

# LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 33

PORDENONE 4-11 OTTOBRE 2014



LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO



CATALOGO CATALOGUE

# **LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 33**

**PORDENONE 4-11 OTTOBRE 2014**

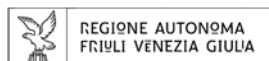
The 33rd Pordenone Silent Film Festival is dedicated to  
PETER VON BAGH (1943-2014)  
“We are the last generation which could know everything”



Pordenone 4-11 ottobre 2014  
33ª edizione realizzata con  
La Cineteca del Friuli  
e Cinemazero



### Enti promotori



### Con il sostegno di



### e la partecipazione di



## 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, Mario Quargnolo†,  
Piera Patat, Davide Turconi†

### Presidente

Livio Jacob

### Direttore

David Robinson

### Ringraziamo per la collaborazione al programma:

*Austria:* Paolo Caneppele, Oliver Hanley, Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum)

*Belgio:* Nicola Mazzanti, Clémentine De Blicq (Cinémathèque Royale de Belgique)

*Finlandia:* Antti Alanen, Peter von Bagh

*Francia:* Mahboubi Fereidoun, Eric Le Roy (Archives françaises du film du CNC); Association Chaplin; Amaria Bachir, Joël Daire, Samantha Leroy, Laurent Mannoni, Céline Ruivo, Serge Toubiana (Cinémathèque française); Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Rafihavanana Touve Ratovondrahety

*Germania:* Thilo Gottschling, Matteo Lepore, Daniel Plappert (ARRI Film & TV); Dirk Förstner, Julika Kuschke, Barbara Schütz (Bundesarchiv-Filmarchiv); Anke Mebold, Tobias Schrenk, Thomas Worschech (Deutsches Filminstitut DIF); Marion Ringl (Deutsches Kabarettarchiv); Annette Groschke, Martin Koerber (Deutsche Kinemathek); Thorsten Ahl, Franziska Bohr (Deutsches Musikarchiv der Deutschen Nationalbibliothek); Patricia Heckert, Marcel Steinlein, Anke Wilkening (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung); René Frölke; Rainer E. Lotz; Martin Reinhart; Hedwig Müller (Theaterwissenschaftliche Sammlung Schloss Wahn); Thomas Tode; Helmut Völter

*Grecia:* Christos Gartaganis (Accelere S.A.); Tasos Adamopoulos, Maria Komninos, Phaedra Papadopoulou, Smaro Stavropoulou (Tainiothiki tis Ellados/Greek Film Archive)

*Giappone:* Masanao Abe family; Johan Nordström; Masaki Daibo (National Film Center); Akinari Sato; Hiroshi Komatsu (Theatre Museum, Waseda University)

*Italia:* Aldo Bernardini; Irela Núñez Del Pozo, Franca Farina, Emiliano Morreale, Mario Musumeci (Centro Sperimentale di Cinematografia – Cineteca Nazionale); Carmen Accaputo, Davide Pozzi (Cineteca di Bologna / L'Immagine Ritrovata); Luisa Comencini, Matteo Pavesi (Cineteca Italiana); Fotocinema; Sergio Mattiassich Germani; Luca Giuliani; Alberto Barbera, Donata Pesenti Campagnoni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema); Alessandra Montini (Orchestra San Marco); Federico Striuli; Fulvio Toffoli; Jay Weissberg

*Olanda:* Lotte Belice Baltussen; Rommy Albers, Sandra Den Hamer, Annike Kross, Marleen Labijt, Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçı (EYE Filmmuseum); Oliver Gee; Nico de Klerk; Bregt Lameris

*Norvegia:* Tina Anckarman, Bent Kvalvik (Nasjonalbiblioteket)

*Regno Unito:* William Barnes; Bryony Dixon, Sonia Genaitay (BFI National Archive); Geoff Brown; Alexander Chisholm; Horst Claus; David Mayer; Vanessa Toulmin (National Fairground Archive); Kevin Brownlow, Sophie Djian, Patrick Stanbury (Photoplay Productions); Catherine A. Surowiec; Imogen Sutton; Vicky Jackson, Bregt Lameris, Sarah Street, Joshua Yumibe (Univ. of St. Andrews); Richard Williams; Peter Worden

*Repubblica Ceca:* Anna Batistová (Národní filmový archiv)

*Russia:* Oleg Bochkov, Nikolai Borodachev, Peter Bagrov (Gosfilmofond of Russia); Master-Film; Natalia Noussinova; Sergei Kapterev; Rossiiskii gosudarstvennyi arkhiv literatury i iskusstva / RGALI (Russian State Archive of Literature and Arts)

*Serbia:* Aleksandar Saša Erdeljanović (Jugoslovenska Kinoteka)

*Svezia:* Lotta Edoff (AB Svensk Filmindustri); Jon Wengström (Svenska Filminstitutet)

*Stati Uniti:* Randy Haberkamp (Academy of Motion Pictures Arts & Sciences); Nicholas Baer; Jennifer Bean; Judith Buchanan; Robert Byrne; Philip C. Carli; Martin A. Danahay; Tracey Goessel (Film Preservation Society); Kathy Fuller-Seeley; Amy Belotti, Daniel Bish, Daniela Currò, Nancy Kauffman, Anthony L'Abbate, James Layton, Deborah Stoiber, Jeff Stoiber, Edward E. Stratmann (George Eastman House); Tom Gunning;

Charlie Keil; Richard Koszarski; Michele Kribs; Crystal Kui; Lauren Alberque, Clara Auclair (L. Jeffrey Selznick School); Mike Mashon, Lynanne Schweighofer, Rob Stone, George Willeman (Library of Congress); Steve Massa; Rodney Sauer (Mont Alto Motion Picture Orchestra); Mary Keene, Anne Morra, Rajendra Roy, Ashely Swinnerton, Katie Trainor (Museum of Modern Art); David Kiehn (Niles Essanay Silent Film Museum); Robert Byrne, David Pierce; Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); David Shepard; Paul Spehr; Shelley Stamp; David Stenn; Ned Thanhouser; Edwin Thanhouser Jr.; Ron Hutchinson (The Vitaphone Project); Steven K. Hill, Jan-Christopher Horak, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Russell Merritt (University of California); Alan Lareau (University of Wisconsin Oshkosh); Ned Price (Warner Bros.); Joseph Yranski

*Ucraina:* Serhiy Tsykunov, Myroslav Prylypko, Andriy Mykytchuk (New Age Images); Rustem Abliakimov, Dmytro Abramov, Ivan Kozlenko, Stanislav Menzelevskyi, Stanislav Silantiev (Oleksandr Dovzhenko National Film Centre)

#### **Hanno prestato i film:**

Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy  
Association Chaplin, Paris  
BFI National Archive, London  
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin  
Cinémathèque française, Paris  
Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles  
Collezione Cineteca AIRSC, Cineteca Nazionale, Roma  
Cineteca di Bologna  
La Cineteca del Friuli, Gemona  
Cineteca Italiana, Milano  
Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin  
Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt  
EYE Filmmuseum, Amsterdam  
Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm  
Fondazione Centro Sperimentale di  
Cinematografia – Cineteca Nazionale, Roma  
Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden  
Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris  
George Eastman House, Rochester, NY  
Gosfilmofond of Russia

Jugoslovenska kinoteka, Beograd  
Library of Congress Packard Campus for Audio  
Visual Conservation, Culpeper, VA  
Lobster Films, Paris  
Master-Film, Moscow  
Museo Nazionale del Cinema, Torino  
Museum of Modern Art, New York  
Národní filmový archiv, Praha  
Nasjonalbiblioteket, Oslo  
National Film Center, Tokyo  
Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv  
Österreichisches Filmmuseum, Wien  
Photoplay Productions, London  
Tainiothiki tis Ellados, Athinai  
Thanhouser Company Film Preservation, Inc.,  
Portland, OR  
Theatre Museum, Waseda University, Tokyo  
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles, CA  
Helmut Völter, Leipzig

#### **I musicisti delle Giornate**

Elizabeth-Jane Baldry, Neil Brand, Frank Bockius, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Mauro Colombis, Antonio Coppola, Juri Dal Dan, Stephen Horne, Eri Kozaki, Eunice Martins, Ian Mistrorigo, Maud Nelissen, Didier Ortolan, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Romano Todesco, Mie Yanashita

Orchestra San Marco, Pordenone

e con l'amichevole partecipazione delle orchestre dell'Istituto Comprensivo di Pordenone Centro e dell'Istituto Comprensivo di Cordenons

#### **Pordenone Masterclasses**

Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney  
*Partecipanti:* David Gray, Daan Van Den Hurk

#### **Jonathan Dennis Lecture**

Ichiro Kataoke

#### **Selznick School/Giornate Fellowship**

Clara Auclair

#### **Collegium**

Riccardo Costantini (coordinamento)  
David Mingay

**Sigla animata:** Richard Williams

**Anteprima:** Elisabetta Di Sopra

#### **Coordinamento organizzativo**

Federica Dini

#### **Ufficio Stampa**

Giuliana Puppini  
*con la collaborazione di*  
Maira Cussigh e Sara Cozzarin

#### **Comunicazione, Promozione, Ospitalità**

Max Mestroni

#### **Ricerca e movimento film**

Elena Beltrami

#### **Responsabile proiezioni**

Roberto Zago

#### **Verifica copie, digitalizzazione e elaborazione DCP**

Archivio Cinema del FVG / La Cineteca del Friuli

#### **Informazioni, Accrediti**

Lucia Da Re  
*con Daniela Evangelisti*

#### **Donors**

Stefano Pagani

#### **Assistenza informatica**

Andrea Tessitore

#### **Grafica e immagine coordinata**

Giulio Calderini & Carmen Marchese

#### **Realizzazione allestimenti**

GraficStyle srl

#### **Redazione catalogo**

Catherine A. Surowiec  
*Impaginazione:* Michele Federico

#### **Stampa**

Tipografia Menini, Spilimbergo

#### **Operatori**

Riccardo Burei, Max Burello,  
Alessandro Micoli, Marco Zago, Antonio Zuzzi

#### **Assistenza in sala e in cabina**

Catia Da Pieve  
*con* Stefano Cereser, Floriano Cervelli,  
Caterina Vidon, Paolo Piuze

#### **Cassa Teatro Verdi**

Rossella Mestroni  
*con* Thomas George Kelland

**FilmFair**

Francesco Colussi

**Social Media Reporter**

Valerio Greco

**Contabilità**

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

**Sottotitoli elettronici**

Underlight di Evelyn Dewald Caporali  
*con la collaborazione di*  
Edward Carl Catalini e Vladislav Shabalín

