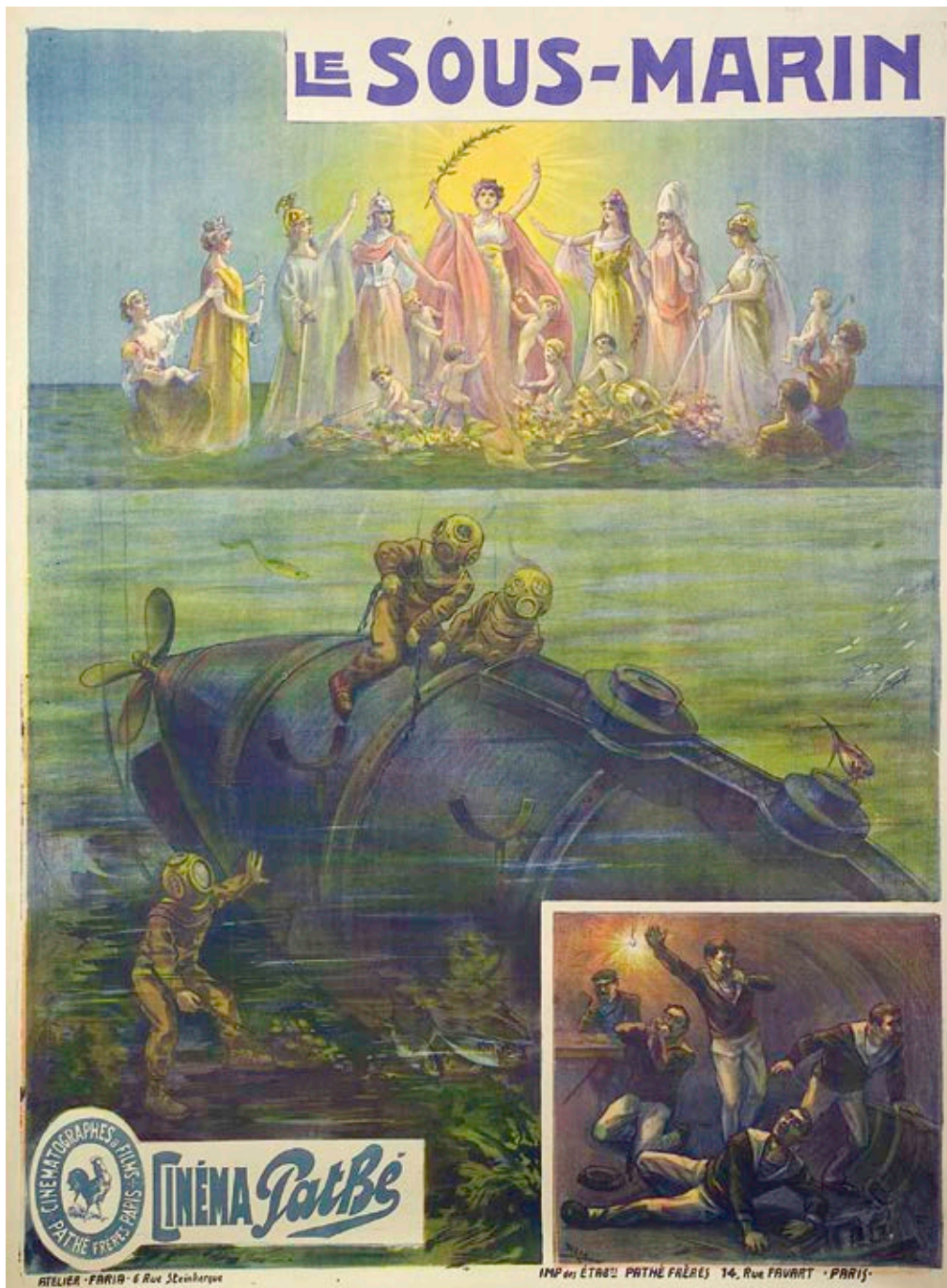
Illustrazioni e racconti tratti dagli episodi scritti da Rupert Randolph Gibson furono pubblicati a scopo pubblicitario sui giornali statunitensi di Hearst. Va notato che la serie fu inizialmente ispirata a un fumetto di Jimmy Swinnerton dedicato a un inguaribile dongiovanni chiamato Mr. Jack (1903-1935), 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 riferentesi 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 Chrysia, 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 Chrysia, 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 perdita 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 soffiano 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. (imbibito 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 Borbonese” 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 Borbonese 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

GO! 2025

CAPITALE EUROPEA DELLA CULTURA EUROPEAN CAPITAL OF CULTURE

Come visit us:
go2025.eu



It

Due metà di un cerchio. Divise, ma unite. Così sono Gorizia e Nova Gorica, due città situate dove l'angolo più orientale del mondo latino incontra il mondo slavo. Gorizia, città millenaria; Nova Gorica (letteralmente la "nuova Gorizia"), città futuristica nata nel primo dopoguerra. Due anime, quella latina e quella slava, che si sono mescolate e scontrate nel corso dei secoli. **Dopo il tumultuoso XX secolo le due città saranno, nel 2025, la prima Capitale Europea della Cultura transfrontaliera.**

Dall'8 febbraio 2025 GO! 2025 inaugura un anno di eventi, esposizioni, residenze, progetti di ricerca, iniziative sportive, proposte enogastronomiche. Dove un tempo c'erano i confini a separarle, oggi il multilinguismo e la contaminazione delle culture uniscono Nova Gorica e Gorizia in una moderna conurbazione europea. **Ti aspettiamo!**