**Interpretariato**

Margherita Roncaglia

**Servizi fotografici**

Paolo Jacob

**Riprese video**

Pasqualino Suppa

**Programmatrice web**

Viola Della Marina

**Assistenti organizzativi**

Daniele Bezzo, Federico Striuli, Silvio Toso

**Collaboratori operativi**

Davide Cozzarin, Aristide Menossi,  
Riccardo Sullini, Barbara Trevisan, Marco Zinesi

**Volontari**

Sara Batetta, Francesca Cristin, Elisabetta Errico,  
Elena Falomo, Gloria Favret, Ly Laurence, Carola  
Serantoni

**Agenzia viaggi**

Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

**Servizio Import-Export**

Sandro Blarasin/Doganaconsulting snc, Pordenone

**Ringraziamo per la cortese disponibilità:**

Gianpaolo Andreutti, Sabrina Baracetti, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Hilde Bortolozzi, Nicola Callegari, Gaia e Nicole Candotti, Claudio Cattaruzza, Luca Censabella, Cristiana Cirielli, Ilaria Cozzutti, Alessandro De Zan, Antonio Danin, Patrizio De Mattio, Dori Deriu Frasson, Giancarlo Dini, Grzegorz Franczak, Emanuela Furlan, Annalisa Greco, Gianluca Guzzo, Flavia Leonarduzzi, Giovanni Lessio, Simone Londero, Simona Maggiorelli, Giuseppina Manin, Ivan Marin, Paolo Mereghetti, Alessandro Milocco, Maurizio Minello, Marco Moressa, Francesca Muner, Clelia Pagani, Luigi Pains, Giacomo Panarello, Giovanni Pavan, Claudio Pedrotti, Gabriella Piccin, Maurizio Poles, Luisa Raoss, Fabio Rigo, Fabrizio Rigo, Alice Rispoli, Paola Salvadori, Carlo Spagnol, Ofelia Tassan Caser, Luigi Tossut, Chiara e Giovanni Triolo, Elena Tubaro, Stefania Turco, Andrea Massimo Valcher, Paolo Venier, Marco Villotta, Julia Welter, Martina Zanin, Michela Zin.

**Hanno messo a disposizione la propria casa e siamo**

**loro riconoscenti:** Anna Balliana Rosolen, Pietro Basso, Laura Brusadin, Gianna Carbonera, Gianni Chiaradia, Vally Cimolino, Carlo e Giuliana Dal Mas, Valeria Della Valentina, Steve Kovarik, Maria Chiara Lattuga, Flavia Leonarduzzi, Carla Manzon, Marianne Muntendam, Adriana Pagnucco, Giuseppe Peron, Tullio Pin, Grazia Pizzoli, Denis Poletto, Serena Privitera, Lara Rover, Alessia Salmaso, Mariagrazia e Dino Schinella, Maria Seriani, Marina Strolli, Giulio Cesare Testa, Maurizio Vecchies, Ivan Viola, Luca Vivian.

**Grazie inoltre a:** Daniele Betto, Annalisa Bianchin, Laiza Bianchin, Anna Bortolin, Deborah Calcinoni, Patrizia Carniello, Marco Casolo, Orsola Chiaradia, Paola Chiaradia, Santina Chiaradia, Diego Comuzzi, Elvia Comuzzi, Luisa Conte, Dora Corai Nigro, Nilla Covre, Stefania Cozzi, Marilena Dall'Anese, Enrica De Luca, Mariateresa Del Ben, Marisa Del Piero, Graziella Donadon, Luciana Fasoli, Mercedes Fassetta, Silvano Feletto, Alessandra Gabelli, Luisa Gagliardi, Laura Galluzzo, Anna Gemona, Laura Guerra, Marirosa Lelleri, Marzia Marcuzzo, Enrico Maria Mason, Antonio Melan, Maria Pia Michielin, Germana Monteforte, Fabiola Montico, Silvana Mozzon, Chiara Pecenik, Antonio Perin, Francesca Perocco, Luigina Perosa, Massimo Pieretto, Lucia Raccanelli, Stella Ragogna Biscontin, Vanna Rossetti, Edyta Ryba, Maria Laura Scomparcini, Armando Soldera, Cinzia Spinato, Silvia Spironelli, Gianna Stellino, Sandra Turchet, Laura Vendramin, Carla Vicenzot, Alessandra Zeni, Stefano Zucchiatti.

## Sostenitori / Donors 2013

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

Markus A Campo	Ian Christie	Christine Gledhill	Maurizio Lodigiani
Richard Abel	Claudio Cinus	Leonhard Gmür	Martin Loiperdinger
Galja Aksenova	Charlie Cockey	Tracey Goessel	Denis Lotti
Antti Alanen	Renate Cogoy	Frank Gray	Patrick Loughney
Lee Amazonas	Eric Cohen	Marco Grifo	Mario Leopoldo Lucioni Guerra
Angelo Amoroso d'Aragona	Mark Cooper	Winfried Günther	William Luhr
Kaveh Askari	Catherine Cormon	Tommy Gustafsson	Matti Lukkarila
Paola Autera	Roland Cosandey	Vera Gyürey	Ronald Magliozzi
Robert Bader	Daniela Currò	Susan Harmon	Adrienne Mancia
Francesco Ballo	Scott Curtis	James Harrison	Paul Marygold
Charles Barr	Hilde D'Haeyere	Marco Hassmann	Robert Mastrangelo
Anna Batistova	Leandro da Silva Oleksiuk	Erik Hedling	Jill Matthews
Dana Benelli	Susan Dalton	Lokke Heiss	David Mayer
Anja Berbuir	Chris Daniels	Franziska Heller	Paul McEwan
Bo Berglund	Helen Day-Mayer	Laura Horak	Jordina Medalla Prat
Joanne Bernardi	Raffaele De Berti	David Howell	Paolo Mereghetti
Aldo Bernardini	Aurelio de los Reyes	Gabriel Hughes	Karen Merritt
Giorgio Bertellini	Brad Deane	Outi Hupaniittu	Russell Merritt
Silvana Bertin	Leslie Debauche	Gunnar Iversen	Richard Meyer
Giorgio Bertone	Maurizio Del Ministro	Pierre-Emmanuel Jaques	Chiara Mezzocolli
Didier Bertrand	Nina Azevedo di Giacomo	Uli Jung	Laura Minici Zotti
Francesc Blanquer Carraté	Jan Anders Diesen	Josef Junger	Dario Minutolo
Ivo Blom	Giancarlo Dini	Michael Jurich	Anca Mitran
Vincent Bohlinger	Andrea Dittgen	Tony Kaes	Massimo Ali Mohammad
Cobi Bordewijk	Dennis Doros	John Kasmin	Lucilla Moro
Dan Bromberg	Stefan Drössler	Gary Keller	Camillo Moscati
Geoffrey Brown	Alessandro Faccioli	Sarah Keller	Patrick Moules
Kevin Brownlow	Don Fairservice	Jesse Kercheval	Charles Musser
Ugo Brusaporco	Massimo Ferrari	Martin Koerber	Lilijana Nedic
Mariona Bruzzo	Stefania Fioravanti	Hiroshi Komatsu	Ivan Nedoh
Lisa Bulger	Tony Fletcher	Richard Koszarski	Tania Negrete
Elaine Burrows	Barbara Flueckiger	Reto Kromer	Anne Nesbet
Attilio Buttignol	David Flynn	Sabine Kupper	Philippe Ney
Christine Byrne	François Francart	Patrick Kuster	Dinu-loan Nicula
Rob Byrne	Mark Fuller	Pedro Lã	Jakob Isak Nielsen
Rosa Cardona	Elisabetta Galletti	Meg Labrum	Stig Nielsen
Giulia Carluccio	Doron Jacob Galili	Mark Langer	Trevor Norkett
Pierre Carrel	André Gaudreault	Massimo Lastrucci	Irina Nosova
Tatiana Carvalho	Nino Genovese	Peter Lehman	John Oliver
Carole Chazin	Renee George	Anna Lehto	Eva Orbanz
André Chevailler	Claudia Gianetto	Nina Levin Jalladeau	Maurizio Orsola
Alessandro Chizzoni Rosemberg	Martin Girod	Leslie Anne Lewis	Luigi Paini

Attilio Papini  
Sergio Papini  
Brigitte Paulowitz  
Fernando Martin Pena  
Ernesto Pérez  
Alberto Pesce  
Graham Petrie  
Fabio Pezzetti Tonion  
Paola Pizzutel  
Giorgio Placereani  
Kit Plaschkes  
Louise Stein Plaschkes  
Jeanne Pommeau  
Adelina Preziosi  
Leonardo Quaresima  
Christian Quendler  
Anne Isabelle Queneau  
Giampiero Raganelli  
Philippe Rebillard  
David Redfern  
John Reed

Bujor Ion Ripeanu  
Natali Rashel Riquelme Barrios  
Peter Rist  
Brian Robinson  
Nicoletta Rocco  
Vittorio Romano  
Gianni Rondolino  
Magnus Rosborn  
Antonio Rubini  
Ulrich Ruedel  
Monica Ruiz Loyola  
Anna Luisa Ruoss Girod  
Anthony Saffrey  
Francesco Saija  
Daniel Sánchez-Salas  
Heide Schlüpmann  
Bodo Schoenfelder  
Raymond Scholer  
Jörg Schweinitz  
Michael Seeber  
C. Paul Sellors

Eric Senat  
Jaakko Seppälä  
Brian Serpa  
José María Serralde Ruiz  
Thorsten Sessler  
Maria Luisa Sogaro  
Ove Solum  
Bjorn Sorensen  
Paul Spehr  
Patrick Stanbury  
Giuseppe Stefanel  
Albert Steg  
Christina Stojanova  
John Stone  
Dan Streible  
Doris Magdalena Talpay  
Stefanie Tieste  
Daniela Tommasi  
Hillel Tryster  
Yuri Tsivian  
Casper Tybjerg

Massimo Valente  
Cristiano Vallieri  
Anna van Beusekom  
Karen Van Hooff  
Amran Vance  
Gary Vanisian  
Wilma Vecchiatti  
Manuel Vergara  
Isabella Vitale  
Jay Weissberg  
Marie White  
Daniel Wiegand  
Linda Williams  
Keith Withall  
Jakob Wulfing  
Joshua Yumibe  
Jennifer Zale  
Alessandro Zaniolo  
Alfredo Zaniolo  
Aldo Ziliotto

La Fondazione CRUP

e

*www.fondazionecrup.it*

un ente privato che affianca le Istituzioni pubbliche ed altri soggetti privati  
in un'ottica di sussidiarietà per la realizzazione di progetti di pubblica utilità  
nelle province di Udine e Pordenone. Opera nei settori: ricerca e innovazione,  
arte e cultura, educazione e formazione, sanità e assistenza.