En

Two halves of a circle. Divided, but united. This is the story of Gorizia and Nova Gorica, two cities located where the most eastern corner of Latin world meets the Slavic world. Gorizia, a thousand years old; Nova Gorica (literally the 'new Gorizia'), a futuristic city born after World War II. Two souls, the Latin and the Slavic, that have mixed and clashed over the centuries. **After the tumultuous 20th century, in 2025 the two cities will be the first borderless European Capital of Culture.**

From 8 February 2025 GO! 2025 inaugurates a year of events, exhibitions, residencies, research projects, sports initiatives, food and wine proposals. Where once there were borders to separate them, today Nova Gorica and Gorizia are connected by multilingualism, cooperation, and the intermingling of cultures, creating a modern European conurbation. **We are waiting for you!**

GO! 2025
NOVA GORIZIA
GORIZIA



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

GECT
EZTS GO



Mestna občina Nova Gorica



Gorizia

ABBREVIAZIONI / KEY TO ABBREVIATIONS

Termini cinematografici / Film Terms: *acet:* acetato/acetate; *adapt:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *arr:* arrangiamenti/arranger, arrangements; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black & white; *choreog:* coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col:* colore/colour; *cond:* conductor; *cons:* consulente/consultant, advisor; *cont:* continuità/continuity; *coord:* coordinatore/coordinator; *cost:* costumi/costumes; *dec:* decor, decoration; *des:* design, designer; *diacet:* diacetato/diacetate; *dial:* dialoghi/dialogue; *did:* didascalie; *dir:* direttore, direttore/ director; *dist:* distribuzione/distributor; *dupl:* duplicato/duplicate; *ed:* editor; *ep:* episodio/episode; *eff:* effetti/effects; *exec:* esecutivo/executive; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *incomp:* incompleto/incomplete; *int:* interno/interior; *interneg:* internegativo/internegative; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *neg:* negativo/negative; *nitr:* nitrato/nitrate; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *perf:* perforazione/perforation(s); *photog:* fotografia/cinematography; *pos:* positivo/positive; *pres:* presentato da/presented, presenter; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *pt:* parte, parti/part, parts; *rec:* recordista/recordist, registrazione/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scan:* scansione/scanning; *scen:* sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec:* speciale/special; *subt:* sottotitoli/subtitles; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura; *vers:* versione/version.

Nazioni / Countries: AR (Argentina); AT (Austria); AU (Australia); BE (Belgio/Belgium); BG (Bulgaria); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/ Switzerland); CN (Cina/China); CL (Cile/Chile); CO (Colombia); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CU (Cuba); CZ (Repubblica Ceca/Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); EC (Ecuador); EE (Estonia); EG (Egitto/Egypt); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); GR (Grecia/Greece); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); KR (Repubblica di Corea [Corea del Sud]/Republic of Korea [South Korea]); LV (Lettonia/Latvia); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PE (Perù); PK (Pakistan); PL (Polonia/Poland); PS (Palestina/Palestine); PT (Portogallo/Portugal); PY (Paraguay); RO (Romania); RU (Russia); SA (Arabia Saudita/Saudi Arabia); SE (Svezia/Sweden); SHS (Regno dei Serbi, Croati e Sloveni/Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes); SK (Slovacchia/ Slovakia); TR (Turchia/Turkey); UA (Ucraina/Ukraine); US (Stati Uniti/United States); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); UY (Uruguay); UZ (Uzbekistan); VE (Venezuela); YU (Yugoslavia).

Lingue / Languages: CAT (Catalano/Catalan); CHI (Cinese/Chinese); CZE (Ceco/Czech); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); EST (Estone/ Estonian); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); HRV (Croato/Croatian); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); KOR (Coreano/Korean); LVA (Lettone/Latvian); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/Portuguese); ROU (Rumeno/Romanian); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SRP (Serbo/Serbian); SLK (Slovacco/Slovak); SLV (Sloveno/Slovenian); SWE (Svedese/ Swedish); UKR (Ucraino/Ukrainian); UZB (Uzbek).

Titolo film / Film Title

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane d'epoca e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus original Italian and/or British/American release titles of the period, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

Cast

I nomi degli interpreti sono indicati così come appaiono nei cartelli dei credits, quando disponibili, o in altre fonti scritte; le eventuali varianti, correzioni, delucidazioni sono riportate tra parentesi quadre. Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono anch'esse segnalate tra parentesi quadre. / *Names of cast members are styled as they are billed onscreen, when known, or in written sources, followed in square brackets by any variants, corrections, or additional identification clarification. Character names differing from those in a film's original version are listed within square brackets.*

INDICE DEI TITOLI / FILM TITLE INDEX

Per ogni titolo principale, oltre alla pagina, viene indicato, il giorno e il luogo di proiezione nonché l'eventuale data della presentazione in streaming. *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed by the film's screening date and the theatre abbreviation, plus, when applicable, the date of the film's digital streaming. Alternate titles are cross-referenced to original main titles. Film titles are in capital letters.*

Legenda / Key to abbreviations: CZ = CinemaZero, Pordenone; V = Teatro Verdi, Pordenone; Z = Teatro Zancanaro, Sacile; ds = digital streaming (Festival Online).