Valorizza da sempre le eccellenze culturali del territorio.







*City Lights*, 1931. (© Roy Export S.A.S.)

# Sommario / Contents

- 3 Presentazione / *Introduction*
- 7 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 8 The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 9 The 2014 Pordenone Masterclasses
- 10 Collegium 2014
- 13 Eventi speciali / *Special Events*  
When a Man Loves  
A colpi di note  
AIRSC 50  
Ichiro Kataoka, Benshi  
City Lights
- 35 The Barrymores
- 85 L'alba del Technicolor / *The Dawn of Technicolor*
- 109 Risate russe / *Russian Laughter: Yakov Protazanov*
- 125 Cinema giapponese / *Early Japanese Cinema*
- 131 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- 143 Cinema delle origini / *Early Cinema*  
Paul Nadar  
Georges Méliès  
Frank Ormiston-Smith  
Edwardian Entertainment  
Tonbilder
- 165 1914 - 2014
- 169 L'animazione ucraina / *Ukrainian animation*
- 173 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*  
Das Frauenhaus von Rio; The Good Bad Man; Lady Hamilton;  
The Last Edition; Die Macht der Finsternis;  
The Movement of Clouds Around Mt. Fuji; Pan;  
Pan si dong; Panzerkreuzer Potemkin; Oi peripeteiai tou Villar;  
The Star of the Side Show; Synthetic Sin; Whoozit;  
The Haghefilm/Selznick Fellowship 2014;  
Cinema italiano; Driven! The Desmet Automobile Show
- 205 Ritratti / *Portraits*
- 207 I musicisti delle Giornate 2014 / *The Giornate Musicians 2014*
- 217 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

Antti Alanen	Paolo Cherchi Usai	James Layton	Céline Ruivo
Rommy Albers	Horst Claus	Laurent Mannoni	Maria Luisa Sogaro
Tina Anckarman	Bryony Dixon	Steve Massa	Sarah Street
Clara Auclair	Aleksandar Saša Erdeljanović	David Mayer	Federico Striuli
Nicholas Baer	Emanuela Gobbo	Anke Mebold	Catherine A. Surowiec
Peter Bagrov	Victoria Jackson	Stanislav Menzelevskiy	Ned Thanhouser
William Barnes	Sergei Kapterev	Giuliana Muscio	Thomas Tode
Aldo Bernardini	Hiroshi Komatsu	Johan Nordström	Vanessa Toulmin
Neil Brand	Maria Komninos	Natalia Noussinova	Helmut Völter
Kevin Brownlow	Richard Koszarski	Phaedra Papadopoulou	Jay Weissberg
Günter A. Buchwald	Ivan Kozlenko	David Pierce	Jon Wengström
Robert Byrne	Bent Kvalvik	David Robinson	Joshua Yumibe
Philip C. Carli	Bregt Lameris	Elif Rongen-Kaynakçi	

## Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec

## Traduzioni / *Translations by*

Mark Brady, Paolo Cherchi Usai, Horst Claus, Andrea Filippi, Oliver Hanley, Livio Jacob, Nico de Klerk  
Piera Patat, David Robinson, Federico Striuli, Catherine A. Surowiec, Andrea Tessitore; Key Congressi, Trieste.

**Copertina / Cover:** John Barrymore, Dolores Costello in *When a Man Loves*, Alan Crosland, 1927. (George Eastman House)

**Credits** Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane, 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 la casa di produzione e 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 Italian and/or British/American release titles, 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 production company, country, and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

**Legenda / Key to Abbreviations:** *ad:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black and white; *choreog:* choreographer, choreography/coreografo, coreografia; *col:* colore/colour; *cond:* conductor; *coord:* coordinatore/coordinator; *cost:* costumi/costumes; *des:* design, designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *did:* didascalie; *dir:* direttore, direzione/director; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *eff:* effects; *exec:* esecutivo/executive; *f:* fotografia; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *ph:* cinematography; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *rec:* recordista/recordist, registrazione/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec. eff:* effetti speciali/special effects; *subt:* sottotitoli/subtitles; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura; *ver:* versione/version.

## Presentazione / Introduction

Tredici anni fa, nel primo anno del nuovo secolo, le Giornate ospitarono un seminario della FIAF, la Federazione Internazionale degli Archivi del Film, sul futuro degli archivi cinematografici. “Nei prossimi dieci-quindici anni, gli archivi dovranno affrontare due sfide senza precedenti”, dichiarò la FIAF. La prima avrebbe riguardato la rapida espansione della tecnologia digitale, inevitabilmente destinata a influenzare le scelte cinetecarie su come e cosa collezionare, preservare e restaurare; la seconda la prevedibile riduzione fino alla cessazione della produzione di pellicola cinematografica. “La perdita della nostra capacità di creare nuovi elementi potrebbe rappresentare un problema persino più grave della degenerazione dei nitrati sommata alla sindrome acetica. Cosa faranno gli archivi con i tanti titoli delle loro collezioni non ancora duplicati?” Tredici anni dopo, quei problemi – unitamente alle persistenti incertezze sul futuro in continuo divenire dei media digitali per la conservazione a lungo termine – rimangono irrisolti e le domande senza una risposta. In compenso, col tempo è molto migliorato il rapporto di convivenza tra il mondo digitale e gli archivi, i quali ora usano abitualmente i mezzi di restauro che quello offre, spesso con risultati miracolosi, come il pubblico di Pordenone può constatare anno dopo anno. Mentre i principali festival cinematografici internazionali hanno adottato al 100 per cento la proiezione digitale, le specialistiche Giornate sono riuscite, nei limiti del possibile, a restare fedeli alla tecnologia storica, anche se fortunatamente hanno ora abbandonato le loro prime difensive e spesso controproducenti posizioni pro-pellicola. Nel 2012 il 13 per cento circa dei nostri titoli è stato presentato in formato digitale. Un anno dopo la percentuale è salita al 34 per cento, ma nel 2014 tale soglia non dovrebbe essere superata. La nostra fedeltà al 35mm non è sentimentale o nostalgica. Quando si programma un festival di cinema muto è fondamentale stabilire quale fosse la velocità di proiezione di film realizzati quando non c'era uno standard universalmente accettato. Abbiamo sempre cercato di adottare la velocità che ci sembrava più vicina alle intenzioni del regista e in caso di necessità siamo intervenuti in fase di proiezione aumentando o riducendo, col variatore applicato al proiettore 35mm, il numero di fotogrammi al secondo. Tutto ciò non è possibile con il digitale. Un volta presa una decisione non si può più cambiare. In genere è la decisione giusta. Ma non sempre.

Nel preparare la nostra retrospettiva principale dedicata ai Barrymore – la “royal family” di Broadway che divenne la “royal family” di Hollywood, dando col suo talento grande prestigio al cinema muto americano – abbiamo scoperto che si trattava di un capitolo della storia del cinema da tempo trascurato perché “fuori moda”, per cui per anni gli archivi non sono stati stimolati ad aggiornare e potenziare le loro collezioni. Per aver reso possibile con il loro straordinario impegno questa rassegna siamo grati alla Library of Congress, al Museum of Modern Art, al British Film Institute e soprattutto alla George Eastman House, oltremodo generosa nel concederci gli incomparabili materiali delle sue collezioni. Film come *The Copperhead* di Lionel o i rari film della giovane Ethel non si vedevano a memoria d'uomo. Un'importante riscoperta barrymoriana è costituita dai rulli finali di *The Eternal City*, un panegirico hollywoodiano su Mussolini e i fascisti, con Lionel Barrymore nel ruolo del loro malvagio oppositore comunista. I costi per la digitalizzazione dei materiali sopravvissuti sono stati generosamente sostenuti dal Rotary Club di Pordenone.

Il mondo intero festeggia quest'anno il centenario della prima apparizione sullo schermo di Charlot. Festeggiano la ricorrenza anche le Giornate proponendo come evento finale *City Lights* accompagnato dalla partitura originale restaurata da Timothy Brock ed eseguita dall'Orchestra San Marco di Pordenone sotto la direzione del maestro Günter Buchwald. A riprova dell'universalità del personaggio creato da Chaplin, quattro dei suoi primi cortometraggi saranno accompagnati al Verdi dall'incomparabile benshi giapponese Ichiro Kataoka, che torna gradito ospite del festival per il secondo anno consecutivo. Egli terrà anche l'annuale conferenza in ricordo di Jonathan Dennis, illustrandola con la sua rara collezione di registrazioni dei grandi benshi del passato.

Per la serata inaugurale di sabato 4 ottobre abbiamo ricreato integralmente, a 87 anni di distanza, il programma della “prima” newyorkese di *When a Man Loves*, con protagonisti John Barrymore e la sua futura moglie Dolores Costello. Come “preludio” proietteremo tre cortometraggi in cui si esibiscono celebrità della lirica e un duo comico. Seguirà il lungometraggio con la partitura musicale di Henry Hadley, tra i più apprezzati compositori classici americani, impeccabilmente registrata con il procedimento Vitaphone e inscindibilmente integrata alle immagini e ai personaggi del film.

Il lungo corteggiamento fra cinema muto e suono sincronizzato è attestato anche dagli appena restaurati “Tonbilder” tedeschi del 1907-09, film sperimentali che portavano al pubblico cinematografico dell'epoca i successi del momento nel campo della rivista, dell'operetta e della lirica. Le Giornate ospitano anche la première di un altro dei primi film hollywoodiani sincronizzati e restaurato grazie alla collaborazione della Cineteca Italiana di Milano e la Warner: *Synthetic Sin*, meravigliosa commedia drammatica con Colleen Moore a lungo considerata perduta. Un'ancora più straordinaria e (dopo lo shock iniziale) emozionante riscoperta è la versione sonorizzata tedesca “Nadelton” della *Corazzata Potëmkin*, con la partitura orchestrale originale di Edmund Meisel da lui stesso supervisionata e con le didascalie rimpiazzate dal doppiaggio (le voci sono degli attori del teatro politico di Erwin Piscator). Il film proviene, insieme ad altri del programma, dall'Österreichisches Filmuseum, di cui ricorre quest'anno il 50o anniversario.