- 3 BAD MEN, 35; 1V
 AAN DE VENSTERS VAN HET VATICAN, 208; 11V
 ABISMOS, 98; ds, 5V
 ABYSSES = ABISMOS
 ACROSS SICILY = ATTRAVERSO LA SICILIA
 ADVENTURES OF DOLLIE, THE, 251; 5V
 AJAL MINORASI, 54; ds, 7V
 AL FONDO DELL'OCEANO = WONDERS OF THE SEA
 ALBA DELLA GIUSTIZIA, L' = GARRAS DE ORO
 ALBORADA DE JUSTICIA = GARRAS DE ORO
 ALDEIA DE NALIKE [I], [II] = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS
 ALLE FINESTRE DEL VATICANO = AAN DE VENSTERS VAN HET VATICAN
 ALMAS DE LA COSTA, 113; 7V
 ALS DE WINTER KOMT (Unidentified Film #13), 222; 10V
 ANELLO MAGICO, L' = WAEN WISSET
 APPEL DU SANG, L', 190; ds, 12V
 APUROS DO GENÉSIO, 79; ds, 12CZ
 ARABI, 60; 11V
 ARTE DI AMARE, L' = GIRL SHY
 ARTIGLI D'ORO = GARRAS DE ORO
 ASTUTO EDREDONE, L' = DUKTIGA EJDERHONAN, DEN
 AT THE WINDOWS OF THE VATICAN = AAN DE VENSTERS VAN HET VATICAN
 ATTRAVERSO LA SICILIA, 181; ds, 5V
 AURA O LAS VIOLETAS, 83; 8V
 AURA OR THE VIOLETS = AURA O LAS VIOLETAS
 AUX LIONS LES CHRÉTIENS, 133; 10V
 AVLIYO QIZI = ESHON QIZI
 BAJO EL SOL DE LORETO, 109; 11V
 BALKED AT THE ALTAR, 256; 8V
 BANDIT'S WATERLOO, THE, 253; 6V
 BARBARIAN, INGOMAR, THE, 264; 12CZ
 BATTAGLIA DI GIGANTI = 3 BAD MEN
 BEHIND THE SCENES, 259; 10V
 BELSHAZZAR'S FEAST = FESTIN DE BALTHAZAR, LE
 BETALT MED LIVET = FIVE DAYS TO LIVE
 BETRAYED BY A HANDPRINT, 257; 9V
 BIGLIETTO DELLA LOTTERIA, IL = COMO POR UN TUBO (EL BOLETO DE LOTERÍA)
 BILWAMANGAL, 316; 8V
 BIRTH OF SHRI KRISHNA = SHRI KRISHNA JANMA
 BITS & PIECES #7 – "A SHEPHERDESS FROM AUVERGNE", 323; 12V
 BITS & PIECES #83 – "PEOPLE GALLERY. PORTRAIT OF FAMILY MEMBERS", 324; 12V
 BITS & PIECES #87 – "HEAD OF A BIRD OF PREY", 324; 12V
 BITS & PIECES #516 – "PEGGY IMITATES A CAT" = LITTLE MISS MISCHIEF
 BITS & PIECES #524 – "RUFUS THE TIGHTROPE WALKER", 322; 12V
 BLADE AF SATANS BOG, 223; 8V
 BLUE BIRD, THE, 145; 9V
 BOARDING SCHOOL GIRLS, 312; 6V
 BOTSINGEN, 210; 11V
 BRIDGING OF OCEAN = SETU BANDHAN
 BUBBLES!, 308; 6V
 BUILDING CARTS IN SICILY = FABRICATION DES CHARRETTES SICILIENNES
 CALAMITOUS ELOPEMENT, A, 253; 6V
 CALL OF THE BLOOD, THE = APPEL DU SANG, L'
 CAPTIVE OF THE HAREM = AJAL MINORASI
 CAPTURA DEL BANDOLERO ANDRÉS RAMOS, 105; 6V
 CAPTURE OF THE BANDIT ANDRÉS RAMOS = CAPTURA DEL BANDOLERO ANDRÉS RAMOS
 CATTLE WORK IN THE CORRAL OF A FARM IN THE SOUTH OF MATO GROSSO = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS
 CERIMONIAS FUNERAES ENTRE OS INDIOS BORORÓ II = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS
 CHILDREN'S FILM GALLERY = GALERÍA CINEMATOGRAFICA INFANTIL
 CHIMMIE FADDEN OUT WEST, 226; 7V
 CHOK SONG CHUN, 320; 8V
 CHRISTIAN MARTYRS, THE = AUX LIONS LES CHRÉTIENS
 COGNAC, LE = STORKARNA
 CINQUE GIORNI DI VITA = FIVE DAYS TO LIVE
 CLAY INDUSTRY IN SICILY = INDUSTRIA DELL'ARGILLA IN SICILIA
 CLEVER EIDER DUCK, THE = DUKTIGA EJDERHONAN, DEN
 COLECCIÓN OCTAVIO MORENO TOSCANO – FRAGMENTOS, 92; 5V
 COLLISIONI = BOTSINGEN
 COLLISIONS = BOTSINGEN
 COMO POR UN TUBO (EL BOLETO DE LOTERÍA), 81; ds, 9V
 CON LA SLITTA E LE RENNE NELLE TERRE INVERNALI DI INKA LÄNTA = MED ACKJA OCH REN I INKA LÄNTAS VINTERLAND
 CONSTRUCTION OF SHACKS IN MESSINA = COSTRUZIONE DELLE BARACCHE A MESSINA
 COSTRUZIONE DELLE BARACCHE A MESSINA, 188; 11V
 COURSE AUX POTIRONS, LA, 126; ds, 6V
 COURSE INTERNATIONALE D'AUTOMOBILES, 186; 7V
 CRIME AND PUNISHMENT = RASKOLNIKOW
 CURIOSITÉS MONDIALES (Unidentified Film #9), 219; 9V
 CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS, 79; 11V
 DA SIRACUSA A TAORMINA = VIAGGIO NELL'ITALIA MERIDIONALE. DA SIRACUSA A TAORMINA
 DAGFIN, 273; 7V
 DAGFIN LO SCIATORE = DAGFIN
 DAL CAVALLO DA CORSA AL VOLANTE = DEL PINGO AL VOLANTE
 DANCING LEGS, THE, 318; 8V
 DANS LE SOUS-MARIN, 303; 8V
 DANSE DIRECTOIRE, 315; 8V
 DANZATRICE ROSSA, LA = RED DANCE, THE
 DAUGHTER OF THE SAINT, THE = ESHON QIZI
 DAWN OF JUSTICE, THE = GARRAS DE ORO
 DAY IN PALERMO, A = GIORNO A PALERMO, UN
 DEATH OF MOZART, THE = MORT DE MOZART, LA
 DECEIVED SLUMMING PARTY, 252; 6V
 DEFECT, THE = TARE, LA
 DEL PINGO AL VOLANTE, 116; 6V

DELITTO E CASTIGO = RASKOLNIKOW
 DEPTH = DIEPTE
 DERNIER REQUIEM DE MOZART, LE = MORT DE MOZART, LA
 DESASTRE EN OAXACA, EL, 97; 5V
 DEVIL, THE, 262; 11V
 DIEPTE, 209; 11V
 DINTY, 154; 5V
 DIRITTO DI LEI, IL = UNING HUQUQI
 DISASTER IN OAXACA, THE = DESASTRE EN OAXACA, EL
 DOCH SVIATOGO = ESHON QIZI
 DOCUMENTARIO SU PALERMO E LA SICILIA, 183; 5V
 DOCUMENTARY ON PALERMO AND SICILY = DOCUMENTARIO SU PALERMO E LA SICILIA
 DODELIJK NIEUWS (Unidentified Film #12), 221; 5V
 DONNE... CHE TERRORE, LE = GIRL SHY
 DOORDEWEEKSE DAG, EEN, 207; 11V
 DOPPIA FORTUNA = CHOK SONG CHUN
 DOUBLE LUCK = CHOK SONG CHUN
 DRAME DE LA MER (Unidentified Film #10), 220; 9V
 DRIVEN FROM HOME, 165; 6V
 DUE MOGLI = IKKINCHI XOTIN
 DUKKEN (Unidentified Film #4), 215; 5V
 DUKTIGA EJDERHONAN, DEN, 198; 9V
 DUPINS NYE SKO (Unidentified Film #5), 216; 6V
 DVE ZHENY = IKKINCHI XOTIN
 EASILY = COMO POR UN TUBO (EL BOLETO DE LOTERÍA)
 EÈ PRAVO = UNING HUQUQI
 ELIOTROPIO = FORGOTTEN FACES
 ELSIE – OF A GIRL AND A LITTLE DOG = ELSIE – VAN EEN MEISJE EN EEN HONDJE
 ELSIE – UNA RAGAZZA E UN CAGNOLINO = ELSIE – VAN EEN MEISJE EN EEN HONDJE
 ELSIE – VAN EEN MEISJE EN EEN HONDJE, 208; 11V
 EN EL INFIERNO DEL CHACO, 111; 9V
 ÉRUPTION DE L'ETNA, L', 189; 11V
 ERUPTION OF MOUNT ETNA, THE = ÉRUPTION DE L'ETNA, L'
 ERUZIONE DEL MONTE ETNA, L' = ÉRUPTION DE L'ETNA, L'
 ESCAPADES OF MR. JACK, ADVENTURE NO. 3, THE = MR. JACK DUCKS THE ALIMONY
 ESHON QIZI, 61; 10V
 ESISTE UNA QUALSIASI SIMILARITÀ FRA SUONO, RITMO E COLORI ALTERNATI? = IS ER OVEREENKOMST TUSSCHEN KLANK, RHYTHME EN KLEURAFWISSELING?
 ESTRAZIONE DEL SALE IN SICILIA, L' = EXPLOITATION DU SEL EN SICILE
 ETHNOGRAPHIC SHORT FILMS BY DINA AND CLAUDE LÉVI-STRAUSS = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS
 EXPLOITATION DU SEL EN SICILE, 185; 7V
 FABLE FROM AN UNCLE, A = WAEN WISET
 FABRICATION DES CHARRETTES SICILIENNES, 184; 7V
 FACILMENTE = COMO POR UN TUBO (EL BOLETO DE LOTERÍA)
 FALL OF BABYLON, THE = FESTIN DE BALTHAZAR, LE
 FARE I CARRETTI SICILIANI = FABRICATION DES CHARRETTES SICILIENNES
 FARORNAS Ö, 203; 11V
 FATAL HOUR, THE, 255; 7V
 FATHER GETS IN THE GAME, 264; 12CZ
 FAVOLA DELLO ZIO, LA = WAEN WISET
 FESTIN DE BALTHAZAR, LE, 130; 9V
 FESTMAHL DES BELSAZAR, DAS = FESTIN DE BALTHAZAR, LE
 FIDANZATA DELL'ISHAN, LA = ESHON QIZI
 FIGHT FOR FREEDOM, THE, 251; 5V
 FIGLIA DEL SANTO, LA = ESHON QIZI
 FIOR D'OMBRA = GROBSTADTSCHMETTERLING: BALLADE EINER LIEBE
 FIVE DAYS TO LIVE, 276; 5V
 FOLLY OF VANITY, 277; ds, 8V
 FOR A WIFE'S HONOR, 257; 8V
 FOR LOVE OF GOLD, 256; 8V