La battaglia per il colore è ripercorsa invece in un'ampia sezione sui primi 15 anni della Technicolor, che anticipa il centenario della società (1915-2015) e la pubblicazione da parte della George Eastman House di una ponderosa monografia sulla società. Il cinema a colori ha però degli importanti antecedenti: la Cinémathèque Française presenta quattro film di Méliès con magnifiche colorazioni a mano originali. Due di questi, *Jeanne d'Arc* e *La légende de Rip van Winkle*, saranno accompagnati dai "boniments" (commenti dal vivo) originali.

La sezione del cinema delle origini include anche le opere di due pionieri quasi completamente trascurati dalle tradizionali storie del cinema: Paul Nadar, figlio e successore del grande fotografo dell'800 Félix Nadar e attivo fin dal 1896, fu il primo a filmare, con proprie apparecchiature, le esibizioni delle celebrità teatrali di allora. Con la sua *Ascesa al Monte Bianco* della monumentale durata (per il 1902) di 13 minuti, Frank Ormiston-Smith, il giovane pioniere americano del film di montagna, rappresenta l'anello di congiunzione tra il famoso diorama del 1852 dallo stesso titolo allestito nelle sale inglesi da Albert Smith e la grande tradizione tedesca dei film di montagna degli anni Venti. Hiroshi Komatsu presenta una selezione di titoli dalla collezione dell'Università di Waseda risalenti agli anni 1909-1916, pochissimi dei quali sono stati visti in Europa. Attingendo in parte ai materiali della vasta collezione Mitchell & Kenyon, presentata in anteprima alle Giornate una decina di anni fa, Bryony Dixon del British Film Institute e Vanessa Toulmin del National Fairground Archive illustreranno le forme dell'"intrattenimento edoardiano". Dall'inesauribile collezione Desmet dell'EYE Filmmuseum di Amsterdam provengono i film dedicati alla rivoluzione sociale e culturale seguita all'avvento dell'automobile in epoca prebellica. In occasione del 50° anniversario dell'AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema) si vedranno i tesori di una collezione ancora più antica, iniziata ancor prima della Grande Guerra dal padre gesuita svizzero Joseph Joye.

I recenti drammatici avvenimenti in Ucraina hanno reso ancora più prezioso il contributo del Centro Nazionale di Cinematografia Oleksandr Dovzhenko di Kiev, che un anno fa ci ha rivelato la breve ma brillante stagione d'oro del cinema ucraino. Speriamo in futuro di poter esplorare ancora le ricche risorse dell'archivio e, nell'attesa, offriamo una piccola selezione di film ucraini di animazione muta. Dalla vicina Russia emerge quest'anno un filone più leggero di quello solitamente associato al cinema sovietico. In Occidente Yakov Protazanov è noto soprattutto per le sue produzioni più grandiose realizzate prima e dopo la rivoluzione e durante l'esilio – *Pikovaja dama* (La donna di picche), *Sorok pervyj* (L'isola della morte) e *Aelita*. Ma nel programma ideato da Peter Bagrov e Natalia Noussinova rivela anche una spiccata sensibilità per la commedia sofisticata che getta una nuova luce sul cinema sovietico degli anni Venti.

Essendo il nostro soprattutto un festival di riscoperte, gli ospiti si confronteranno con parecchi titoli poco familiari e questo perché si tratta di film considerati da tempo perduti. Per 80 anni il cinese *Pan si dong* era stato solo una leggenda: oggi, seppure in forma leggermente frammentaria, ci è consentito di conoscere uno dei grandi prototipi del film dello "spirito magico". E proprio quando credevamo che il progetto Steinhoff fosse completato, è riapparsa all'improvviso una stupenda copia del suo più grande (e scandaloso) successo muto, *Die Frauenhaus von Rio*, il cui negativo era andato a fuoco subito dopo l'uscita. Dalle collezioni dell'Università di Waseda proviene una rara copia di *Die Macht der Finsternis*, adattamento di Conrad Wiene da *Il potere delle tenebre* di Tolstoj. *Lady Hamilton*, con Conrad Veidt nel ruolo di Nelson, era considerato non più restaurabile, ma il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino, sfruttando le nuove possibilità offerte dal restauro digitale lo ha riportato in vita. Una collaborazione franco-americana ci ha restituito Douglas Fairbanks e Bessie Love in *The Good Bad Man* di Allan Dwan. Totalmente sconosciuti sono gli incantevoli studi dello scienziato Masano Abe sulle nuvole sul Monte Fuji. Il "Canone rivisitato" curato da Paolo Cherchi Usai presenta titoli solo apparentemente più familiari perché le possibilità concrete di vedere sul grande schermo questi "classici" – *Tempeste sull'Asia*, *Herr Arnes pengar*, *Regeneration*, *Die Liebe der Jeanne Ney* – sono piuttosto rare. Facendo di necessità virtù, abbiamo dato un nuovo volto – o meglio nuovi volti – alla musica del festival. Purtroppo i fondamentali Neil Brand e Gabriel Thibaudeau quest'anno non potranno essere presenti (anche se martedì 7 ottobre Neil riuscirà a fare una visita lampo per tenere una Masterclass). Al loro posto abbiamo invitato dei musicisti nuovi, cinque dei quali donne, il che ci permette di ridurre il più che trentennale predominio maschile nella nostra buca dell'orchestra: diamo dunque il benvenuto a Eunice Martins e a Eri Kozaki che suoneranno per il programma giapponese, a Mie Yanashita che ritorna a Pordenone per accompagnare *Pan si dong*, e Maud Nelissen che guiderà l'ensemble coinvolto nella maratona dei *Nibelunghi*. Altri ospiti saranno i pordenonesi Mauro Colombis e Romano Todesco, l'arpista Elizabeth-Jane Baldry, i friulani Juri Dal Dan e Didier Ortolan e il messicano José Maria Serralde Ruiz che ritorna alle Giornate per la seconda volta. Diamo inoltre il benvenuto alle Masterclasses (ormai conosciute come "il miglior spettacolo in città") a due giovani e brillanti pianisti, Daan van den Hurk e David Gray. A parte i due assenti succitati, la nostra "squadra ufficiale" – Günter Buchwald, Philip Carli, Antonio Coppola, Stephen Horne, John Sweeney e Donald Sosin – rioccherà fedelmente la sua postazione al piano Fazioli.

Come di consueto siamo costretti ad ammettere che il nostro programma ha la pecca di essere troppo ricco. Sì, il calendario permetterebbe di assistere a ogni singola proiezione (anche le sessioni quotidiane del Collegium), ma nella realtà ciò richiederebbe uno sforzo sovrumano. D'altro canto, ogni film mancato è perso e, riguardo a ciò, non possiamo darvi aiuto né consigli. Noi abbiamo semplicemente fatto il programma, riuscendo nell'impresa grazie al sostegno degli amici degli archivi di ogni parte del mondo. Senza dimenticare coloro che costituiscono il nucleo creativo delle Giornate – i curatori delle sezioni del festival e gli autori dei testi per il catalogo.

DAVID ROBINSON

Thirteen years ago, in the first year of the century, the Giornate hosted a seminar on "The Future of Film Archives", organized by the International Federation of Film Archives. "Film Archives will face at least two unprecedented challenges over the next ten to fifteen years," FIAF declared. The first would be the rapid expansion of digital technology, which was inevitably going to influence how and what archives would in future collect, preserve, and restore. The second was the predictable reduction and eventual end of the production of photographic film. "The loss of our ability to make new elements is potentially a larger crisis than nitrate deterioration and the vinegar syndrome combined. What then will archives do with respect to the many as yet un-copied titles in their collections?" Thirteen years on, the challenges – along with lasting uncertainties about the future of ever-changing digital media for long-term conservation – remain unresolved, and the questions unanswered, though film archives have passed into an easier state of coexistence with the digital world; and now use the means of restoration it offers, often to miraculous effect, as the Pordenone audience recognizes year after year.

While the major international film festivals have moved to 100% digital projection, the specialist Giornate has so far as possible remained faithful to the historical technology – though happily it has now abandoned its first fiercely defensive and often self-defeating pro-film rules ("A digital projection will never be accompanied by music apart from simple pianoforte"). In 2012 some 13% of our titles were shown in digital formats. A year later this figure had shot to 34%, but an advance estimate suggests that this will not be exceeded in 2014. Our fidelity to 35mm film is not from sentiment or nostalgia. A fundamental challenge in planning the festival is to establish the optimum running speeds for films made in the three decades before there was any agreed universal standard. We aim to project every film at the speed we feel is nearest the film-makers' intention; and if necessary the rate can still be adjusted during projection of a 35mm film. With a lot of effort, we can get it right. With digital formats, however, we have no longer that control: the decision has already been made and is unalterable. Usually that decision was right. But not always. With our major programme, devoted to the Barrymores – the Royal Family of Broadway who became the Royal Family of Hollywood, bringing prestige, as well as ranging talent to American silent cinema – we found we were dealing with a piece of cinema history that has long been out of fashion, so that for years archives had not been under pressure to update and upgrade their holdings. We have to give special thanks to the Library of Congress, the Museum of Modern Art, the British Film Institute, and, above all, George Eastman House, going far beyond the call of duty to make its unrivalled Barrymore holdings accessible, for their special efforts in making this retrospective possible. Films like Lionel's *The Copperhead* and the rare films of the young Ethel have not been seen in living memory. A major rediscovery of the Barrymore programme is the concluding reels of *The Eternal City*, Hollywood's cinematic panegyric to Mussolini and his Fascisti, with Lionel Barrymore as their villainous Communist opponent. The costly digitization of this film has been generously funded by the Pordenone Rotary Club.

This year the world has been celebrating the centenary of the first apparition of the iconic Charlie Chaplin image. We celebrate this with our closing show of *City Lights*, with Chaplin's score restored by Timothy Brock, performed by the Orchestra San Marco di Pordenone, and conducted by Günter Buchwald. Demonstrating the universality of Chaplin's creation, a programme of four of his early shorts will be accompanied by the incomparable Japanese benshi Ichiro Kataoka, making his welcome return visit to the festival. Kataoka-san will also deliver this year's Jonathan Dennis Lecture, illustrated by his unique collection of recordings of great benshi of the past. The opening programme, on Saturday 4 October, celebrates a historic silent film score – recorded 87 years ago. We recreate in its entirety the programme for the first release of *When a Man Loves*, starring John Barrymore and his future wife Dolores Costello. The supporting programme consists of three Vitaphone shorts – operatic and comic. The Vitaphone score for the Barrymore film, by Henry Hadley, then one of the most highly regarded American classical composers, conducted by Herman Heller, and impeccably recorded, is one of the most brilliant surviving period scores, inseparably integrated with the images and the characters.

The long courtship of silent film and synchronized sound features elsewhere in the festival. A programme is devoted to the newly restored German tonbilder of 1907-09, bringing to film audiences of the day the current hits of revue, operetta, and grand opera. The Giornate also boasts the premiere of another early Hollywood synchronized film, restored through the collaboration of the Cineteca Italiana of Milan and Warner Bros.: the wonderful Colleen Moore's long-lost dramatic comedy, *Synthetic Sin*. A more extraordinary and (after the first shock) thrilling rediscovery is the German Nadelton sound version of *Battleship Potemkin*, with Edmund Meisel's orchestral score supervised by the composer, and with the intertitles replaced by the dubbed voices of actors of Erwin Piscator's highly politicized theatre. The film comes, with others in the programme, from the Österreichisches Filmmuseum, whose 50th anniversary we honour this year.

The battle for colour is celebrated with a major programme illustrating the first 15 years of Technicolor, in anticipation of next year's centenary of the foundation of the company and the publication of George Eastman House's definitive history of early Technicolor films. But there was an earlier time of colour films: the Cinémathèque française presents a programme of four Méliès films with exquisite original hand colouring. Two of these, *Jeanne d'Arc* and *La Légende de Rip Van Winkle*, will be presented with their original boniments (live commentaries): the texts are preserved in the Méliès archive at the Cinémathèque.

This programme is part of an exceptional assembly of early cinema – even if numerically it does not compete with last year's record of some seventy 19th-century films. Two pioneers virtually overlooked by conventional film history are Paul Nadar, son and successor of the great 19th-century photographer Félix Nadar, who was active in 1896, creating his own apparatus, and the first to film stage personalities of his time in performance; and Frank Ormiston-Smith, the young American pioneer of the

mountain film, whose 1902 Ascent of Mont Blanc, at a then-monumental 13 minutes, was the link between Albert Smith's famous 1852 dioramic stage presentation of the same title and the great 1920s German tradition of mountain films. Hiroshi Komatsu presents a selection of films from the collection of Waseda University dating from the period 1909 to 1916; few Japanese films of this vintage have been seen in Europe. Bryony Dixon of the British Film Institute and Professor Vanessa Toulmin of Britain's National Fairground Archive offer a programme of Edwardian Entertainment, in part drawn from the great Mitchell and Kenyon Collection, much of which was premiered in Pordenone more than a decade ago. This year's annual selection from Amsterdam's inexhaustible Desmet Collection is entitled "Driven!", and dedicated to the social and cultural revolutions effected by the pre-War automobile age. A special programme to mark the 50th anniversary of the Italian Film History Association (AIRSC) is mainly made up of treasures from an even earlier film collection, formed before the First World War by the Swiss Jesuit Father Joseph Joye.

Subsequent historic events have enhanced our gratitude for last year's revelation of the brief but brilliant golden age of Ukrainian cinema. In the future we hope further to explore the rich resources of Kyiv's Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, but as a trailer we offer a selection of Ukrainian animation of the silent era. The Russian neighbour appears in a lighter vein than we traditionally associate with Soviet cinema. Yakov Protazanov is best known to us for his grander subjects, both before and after the Revolution, and during exile – The Queen of Spades, The Forty-First, and Aelita. But the programme devised by Peter Bagrov and Natalia Noussinova reveals a distinctive and sophisticated sense of comedy and a new light on the Soviet Twenties.

This is above all a Festival of Rediscovery. Guests are confronted by a lot of titles that will be unfamiliar – only because these are films that long ago were given up for lost. For 80 years the Chinese Pan si dong has been only a legend: now, albeit slightly fragmentary, we can see it as one of the great prototypes of the "magic spirit" film. When we thought the Steinhoff project was completed, there appears a beautiful print of his most successful (and scandalous) silent film, Die Frauenhaus von Rio, considered lost since the negative was burned soon after its release. A unique print of Conrad Wiene's adaptation of Tolstoy's Power of Darkness comes from the Waseda University Collection. Richard Oswald's Lady Hamilton, with Conrad Veidt as Nelson, was long considered beyond restoration, but Berlin's Bundesarchiv-Filmarchiv has exploited the possibilities of digital restoration finally to resurrect it. Franco-American collaboration has brought back Douglas Fairbanks and Bessie Love in Allan Dwan's The Good Bad Man. Totally unknown are the scientist Masano Abe's mesmerizing studies of clouds over Mount Fuji. Paolo Cherchi Usai's "The Canon Revisited" programme offers more familiar titles; but if the titles are familiar, chances to see these "classics" – Storm Over Asia, Herr Arne's pengar, Regeneration, Die Liebe der Jeanne Ney – are rare: a generation or two has grown up without frequent chances to see them.

Making a virtue of necessity, we have given the festival's music a new face – or new faces. The traditionally indispensable Neil Brand and Gabriel Thibaudeau are sadly prevented from being with us – though on Tuesday 7 October Neil will manage a one-day flying visit to the Masterclasses, his original creation. We decided to assign their programmes to a group of guest musicians. This enabled us to put an end to the 32-year male dominance of the pit: we welcome Eunice Martins, Eri Kozaki, who will accompany the Japanese programmes, Mie Yansashita, returning to play for Pan si dong, and Maud Nelissen, who will lead an improvisational ensemble in a marathon performance of both films of Fritz Lang's great Nibelungen diptych. Other guests are Pordenone's Mauro Colombis and Romano Todesco, the harpist Elizabeth-Jane Baldry, the Friulian partnership of Juri Dal Dan and Didier Ortolan, and the Mexican José María Serralde Ruiz, making a second visit. In addition we welcome to the Masterclasses (now acknowledged as "the best show in town") two young pianists of proven brilliance, Daan van den Hurk and David Gray. With the two regrettable exceptions, our regular team – Günter Buchwald, Philip Carli, Antonio Coppola, Stephen Horne, John Sweeney, and Donald Sosin – remain of course firmly in place at the Fazioli piano.

As usual we are obliged to admit an unavoidable fault in the programme: it is too rich. Uniquely among festivals, it is possible to see everything (and the Collegium sessions should not be missed), but to do so would demand a superhuman effort. Yet every show missed, is a loss. We cannot really help or advise ... we're just the ones who made the programme – a yearly miracle realized only with the indispensable and unflinching collaboration of our friends and supporters in the world's film archives. Nor can we forget our debt to the programme curators and catalogue contributors, who are the creative centre of the Giornate. – DAVID ROBINSON

# 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.

*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.*

I vincitori dell'edizione 2014 sono / *This year's recipients are*

**SUSAN E. DALTON**

**PAUL SPEHR**

## **Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous winners***

2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia

2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi

2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive

2010 André Gaudreault & Riccardo Redi

2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès

2008 Laura Minici Zotti & AFRHC

2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz

2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni

2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian

2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning

2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig

2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni

2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy

2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low

1999 Gösta Werner & Arte

1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty

1997 John & William Barnes & Lobster Films

1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata

1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen

1994 David Francis & Naum Kleiman

1993 Jonathan Dennis & David Shepard

1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli

1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum

1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz

1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo

1988 Raymond Borde & George C. Pratt

1987 Harold Brown & William K. Everson

1986 Kevin Brownlow & David Gill



# In ricordo di Jonathan Dennis / *The Jonathan Dennis Memorial Lecture*

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), che ha fondato e diretto per anni il 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 era un archivist esemplare, un paladino della cultura del suo paese, la Nuova Zelanda – con una profonda consapevolezza del ruolo del popolo indigeno dei Maori, e soprattutto era una persona di eccezionali dote umane.

*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 Maori, 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.*

## **THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2014 Ichiro Kataoka, Benshi**

Ichiro Kataoka ha partecipato per la prima volta a questo festival nel 2013: si è esibito come benshi e ha contribuito al Collegium con una lezione informale sulla storia e l'arte dei benshi, i “narratori” cinematografici giapponesi. È stata proprio la fascinazione ipnotica di quella lezione a spingerci a proporgli di tenere la conferenza di quest'anno. Kataoka-san è lui stesso un poliedrico studioso di cinema muto (l'anno scorso, mentre era a Pordenone, non ha perso una sola proiezione!). Ha anche raccolto più di un migliaio di registrazioni di benshi del secolo passato: questi materiali sono oggi conservati a Bonn e correranno la sua presentazione (che sarà preceduta da un'altra esibizione davanti al pubblico del Verdi).

La pratica di accompagnare i film muti con un commento dal vivo fu un fenomeno globale nei primi anni del 20o secolo, ma cadde presto in disuso nella maggior parte dei paesi. In Giappone, al contrario, si sviluppò nell'arte verbale del *setsumeï*, l'arte del raccontare praticata dal benshi, il quale descriveva l'azione scenica, prestava la sua voce ai diversi personaggi, spiegava la trama e dava maggiore profondità e significato alle scene con un commento.”

Ichiro Kataoka è stato l'allievo più brillante di Midori Sawato ed è da lei che ha ricevuto la sua formazione professionale, ricollegandosi così alla secolare tradizione dei benshi dei primordi del cinema nipponico. Egli si è frequentemente esibito in Giappone e in Europa, in Australia e negli Stati Uniti e spesso lavora come doppiatore di cartoni animati e videogiochi

*We are very proud that this year's Jonathan Dennis Lecturer is Ichiro Kataoka, who visited Pordenone for the first time last year to perform as benshi. In 2013 also he gave an informal presentation to the Collegium about the history and art of the benshi – Japanese film narrators, or explainers: and it was the mesmeric fascination of that informal presentation that led us to invite him to give this year's lecture.*

*Kataoka-san is himself a broad-ranging scholar of silent film (he did not miss a screening during his 2013 stay in Pordenone!). He has also amassed a collection of over a thousand recordings of historic benshi of the past century, which are currently housed in Bonn, and which will figure in his presentation. On the evening preceding the lecture, the Pordenone audience will have seen Kataoka-san himself in performance.*

*Presenting Ichiro Kataoka in last year's Giornate catalogue, Johan Nordström wrote:*

*“It is often said that silent films were never really silent, and nowhere is this more true than in the case of the Japanese silent cinema. Although the practice of silent film narration was a global phenomenon in the early years of the 20th century, it quickly died away in most countries. In Japan, by contrast, it developed into the verbal art of setsumeï, the art of storytelling as performed by the benshi, which would include narrating the screen action, giving voice to the different characters, explaining the plot, and adding further depth and meaning to the scenes through commentary.*

*“The highly expressive performances of benshi were so popular in the 1910s that they were frequently both better paid and more heavily advertised than the director or leading actors of the films, and their presence must be taken into consideration in order to arrive at a full understanding of the style that the Japanese silent cinema achieved and how that cinema was experienced. As Michael Raine has commented, ‘Benshi told studios what films to make, signaled the orchestra when to be quiet, and even controlled the projection speed. Filmgoing in Japan, even more than elsewhere, was truly a multi-media experience.’*

*“With the advent of ‘talkie’ films in the late 1920s and the 1930s, the profession all but died out, but a small number of benshi managed to keep the art form alive. Even after the war, a number of benshi continued to perform. Among these was Shunsui Matsuda (1925-1987), who founded a silent film archive, and eventually came to train the famous master benshi Midori Sawato, who appeared at the Giornate in 1990 and 2001. Ichiro Kataoka was the star pupil of Midori Sawato, from whom he received his formal training, and he thus stands in a direct, century-old line of descent from the benshi of the first days of Japanese cinema. He has performed extensively in Japan and in Europe, Australia, and the United States, and he often works as a voice actor for animation and video games.”*

*(Johan Nordström will assist Kataoka-san as interpreter.)*

# The 2014 Pordenone Masterclasses

Giunte alla dodicesima edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare l'idea in altri centri. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono 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 raffinare 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 l'olandese Daan van den Hurk e lo scozzese David Gray.