 FOR THE SOUL OF RAFAEL, 148; ds, 10V
 FORGOTTEN FACES, 282; 12V
 FORTY-FIRST, THE = SOROK PERYVI
 FRAGMENTOS SALESIANOS: PASEO DE CURAS POR UN RÍO, 71; 10V
 FRATTURA, LA = UNING HUQUQI
 FREDAINES DE PIERRETTE, LES, 313; 8V
 FROM THE RACEHORSE TO THE STEERING WHEEL = DEL PINGO AL VOLANTE
 FUNERAL CEREMONIES AMONG THE BORORO II = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS
 GALERÍA CINEMATOGRAFICA INFANTIL, 76; 10V
 GARA AUTOMOBILISTICA INTERNAZIONALE = COURSE INTERNATIONALE D'AUTOMOBILES
 GARRAS DE ORO, 88; 8V
 GENÉSIO'S TROUBLES = APUROS DO GENÉSIO
 GIORNO A PALERMO, UN, 180; 5V
 GIORNO DELLA SETTIMANA, UN = DOORDEWEEKSE DAG, EEN
 GIRL AND THE OUTLAW, THE, 258; 9V
 GIRL SHY, 29; ds, 4Z, 10V
 GOLDEN CLAWS = GARRAS DE ORO
 GRAND MEDIEVAL TOURNAMENT TO MARK THE MILLENNIUM OF THE FOUNDING OF PALERMO AND SICILY, A = GRAND TOURNOI MÉDIÉVAL À L'OCCASION DU MILLÉNAIRE DE LA FONDATION DE PALERME ET SICILE, UN
 GRAND TOURNOI MÉDIÉVAL À L'OCCASION DU MILLÉNAIRE DE LA FONDATION DE PALERME ET SICILE, UN, 187; 7V
 GRANDE TORNEO MEDIEVALE IN OCCASIONE DEL MILLENNIO DELLA FONDAZIONE DI PALERMO E DELLA SICILIA, UN = GRAND TOURNOI MÉDIÉVAL À L'OCCASION DU MILLÉNAIRE DE LA FONDATION DE PALERME ET SICILE, UN
 GRANDI INDUSTRIE ITALIANE, LE. MINIERE DI ASFALTO IN SICILIA, 187; 7V
 GREASER'S GAUNTLET, THE, 254; 7V
 GREAT ITALIAN INDUSTRIES: ASPHALT MINES IN SICILY = GRANDI INDUSTRIE ITALIANE, LE. MINIERE DI ASFALTO IN SICILIA
 GROBSTADTSCHMETTERLING: BALLADE EINER LIEBE, 172; 11V
 HE WHO PLAYS THE FLUTE = MURALIWALA
 HEART OF O YAMA, THE, 260; 10V
 HEIEN, 206; 11V
 HEKSEN OG CYCLISTEN, 319; 8V
 HER RIGHT = UNING HUQUQI
 HERSTELLUNG VON SIZILIANISCHEN WAGEN = FABRICATION DES CHARRETTES SICILIENNES
 HISTORIA DE UN GAUCHO VIEJO, 74; 10V
 HORAS DEL ASISTENTE, LAS (Unidentified Film #1), 212; 10V
 HOUSE CLEANING DAYS; OR, NO REST FOR THE WEARY, 311; 6V
 HUGUENOT, LE, 129; 8V
 I WANT TO BE A TRAIN ENGINEER = QLIC
 IKKINCHI XOTIN, 56; 6V
 IN A SUBMARINE = DANS LE SOUS-MARIN
 IN KAMPF UM DEN GLAUBEN [SZENEN AUS DER HUGUENOTTENZET] = HUGUENOT, LE
 IN THE CONCA D'ORO = NELLA CONCA D'ORO
 IN THE HELL OF EL CHACO = EN EL INFIERNO DEL CHACO
 INDUSTRIA DELL'ARGILLA IN SICILIA, 186; 7V
 INDUSTRIE DU HARENG À BOULOGNE-SUR-MER, L', 285; 12V
 INTERNATIONAL AUTOMOBILE RACE = COURSE INTERNATIONALE D'AUTOMOBILES
 IS ER OVEREENKOMST TUSSCHEN KLANK, RHYTHME EN KLEURAFWISSELING?, 207; 11V
 IS THERE ANY SIMILARITY BETWEEN SOUND, RHYTHM, AND ALTERNATING COLORS? = IS ER OVEREENKOMST TUSSCHEN KLANK, RHYTHME EN KLEURAFWISSELING?
 ISHAN'S FIANCÉE, THE = ESHON QIZI

- ISLAND OF PERILS = FARORNAS Ö
 ISOLA DEI PERICOLI, L' = FARORNAS Ö
 ISOLA DELLA MORTE, L' = SOROK PERYVI
 JOSEPH ROSENSTEIN'S FEMALE WRESTLERS
 = JOSEPH ROSENSTEIN'S VROUWELIJKE
 WORSTELAARS
 JOSEPH ROSENSTEIN'S VROUWELIJKE
 WORSTELAARS, 317; 8V
 JOURNEY THROUGH SOUTHERN ITALY. FROM
 SYRACUSE TO TAORMINA = VIAGGIO
 NELL'ITALIA MERIDIONALE. DA SIRACUSA A
 TAORMINA
 KHOCHU BYT' MASHINISTOM = QLIC
 KITCHEN MAID'S DREAM, THE, 310; 6V
 KLOVNNEN OG AKROBATEN (Unidentified Film #8),
 218; 11V
 KLYCH = QLIC
 LA BOHÈME, 154; 6V
 LAGO DI VIVERONE, IL, 247; 8V
 LAND OF PROMISE, THE, 286; 8V
 LEAVES FROM SATAN'S BOOK = BLADE AF
 SATANS BOG
 LEBBROSA, LA = MOXOV QIZ
 LEGENDE VAN DE HEILIGE BARBARA (DE
 PATRONES DER ARTILLERIE), DE = LEGGENDA
 DI SANTA BARBARA, LA
 LEGGENDA DI SANTA BARBARA, LA, 321; 8V
 LEPER, THE = MOXOV QIZ
 LIEBESBOTSCHAFT, DIE (Unidentified Film #11),
 220; 6V
 LIEBESLEID (Unidentified Film #6), 216; 8V
 LIEBESTRAGÖDIE (Unidentified Film #7), 218; 9V
 LIFE IN A BORORO VILLAGE = CURTAS-
 METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E
 CLAUDE LÉVI-STRAUSS
 LITTLE MISS MISCHIEF, 322; 12V
 LOTTATRICI DI JOSEPH ROSENSTEIN, LE =
 JOSEPH ROSENSTEIN'S VROUWELIJKE
 WORSTELAARS
 LOTTERY TICKET, THE = COMO POR UN TUBO
 (EL BOLETO DE LOTERÍA)
 LUIS PARDO, 103; 6V
 MADHABI KANKAN, 317; 8V
 MADRE, 85; 8V
 MAGIC RING, THE = WAEN WISET
 MALERISCHE SIZILIEN, DAS = SICILIA ILLUSTRATA
 MAN AND THE WOMAN, THE, 255; 7V
 MARE DI PALERMO, IL, 183; 5V
 MAY SONG, LA BAMBOLA DI SHANGAI = SONG.
 DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES
 MED ACKJA OCH REN I INKA LÄNTAS
 VINTERLAND, 201; 10V
 MERVEILLES DE LA MER, LES = WONDERS OF
 THE SEA
 MESSINA CHE RISORGE, 189; 11V
 MESSINA EARTHQUAKE = TERREMOTO DI
 MESSINA
 MESSINA EARTHQUAKE = TREMBLEMENT DE
 TERRE MESSINE
 MESSINA IM GEGENWÄRTIGEN ZUSTANDE =
 TERREMOTO DI MESSINA
 MESSINA RISING FROM ITS RUINS = MESSINA
 CHE RISORGE
 MINARET OF DEATH, THE = AJAL MINORASI
 MINARET SMERTI = AJAL MINORASI
 MINARETO DELLA MORTE, IL = AJAL MINORASI
 MISS SAXOPHONE = SAXOPHON-SUSI
 MONDAY MORNING IN A CONEY ISLAND
 POLICE COURT, 258; 9V
 MONREALE, 180; 5V
 MORT DE MOZART, LA, 127; ds, 6V
 MOTHER = MADRE
 MOXOV QIZ, 58; ds, 8V
 MOZART'S LAST REQUIEM = MORT DE MOZART,
 LA
 MR. JACK DUCKS THE ALIMONY, 300; 10V
 MURALIWALA, 326; 12V
 NALIKE VILLAGE [I], [II] = CURTAS-METRAGENS
 ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-
 STRAUSS
 NASCITA DI SHRI KRISHNA = SHRI KRISHNA
 JANMA
 NÁUFRAGOS DE LA VIDA = ABISMOS
 NELLA CONCA D'ORO, 182; ds, 5V
 NEWSREEL "ECUADOR" OCAÑA FILMS =
 NOTICIERO "ECUADOR" OCAÑA FILMS
 NITHAN KHONG LUNG RUENG = WAEN WISET
 NOCTURNO LÁSKY ANEB V ŘÍŠI NEPTUNOVĚ =
 FOLLY OF VANITY
 NOTICIERO "ECUADOR" OCAÑA FILMS, 92; 9V
 NOTTE DI FUOCO = VANINA
 OCTAVIO MORENO TOSCANO COLLECTION
 – FRAGMENTS = COLECCIÓN OCTAVIO
 MORENO TOSCANO – FRAGMENTOS
 PAGINE DEL LIBRO DI SATANA = BLADE AF
 SATANS BOG
 PALERME. CAPITALE DE LA SICILE = GIORNO A
 PALERMO, UN
 PALERME, SICILE. UNE FORMIDABLE
 TEMPÊTE A BATTU LA CÔTE SICILIENNE
 OCCASIONNANT DE NOMBREUX DÉGÂTS,
 190; 11V
 PALERMO AND MOUNT PELLEGRINO =
 PALERMO UND DER MONTE PELLEGRINO
 PALERMO E MONTE PELLEGRINO = PALERMO
 UND DER MONTE PELLEGRINO
 PALERMO UND DER MONTE PELLEGRINO, 182;
 5V
 PALERMO, SICILIA. FORMIDABILE TEMPESTA
 CHE SI ABBATTE SULLE COSTE SICILIANE
 CAUSANDO DANNI DIFFUSE = PALERME,
 SICILE. UNE FORMIDABLE TEMPÊTE A BATTU
 LA CÔTE SICILIENNE OCCASIONNANT DE
 NOMBREUX DÉGÂTS
 PALERMO, SICILY. A FORMIDABLE STORM
 BATTERED THE SICILIAN COAST, CAUSING
 WIDESPREAD DAMAGE = PALERME, SICILE.
 UNE FORMIDABLE TEMPÊTE A BATTU LA
 CÔTE SICILIENNE OCCASIONNANT DE
 NOMBREUX DÉGÂTS
 PALFICAZIONE = HEIEN
 PAVEMENT BUTTERFLY =
 GROBSTADTSCHMETTERLING: BALLADE
 EINER LIEBE
 PEG O' THE MOUNTED, 288; ds, 5V
 PER LA MORALE, 289; ds, 12V
 PERELOM = UNING HUQUQI
 PERL [sic] OF THE RUINS, THE, 291; 9V
 PILE-DRIVING = HEIEN
 PIÙ FORTE DELLA MORTE = STRONGER THAN
 DEATH
 PLENNITSA GAREMA = AJAL MINORASI
 PONTE SULL'OCEANO = SETU BANDHAN
 PRIDE OF THE CLAN, THE, 141; 8V
 PRIGIONIERA DELL'HAREM, LA = AJAL MINORASI
 PROFONDITÀ = DIEPTE
 PROKAZHIONNAIA = MOXOV QIZ
 PROYECTO DEL CASAMIENTO, UN (Unidentified
 Film #2), 213; 9V
 PUMPKIN RACE, THE = COURSE AUX POTIRONS, LA
 QLIC, 65; 5V
 QUARANTUNESIMO, IL = SOROK PERYVI
 QUELLO CHE SUONA IL FLAUTO =
 MURALIWALA
 RAPSODIA SATANICA, 230; 6V
 RASKOLNIKOW, 232; 11V
 RED DANCE, THE, 154; 12V
 RED GIRL, THE, 260; 10V
 REDMAN AND THE CHILD, THE, 252; 5V
 RITRATTO RICCARDO BIGLIA, 247; 5V
 ROLLER SKATE CRAZE, THE, 320; 8V
 RUTH WEYHER – PROBEAUFNAHMEN UND
 OUTTAKES, 325; 12V
 RUTH WEYHER – PROVINI E SCARTI = RUTH
 WEYHER – PROBEAUFNAHMEN UND
 OUTTAKES
 RUTH WEYHER – SCREEN TESTS AND
 OUTTAKES = RUTH WEYHER –
 PROBEAUFNAHMEN UND OUTTAKES
 SABBIE ARDENTI = WINNING OF BARBARA
 WORTH, THE
 SAGAN OM DE SISTA ÖRNARNA, 199; 9V