**Daan van den Hurk**, ventisettenne, ha studiato per nove anni presso il conservatorio di Utrecht – sei anni di corsi accademici in musica jazz e pianoforte classico e tre anni di dottorato in pianoforte classico. Ha già un'ampia esperienza concertistica come solista, accompagnatore e compositore in molti stili diversi, “preferibilmente fusi insieme”. Come musicista, Daan ha sempre amato “raccontare storie. Storie per illustrare la musica e musica per illustrare le storie – come fanno molte delle mie composizioni”.

**David Gray** è nato a Glasgow. Scoperta a quattro anni la sua attitudine per la musica, era tredicenne quando è entrato nella prestigiosa St. Mary's Music School di Edimburgo. Qui ha studiato pianoforte e organo per cinque anni vincendo numerosi premi assegnati dai festival scozzesi. Si è quindi iscritto alla Royal Academy of Music di Londra, ricevendo nel 2013 la medaglia d'oro Walter Macfarren per aver ottenuto la migliore valutazione nell'esame finale dei corsi accademici di pianoforte. Attualmente frequenta il primo anno della specializzazione post-laurea. Coltiva anche l'arte dell'organo di sala, con frequenti esibizioni in Inghilterra, Svizzera, Australia, Nuova Zelanda e negli Stati Uniti (nel 2005 ha ricevuto a Los Angeles un premio internazionale).

**Donazione Otto Plaschkes** I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova, Louise Stein.

*Now in their twelfth 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, and there are already plans to extend the idea to other centres. They 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, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates.*

*This year's masterclass musicians are Daan van den Hurk, from Utrecht, The Netherlands, and the Glasgow-born David Gray, from London's Royal Academy of Music.*

*Daan van den Hurk is 27 and has studied for nine years at the Utrecht Conservatory – six years Bachelor's in jazz and classical piano, and three years Master's in classical piano (pathway performance and classical composition). He already has a broad workfield as soloist, accompanist, and composer in many different styles, “preferably fused together”. As a musician, Daan has always been “fascinated by telling stories. Stories to illustrate the music, and music to illustrate stories – as many of my compositions do”.*

*David Gray was born and raised in Glasgow, and having discovered his musical abilities at the age of four, at 13 he was offered a place at St. Mary's Music School in Edinburgh. During his five years there, studying piano and organ, he won numerous prizes in festivals around Scotland. Progressing to the Royal Academy of Music, in 2013 he received the Walter Macfarren Gold Medal for attaining the highest mark in the piano faculty in his final exam. He is now in his first year on the postgraduate programme at the Academy. He also pursues the art of the theatre organ, on which he has performed in the UK, Switzerland, Australia, New Zealand, and the USA, winning an international award in Los Angeles in 2005.*

**The Otto Plaschkes Gift** *The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.*

NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

# Collegium 2014

Giunto alla sedicesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca 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 ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliera 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 accostarli 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. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il Premio Banca Popolare FriulAdria: istituito nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

*In its 16th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited “scholarship” collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium’s aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema, and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three 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 returns to 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 sit down 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. The papers will be published on the Giornate website, and the best Collegium Paper of the year is eligible for the annual Premio Banca Popolare FriulAdria, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.*

Il programma dei dialoghi 2014 è il seguente / *The public programme for the 2014 Collegium Dialogues is:*

## **Domenica/Sunday 5**

*Getting to Grips with the Giornate: the 2014 programme and how it is made; methods and problems of presentation of silent film. Panel to include programme curators and musicians*

*Lost and Found – rarities to watch for in the coming days. Panel to include David Robinson, Horst Claus, Barbara Schütz, Tina Anckarman, Bent Kvalvik*

- Lunedì/Monday 6** *The Technicolor Story: An extensively illustrated presentation by James Layton and David Pierce recounting the technical, economic, and marketing story of the first 15 years of Technicolor's history*
- Martedì/Tuesday 7** *Hollywood meets Mussolini: The Eternal City (1923). Panel includes Giuliana Muscio, Kevin Brownlow, Jay Weissberg*  
*The Barrymores: The Royal Family of Broadway and Hollywood. Panel includes Philip Carli, Jay Weissberg, David Mayer, Catherine Surowiec*
- Mercoledì/Wednesday 8** *Russian Laughter. Comedy copes with politics: the lighter side of Yakov Protazanov. Panel includes Peter Bagrov, Natalia Noussinova, Yuri Tsivian*  
*Chaplin: Centenary of the Icon. Panel to be announced*
- Giovedì/Thursday 9** *Early Cinema: what lessons can it still teach us? Panel to include Vanessa Toulmin, Bryony Dixon, Céline Ruivo, Hiroshi Komatsu, and a DOMITOR representative*  
*Themes for the 2014 Collegium Papers*
- Venerdì/Friday 10** *Transformation of Potemkin: the 1930 Nadelton version and other encounters of silent film with sound. Panel includes Thomas Tode, Martin Reinhart, Alexander Horwath, Peter Bagrov, Oliver Hanley, Anke Mebold*  
*Music at the 2014 Giornate. Panel to include the Giornate musicians*

I DIALOGHI SI TENGONO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL VENERDÌ, ALLE ORE 13:00, PRESSO L'AUDITORIUM DELLA REGIONE. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL POSSONO PRENDERVI PARTE. / THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO FRIDAY, AND ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS. THE SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE AUDITORIUM DELLA REGIONE (Via Roma, 2).



JOHN BARRYMORE in "WHEN A MAN LOVES" with DOLORES COSTELLO —A Warner Bros. Production

(George Eastman House)

## Eventi speciali / *Special Events*

### **Serata Inaugurale / *Opening Night Programme***

Per la serata inaugurale di quest'anno riproponiamo esattamente il programma del Selwyn Theatre di New York quando, nel febbraio del 1927, vi venne presentato in prima visione il film di Alan Crosland con John Barrymore *When a Man Loves*. Come allora, cominciamo con tre cortometraggi che illustrano le meraviglie del sistema Vitaphone per il sonoro sincronizzato con le immagini e in cui si esibiscono celebrità della lirica e il duo comico canoro Van and Schenck. Il lungometraggio è accompagnato da un'importante partitura di Henry Hadley eseguita dalla Vitaphone Symphony Orchestra diretta da Herman Heller.

*This year's opening event is an exact recreation of the programme of the Selwyn Theatre, New York, during the first run of Alan Crosland's When a Man Loves, starring John Barrymore, in February 1927. As then, the show commences with three shorts demonstrating the marvels of the Vitaphone sound system, with films of great operatic stars of the day alongside the comic singers Van and Schenck. The feature film is accompanied by an important score by Henry Hadley, performed by the Vitaphone Symphony Orchestra, under its director Herman Heller.*

### **Preludio Vitaphone**

Un faticoso giorno del 1925, il maggiore Nathan Levinson, un tecnico del suono che aveva aiutato i fratelli Warner a lanciare la stazione radiofonica di Los Angeles KFWB, esclamò, non appena ritornato da un viaggio a New York presso i Western Electric's Bell Laboratories: "Ho appena visto qualcosa che fa sembrare il mago di Oz un dilettante! ... Un film parlato!" Sam Warner, il più visionario dei fratelli, prese il treno per l'Est e assistette a una dimostrazione, rimanendo esterrefatto dal nuovo sistema Vitaphone per la sincronizzazione del sonoro con le immagini cinematografiche. Vitaphone. Ben presto la Warner Brothers iniziò a operare in questo campo con una propria unità produttiva, la Vitaphone Corporation.

Inizialmente i fratelli Warner pensavano che il sistema Vitaphone avrebbe potuto essere utilizzato soprattutto per realizzare colonne sonore con accompagnamenti musicali ed effetti preregistrati per i film distribuiti nelle sale americane. Ma poi presero a girare anche cortometraggi dal vero con musica classica, canzoni popolari e numeri di vaudeville. La produzione di questi corti avveniva a New York, presso il Manhattan Opera House, in uno studio ricavato da una grande sala da ballo affittata dai Warner, sotto la supervisione di Sam Warner e del direttore musicale della Vitaphone Herman Heller. A metà del 1927, la produzione di film Vitaphone fu spostata nel nuovo teatro di posa sonoro degli stabilimenti della Warner in California. presso lo studio californiano e la supervisione delle "Vitaphone Varieties" fu affidata all'ex artista di vaudeville Bryan Foy.

Questi primi cortometraggi erano in gran parte statici, con pochissimo movimento. Qualsiasi suono veniva colto dalla sensibile apparecchiatura Vitaphone. Presto le cineprese furono racchiuse in cabine, i palcoscenici circondati da tende e insonorizzati e le sibilanti luci ad arco sostituite da lampade incandescenti. Non di rado si girava di notte e, durante le riprese, gli addetti si toglievano persino le scarpe. Spesso gli interpreti facevano silenti inchini alla fine del loro numero. Per quanto alcuni di questi film oggi possano sembrare primitivi, sono comunque una testimonianza affascinante e preziosa di interpreti, repertori e stili esecutivi dell'epoca.

Nell'estate del 1926, i fratelli Warner erano ormai pronti a esibire davanti al grande pubblico l'innovativo sistema Vitaphone e prepararono con estrema cura il programma al fine di ottenere il massimo impatto. Il film di cappa e spada con John Barrymore *Don Juan* fu presentato durante una proiezione di gala a New York la sera di venerdì 6 agosto 1926 con la partitura musicale registrata eseguita dalla New York Philharmonic e un prologo di sei cortometraggi musicali Vitaphone con discorso introduttivo di Will H. Hays, presidente di Motion Picture Producers and Distributors of America. *Variety* commentò che il lancio del Vitaphone era la notizia più chiacchierata di Broadway e il pubblico si accalcò in sala per tutto il fine settimana.

Nei mesi successivi seguirono altri due programmi speciali per la promozione del Vitaphone. Uno, con la commedia sulla prima guerra mondiale di Syd Chaplin *The Better 'Ole* al Colony Theatre il 5 ottobre 1926, soddisfaceva i gusti più popolari e proponeva nei corti Elsie Janis, Willie ed Eugene Howard, George Jessel, nonché, profeticamente, il cantante Al Jolson in *A Plantation Act*. L'altro fu l'ultimo gala speciale per la Vitaphone: il melodramma in costume *When a Man Loves*, la cui prima ebbe luogo al Selwyn Theatre di New York il 3 febbraio 1927. I tre cortometraggi Vitaphone che presentiamo alle Giornate furono tutti proiettati con il film in quella storica occasione.

CATHERINE A. SUROWIEC

### ***Vitaphone Prelude***

*One fateful day in 1925, Major Nathan Levinson, a sound expert who had helped the Warner brothers launch their Los Angeles radio station KFWB, returned from a trip to Western Electric's Bell Laboratories in New York, exclaiming, "I've just seen something that makes the Wizard of Oz look like kid stuff! ... A talking picture!" Sam Warner, the most visionary of the brothers, took the train East to see a demonstration, and was bowled over by the new sound-on-disc process in development, Vitaphone. Warner Brothers was soon in the sound business, operating under its own production entity, the Vitaphone Corporation.*

*At first the Warners regarded Vitaphone's main potential as making pre-recorded orchestral accompaniment and effects soundtracks*

for feature films available to cinemas all over America. But they also started filming live-action shorts featuring classical music, popular songs, and vaudeville numbers. These were made at the Manhattan Opera House, at 311 W. 34th St. in New York, in a studio converted from a grand ballroom rented by the Warners, supervised by Sam Warner and Vitaphone's music director Herman Heller. In mid-1927 Vitaphone production would move to Warners' new soundstage at their California studio, where the supervision of the "Vitaphone Varieties" shorts was taken over by former vaudevillian Bryan Foy. Most of these early shorts were static, with very little movement. Any sound was picked up by the sensitive Vitaphone equipment. Cameras were soon cocooned in booths, stages were draped and padded, and hissing arc lights were replaced by incandescent bulbs. Many shorts were shot at night, and during filming members of the crew even removed their shoes. Performers often took silent bows at their end of their numbers. Primitive as some of the films look today, they are a fascinating and valuable record of performers, repertoire, and performance styles of the time.

By the summer of 1926 the Warners were ready to showcase Vitaphone, and they prepared their programme carefully, for maximum impact. John Barrymore's swashbuckling period romance Don Juan was presented at a gala screening in New York on the evening of Friday, 6 August 1926, with a score recorded by the New York Philharmonic, and accompanied by a prologue consisting of six Vitaphone music shorts, with a spoken introduction by Will H. Hays, President of the Motion Picture Producers and Distributors of America. Variety reported that the launch of Vitaphone was the talk of Broadway, with the public storming the theatre all that weekend to get in.

Two other special Vitaphone showcase programmes followed in the coming months. The second, with the Syd Chaplin World War I comedy The Better 'Ole at the Colony Theatre on 5 October 1926, catered to more popular tastes, with Elsie Janis, Willie and Eugene Howard, George Jessel, and, prophetically, Al Jolson singing in A Plantation Act. The third and final Vitaphone special gala featured the John Barrymore-Dolores Costello costume romance When a Man Loves, which premiered at the Selwyn Theatre in New York on 3 February 1927. The three Vitaphone shorts we are presenting were all shown with it on that historic occasion.

CATHERINE A. SUROWIEC

## QUARTET FROM RIGOLETTO

(Warner Bros./The Vitaphone Corporation – US 1927)

*Regia/dir:* ?; *mus:* Giuseppe Verdi; *libretto:* Francesco Maria Piave; *cast:* Beniamino Gigli, Giuseppe De Luca, Jeanne Gordon, Marion Talley; *riprese/filmed:* 1927; *data uscita/rel:* 3.2.1927; (c) 4.4.1927; Vitaphone n. 415; 35mm, c.810 ft. (250 m.), 9' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

La Warner Brothers, con un occhio (e l'udito) rivolto all'alta cultura, astutamente negoziò un contratto con il Metropolitan Opera; a diversi

primi cortometraggi partecipò il tenore Giovanni Martinelli, uno dei suoi capisaldi. In questo film sul quartetto "Bella figlia dell'amore" dal Rigoletto di Verdi sono presenti due delle più grandi star maschili del Met, l'immortale tenore lirico Beniamino Gigli (1890-1957), leggenda del bel canto, che interpreta la parte del duca di Mantova, e Giuseppe De Luca (1876-1950), uno dei più importanti baritoni, nelle vesti di Rigoletto. Jeanne Gordon (1884-1952), contralto di origine canadese, canta il ruolo della sorella di Sparafucile, Maddalena, qui seduta accanto al Duca. A completare il quartetto, la figlia di Rigoletto, Gilda, travestita da uomo con indosso un mantello, interpretata da Marion Talley (1906-1983), orgoglio di Kansas City, il cui ingaggio presso il Met all'età di 19 anni le conquistò la copertina del *Time*. All'epoca, era la primadonna più giovane che avesse mai debuttato al Met in un ruolo principale, per cui fece notizia, ma venne messa nel dimenticatoio troppo presto e la sua carriera fu assai breve. Il quartetto è filmato per la maggior parte in campo lungo su un set con una parete nel mezzo a creare un effetto di schermo diviso per separare le due coppie. L'accompagnamento è della Vitaphone Symphony Orchestra, diretta da Herman Heller. – CATHERINE A. SUROWIEC

*The Warner Brothers, with an eye (and ear) for high culture, cannily negotiated a contract with the Metropolitan Opera; several early shorts featured the tenor Giovanni Martinelli, one of the stalwarts of the Met. This film of the quartet "Bella figlia dell'amore" from Verdi's opera Rigoletto has two of the Met's biggest male stars: the immortal lyric tenor Beniamino Gigli (1890-1957), a bel canto legend, sings the part of the Duke of Mantua, with Giuseppe De Luca (1876-1950), one of opera's leading baritones, as the cloaked Rigoletto. Canadian-born contralto Jeanne Gordon (1884-1952) sings the role of Sparafucile's sister Maddalena, here seated next to the Duke. Rounding out the quartet as Rigoletto's daughter Gilda, here disguised as a man and wearing a cloak, is Marion Talley (1906-1983), the pride of Kansas City, whose signing by the Met at the age of 19 made the cover of Time magazine. At the time she was the youngest prima donna ever to make a debut at the Met in a leading role, so she was very much in the news, but she was thrust into the limelight too early and her career would be short-lived. The quartet is filmed mostly in long shot, on a set with a wall jutting in the middle, which creates almost a split-screen effect, separating the two couples. The accompaniment is by the Vitaphone Symphony Orchestra, conducted by Herman Heller.*

CATHERINE A. SUROWIEC

## CHARLES HACKETT. TENOR CHICAGO OPERA COMPANY

(Warner Bros./The Vitaphone Corporation – US 1927)

*Regia/dir:* ?; *mus:* Giuseppe Verdi; *libretto:* Francesco Maria Piave; *cast:* Charles Hackett; *riprese/filmed:* 1926; *data uscita/rel:* 3.2.1927; (c) 12.3.1927; Vitaphone n. 392; 35mm, c.630 ft. (192 m.), 7' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Charles Francis Hackett (1887-1942), nato a Worcester, in Massachusetts, fu presto acclamato per la sua bella voce tenorile e fu uno dei primi tenori americani a imporsi a livello internazionale esibendosi a Milano, Roma, Montecarlo, Parigi e Londra. Hackett debuttò al Metropolitan Opera nel 1919. Fu ingaggiato dalla neocostituito Chicago Civic Opera, di cui fu una delle maggiori star dal 1923 al 1931. Iniziò a collaborare con il Met nel 1934, abbandonando l'attività nel 1939 per insegnare canto alla Juilliard School. Fu anche un impegnato concertista, interprete radiofonico e autore di numerose incisioni.

Tra il 1927 e il 1930 Hackett prese parte a vari cortometraggi operistici Vitaphone. Qui canta due arie del Rigoletto di Verdi nel costume rinascimentale del duca di Mantova, accompagnato dalla Vitaphone Symphony Orchestra diretta da Herman Heller. "Questa o quella", dall'atto I, esordisce con un preludio orchestrale in cui Hackett fa il suo ingresso su una scena piena di comparse dalle quali poi emerge per raggiungere il proscenio dove interpreta l'aria. La seconda aria, dall'atto III, vede Hackett da solo, in campo stretto, seduto su un tavolo di legno grezzo, mentre beve dal tradizionale "calice vuoto" cantando "La donna è mobile"

CATHERINE A. SUROWIEC

*Charles Francis Hackett (1887-1942), born in Worcester, Massachusetts, won early acclaim for his beautiful lyric tenor voice, and was one of the first American tenors to establish an international career, performing in Milan, Rome, Monte Carlo, Paris, and London. Hackett made his Metropolitan Opera debut in 1919. He signed with the newly formed Chicago Civic Opera, and was one of its leading stars from 1923 to 1931. He rejoined the Met in 1934, leaving in 1939 to teach voice at the Juilliard School. Hackett was also a busy concert, radio, and recording artist.*

*Hackett appeared in several Vitaphone operatic shorts between 1927 and 1930. Here he sings two arias from Verdi's Rigoletto, in Renaissance costume as the Duke of Mantua, accompanied by the Vitaphone Symphony Orchestra conducted by Herman Heller. "Questa o quella", from Act I, begins with an orchestral prelude, with Hackett entering onto a set populated with extras; he then comes to the foreground to perform the aria. The second aria, from Act III, features Hackett alone in a tight shot sitting on a rough wooden table, drinking from the traditional "empty cup" of opera props as he sings "La donna è mobile". – CATHERINE A. SUROWIEC*