SALESIAN FRAGMENTS: PRIESTS' TRIP ON A RIVER = FRAGMENTOS SALESIANOS: PASEO DE CURAS POR UN RÍO

SALIDA DE LA FÁBRICA DE CIGARILLOS "LA SIN BOMBO", 309; 6V

SALIDA DE OBREROS, 71; 10V

SALT INDUSTRY IN SICILY = EXPLOITATION DU SEL EN SICILE

SALT WORKING IN SICILY = EXPLOITATION DU SEL EN SICILE

SAN GIULIANO E LE SALINE DI TRAPANI, 185; 7V

SANTA, 95; ds, 7V

SAXOPHON-SUSI, 293; ds, 7V

SCHIAVA DI AGRA, LA = MADHABI KANKAN

SCHMUTZIGES GELD = SONG. DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES

SEA OF PALERMO, THE = MARE DI PALERMO, IL

SECOND WIFE, THE = IKKINCHI XOTIN

SECONDA MOGLIE, LA = IKKINCHI XOTIN

SETU BANDHAN, 326; 12V

SHIPWRECKED OF LIFE, THE = ABISMOS

SHOW LIFE = SONG. DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES

SHRI KRISHNA JANMA, 312; 6V

SICILE. LES DISPOSITIONS TESTAMENTAIRES D'UN RICHE VILLAGEOIS DE TRECSTAGNI, 187; 7V

SICILE. PLUSIEURS NAVIRES ONT ÉTÉ JETÉS À LA CÔTE AU COURS DES DERNIÈRES TEMPÊTES, 190; 11V

SICILIA ILLUSTRATA, 179; 5V

SICILIA. DIVERSE NAVI SONO STATE PORTATE A RIVA DALLE RECENTI TEMPESTE = SICILE. PLUSIEURS NAVIRES ONT ÉTÉ JETÉS À LA CÔTE AU COURS DES DERNIÈRES TEMPÊTES

SICILIA. LE DISPOSIZIONI TESTAMENTARIE DI UN RICCO ABITANTE DI TRECSTAGNI = SICILE. LES DISPOSITIONS TESTAMENTAIRES D'UN RICHE VILLAGEOIS DE TRECSTAGNI

SICILY ILLUSTRATED = SICILIA ILLUSTRATA

SICILY. SEVERAL SHIPS WERE WASHED ASHORE DURING THE RECENT STORMS = SICILE. PLUSIEURS NAVIRES ONT ÉTÉ JETÉS À LA CÔTE AU COURS DES DERNIÈRES TEMPÊTES

SICILY. THE LAST TESTAMENT OF A RICH VILLAGER OF TRECSTAGNI = SICILE. LES DISPOSITIONS TESTAMENTAIRES D'UN RICHE VILLAGEOIS DE TRECSTAGNI

SLAVE GIRL OF AGRA, THE = MADHABI KANKAN

SMOKED HUSBAND, A, 261; 11V

SONATA = SONATE

SONATE, 209; 11V

SONG. DIE LIEBE EINES ARMEN MENSCHENKINDES, 167; ds, 2V

SOROK PERVYI, 237; 5V

SOULS OF THE COAST = ALMAS DE LA COSTA

ST. GIULIANO AND THE TRAPANI SALT WORKS = SAN GIULIANO E LE SALINE DI TRAPANI

STOLEN JEWELS, THE, 262; 11V

STORIA DELLE ULTIME AQUILE, LA = SAGAN OM DE SISTA ÖRNARNA

STORKARNA, 197; 9V

STORKS, THE = STORKARNA

STORY OF AN OLD GAUCHO = HISTORIA DE UN GAUCHO VIEJO

STREGA E IL CICLISTA, LA = HEKSEN OG CYCLISTEN

STRONGER THAN DEATH, 151; 11V

SUBJECT FOR THE ROGUE'S GALLERY, A, 327; 12V

SULTANA DELL'AMORE, LA = SULTANE DE L'AMOUR, LA

SULTANE DE L'AMOUR, LA, 41; 9V

SULTANESS OF LOVE, THE = SULTANE DE L'AMOUR, LA

SUPLICIO DEL FUEGO, EL, 73; 10V

TALE OF THE LAST EAGLES, THE = SAGAN OM DE SISTA ÖRNARNA

TARE, LA, 132; 7V

TEATRINO, 247; 12V

TEMPLE OF A THOUSAND SERPENTS, THE = ZÍTARI (EL TEMPLO DE LAS MIL SERPIENTES)

TEMPLO DE LAS MIL SERPIENTES, EL = ZÍTARI

TERREMOTO DI MESSINA, 187; 11V

TERREMOTO DI MESSINA = TREMBLEMENT DE TERRE MESSINE

THREE WOMEN, 241; 10V

THROWN TO THE LIONS = AUX LIONS LES CHRÉTIENS

TORTURE OF FIRE, THE = SUPLICIO DEL FUEGO, EL

TRABALHOS DO GADO NO CURRAL DE UMA FAZENDA DO SUL DE MATO GROSSO, OS = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS

TRAGEDIA DEL SILENCIO, LA, 87; 8V

TRAGEDY OF SILENCE, THE = TRAGEDIA DEL SILENCIO, LA

TRAMP, THE, 39; 6V

TRE BIRBANTI, I = 3 BAD MEN

TRE DONNE = THREE WOMEN

TREMBLEMENT DE TERRE MESSINE, 188; 11V

TRICKFILM – MAN WITH WHITE SUIT (Unidentified Film #3), 214; 7V

TRILBY, 139; 6V

TURNING POINT, THE = UNING HUQUQI

TWEE GOOCHELAARS (Unidentified Film #14), 222; 7V

TWO WIVES = IKKINCHI XOTIN

UCCELLO AZZURRO, L' = BLUE BIRD, THE

UGONOTTO = HUGUENOT, LE

UNDER THE SUN OF LORETO = BAJO EL SOL DE LORETO

UNING HUQUQI, 62; 12CZ

VAGABONDO, IL = TRAMP, THE

VALLE CERVO, 247; 7V

VANINA, 297; 9V

VANTOLIO, 313; 6V

VAQUERO'S VOW, THE, 265; 12CZ

VENEZIA, 299; 6V

VIAGGIO NELL'ITALIA MERIDIONALE. DA SIRACUSA A TAORMINA, 183; 5V

VIDA DE UMA ALDEIA BORORÓ, A = CURTAS-METRAGENS ETNOGRÁFICOS DE DINA E CLAUDE LÉVI-STRAUSS

VILLA MALPENGA, 247; 7V

VIRGEN DE LA CARIDAD, LA, 90; ds, 12CZ

VIRGIN OF CHARITY, THE = VIRGEN DE LA CARIDAD, LA

VOCE DEL SANGUE, LA = APPEL DU SANG, L'

VOGLIO FARE IL MACCHINISTA FERROVIARIO = QLIC

VOLCANOES IN ACTIVITY = VULKANE IN TÄTIGKEIT

VOYAGE FANTASTIQUE DE MARIUS, LE, 304; 8V

VTORAIA ZHENA = IKKINCHI XOTIN

VULCANO IN ATTIVITÀ = VULKANE IN TÄTIGKEIT

VULKANE IN TÄTIGKEIT, 189; 11V

WAEN WISËT, 310; 6V

WEEKDAY, A = DOORDEWEEKSE DAG, EEN

WHERE THE BREAKERS ROAR, 261; 11V

WINNING OF BARBARA WORTH, THE, 45; 12V, 13V

WITCH AND THE CYCLIST, THE = HEKSEN OG CYCLISTEN

WITH SLED AND REINDEER IN THE WINTERLAND OF INKA LÄNTA = MED ACKJA OCH REN I INKA LÄNTAS VINTERLAND

WONDERS OF THE SEA, 305; 8V

WORKERS LEAVING THE FACTORY = SALIDA DE OBREROS

XUDOYBERGAN DEVONOV FILM COMPILATION, 66; 6V

ZÍTARI (EL TEMPLO DE LAS MIL SERPIENTES), 100; 5V

ZÍTARI (THE TEMPLE OF A THOUSAND SERPENTS) = ZÍTARI (EL TEMPLO DE LAS MIL SERPIENTES)

ZOUTWINNING OP SICILIË = EXPLOITATION DU SEL EN SICILE

ZULU'S HEART, THE, 263; 12CZ





LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO

La Giornata del Festival



Le Giornate del Cinema Muto **43** Pordenone Silent Film Festival

5 - 12 ottobre 2024



LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



enti promotori



IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA



con la partecipazione di



sponsor tecnici



media partner



La Cineteca
del Friuli

www.giornatedelcinemamuto.it

cinemazero