**VAN AND SCHENCK. "THE PENNANT WINNING BATTERY OF SONGLAND"** (Warner Bros./The Vitaphone Corporation – US 1927) *Regia/dir: ?; cast: Gus Van, Joe Schenck; canzone/songs: "Me Too (Ho-Ho! Ha-Ha!)" (mus., lyrics: Harry M. Woods, Charles Tobias, Al Sherman), "Hard to Get Gertie" (mus: Milton Ager, lyrics: Jack Yellen), "Because I Love You" (mus., lyrics: Irving Berlin), "She Knows Her Onions" (mus: Milton Ager, lyrics: Jack Yellen); riprese/filmed: 1927; data uscita/ref: 3.2.1927; (c) 2.4.1927; Vitaphone n. 395; 35mm,*

*c.810 ft. (250 m.), 9' (24 fps), sd.; fonte copia/print source: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.*

Gus Van (1887-1968) e Joe Schenck (1891-1930), noto duo comico della commedia e della canzone a Broadway (parteciparono alla leggendaria edizione del 1919 delle *Ziegfeld Follies*) e agli esordi della radio, eseguono quattro numeri musicali che rappresentano il loro piacevole stile armonico e il loro tipico repertorio. Amici sin dall'infanzia, cresciuti a Brooklyn, costituirono un duo vaudeville attorno al 1910 e, a metà del decennio, divennero protagonisti assoluti. Il baritono Gus Van, specializzato in dialetti, qui si esibisce in due numeri, "Hard to Get Gertie", eseguito nello stile del famoso intrattenitore di colore Bert Williams, e "She Knows Her Onions", una rustica caratterizzazione. Il tenore Joe Schenck solleticava la tastiera del pianoforte e "Because I Love You" è la prova inconfutabile del suo stile unico: era in grado di cantare suonando il pianoforte di spalle!

Van e Schenck erano grandi appassionati di baseball; il loro slogan pubblicitario "The Pennant Winning Battery of Songland" ("La premiata batteria di Canzonelandia) rispecchia l'efficacia con la quale la loro "squadra" era in grado di comunicare una canzone (nel baseball, per "batteria" si intende un lanciatore e un ricevitore che collaborano strettamente).

Dopo la morte improvvisa di Schenck per infarto durante una tournée nel giugno del 1930, Van proseguì per anni con successo come intrattenitore solista – "The Melody Man". Questo cortometraggio ci dà un'idea del loro numero, dello slang dell'epoca, dei dialetti, dell'eccentrico stile pianistico e di tutto ciò che li ha resi unici. – CATHERINE A. SUROWIEC

*Gus Van (1887-1968) and Joe Schenck (1891-1930), a popular comedy and song act in vaudeville, on Broadway (they were featured in the legendary 1919 edition of the Ziegfeld Follies), and on early radio, perform four musical numbers representing their easygoing close harmony style and typical repertoire. Friends from childhood, they grew up in Brooklyn, forming a vaudeville act around 1910, and by the mid-1910s were headliners. Baritone Gus Van specialized in dialects, here displayed in two numbers, "Hard to Get Gertie", done in the style of the famous black entertainer Bert Williams, and "She Knows Her Onions", a rube characterization. Tenor Joe Schenck tickled the ivories at the piano – "Because I Love You" demonstrates his unique style: he could sing while playing with his back to the keyboard!*

*Van and Schenck were keen baseball fans; their billing, "The Pennant Winning Battery of Songland", reflects their effectiveness as a team at putting over a song (in baseball, the term "battery" refers to a pitcher and catcher who work together closely). After Schenck died suddenly of a heart attack on tour in June 1930, Van continued for years as a successful solo entertainer, billed as "The Melody Man". This short gives a flavour of their act, period slang, dialects, eccentric piano style, and all. – CATHERINE A. SUROWIEC*



## THE BARRYMORES

### WHEN A MAN LOVES (Per amore di una donna)

(Warner Brothers Pictures – US 1927)

*Regia/dir.*: Alan Crosland; *scen.*: Bess Meredyth, dal romanzo/from the novel *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1733; rev. 1753) di/by the Abbé Antoine-François Prévost; *f./ph.*: Byron Haskin; *scg./des.*: Ben Carré; *mus.*: Henry Hadley, *eseg./perf.*: Vitaphone Symphony Orchestra, *dir./cond.*: Herman Heller; *cast.*: John Barrymore (*Chevalier Fabien des Grieux*), Dolores Costello (*Manon Lescaut*), Sam De Grasse (*Monsieur Guillot de Morfontaine*), Warner Oland (*André Lescaut*), Bertram Grassby (*Duc de Richelieu*), Stuart Holmes (*Louis XV*), Myrna Loy (*prostituta/prostitute*); *data uscita/rel.*: 3.2.1927 (*Selwyn Theatre*, New York); 35mm, c.9900 ft., 110' (24 fps), sd.; *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Scheda completa del film nella sezione “The Barrymores”. / For full credits and the programme note about the film, see the section “The Barrymores”, under “John Barrymore”.

**La musica** Henry Kimball Hadley (1871-1937), nato a Somerville nel Massachusetts, studiò principalmente negli Stati Uniti prima di completare la propria formazione a Vienna nel 1894. Tornato in patria nel 1896, iniziò una carriera straordinariamente diversificata di compositore e direttore d'orchestra, ottenendo un notevole successo in entrambe le vesti. Fra le sue composizioni ricordiamo cinque opere, lavori corali, cinque sinfonie e una cospicua quantità di musica da camera. Fu il primo direttore della San Francisco Symphony (1911-15) e il primo direttore nato negli Stati Uniti a ricoprire un ruolo permanente nella New York Philharmonic (direttore associato, 1923-27); fu anche, nello stesso periodo, l'insegnante di composizione e teoria musicale di Lionel Barrymore.

Pur mantenendosi fedele alle correnti più conservatrici della musica americana, Hadley era comunque interessato alla tecnologia musicale e in particolare alle tecniche di registrazione. Sua moglie, il soprano Inez Barbour, cantò spesso brani popolari e classici nei principali studi di registrazione americani. Hadley stesso realizzò le prime registrazioni orchestrali tramite il metodo acustico nel 1921. Nell'ambito della sua successiva collaborazione con la New York Philharmonic gli fu poi affidata la direzione dell'orchestra nel primo cortometraggio musicale del primo programma Vitaphone del 1926: un'esecuzione dell'ouverture del *Tannhäuser* di Wagner. L'orchestra che eseguiva la compilazione di William Axt e David Mendoza per il lungometraggio proiettato in quell'occasione, *Don Juan*, era condotta da Herman Heller, primo direttore della Vitaphone.

In un significativo articolo dedicato alle musiche composte per *When a Man Loves* apparso nel *Journal of the Society for American Music* dell'agosto 2014, la musicologa Hannah Lewis afferma che fu Heller a proporre alla Warner e a Hadley l'idea di scrivere un'intera partitura pensata appositamente per il nuovo film, tratto dal romanzo *Manon*

*Lescaut* dell'Abbé Prévost, che John Barrymore avrebbe interpretato dopo *Don Juan*. Le condizioni del contratto Vitaphone accordavano a Hadley appena cinque settimane per comporre la partitura che doveva essere in gran parte originale, anche se gli era concesso utilizzare temi di altri compositori, purché di pubblico dominio. Il compenso stabilito era di 5.000 dollari: una cifra relativamente modesta per una produzione di cui le sole riprese sarebbero costate, secondo le stime, 500.000 dollari. I diritti d'autore della partitura sarebbero spettati completamente alla Warner Bros.

Oltre a mettere a disposizione di Hadley una copia del film, la Warner fornì un elenco di indicazioni musicali (*cues*) che riteneva importanti, avanzando anche dei suggerimenti sul loro impiego. Nelle dichiarazioni alla stampa, Hadley appariva entusiasta: “Al compositore si offrono opportunità molto più vaste che nella scrittura di un'opera, perché in un film l'azione cambia continuamente ... Ho scritto sei opere oltre a musiche di ogni tipo per voci e orchestra, ma non ricordo di aver mai composto nulla che mi abbia coinvolto così gioiosamente, dall'inizio alla fine, quanto ‘Manon’, il più splendido di tutti i fotodrammi.”

Il materiale musicale che ci è giunto, comprendente sia la partitura completa che alcuni abbozzi, dimostra che Hadley non compose una partitura interamente nuova ma, come Händel e Rossini, riutilizzò composizioni esistenti, in questo caso il finale del terzo atto della sua opera *The Atonement of Pan*. In considerazione delle dimensioni del lavoro, dei tempi strettissimi e della foltissima orchestra necessaria, è possibile che Hadley sia stato coadiuvato nella composizione (probabilmente da Heller); ma è anche possibile che egli fosse semplicemente in grado di lavorare con velocità estrema. Anzi, gli si può forse attribuire il titolo di compositore più veloce di tutta la storia della musica per il cinema, dal momento che la partitura completa comprende anche una ouverture di 49 pagine rimasta inutilizzata.

La registrazione ebbe luogo nell'ottobre del 1926 presso lo studio Vitaphone alla Manhattan Opera House. Nonostante la fretta con cui fu composta, la partitura scritta da Hadley per *When a Man Loves* è di altissimo livello; si può anzi definirla il suo migliore lavoro drammatico. Compositore conservatore ma fluente e ricco di inventiva, egli era dotato di un raffinato senso del colore strumentale, e l'orchestrazione dimostra insieme originalità e grande maestria tecnica. In qualche misura Hadley si adegua alla prassi tradizionale delle musiche per i film muti, dividendo il proprio lavoro in 115 *cues*. Ma quando i tempi delle sequenze cinematografiche glielo permettono, egli dimostra di possedere forti e coinvolgenti qualità melodiche, come ad esempio nel tema d'amore per Barrymore e Dolores Costello, scritto inizialmente come assolo di clarinetto, o nella tempestosa sezione che accompagna, alla fine del film, la sequenza della nave dei deportati. Le sue armonie si snodano fluide come quelle di Wagner, ma il suo stile melodico e drammatico si rifà piuttosto a Puccini e ai compositori italiani del primo Novecento, con l'agilità espressiva e la predilezione per i *coup de théâtre* che li contraddistingueva. L'effetto complessivo si avvicina più a una combinazione fra *Tosca* e le classiche partiture dei film hollywoodiani degli anni Trenta e Quaranta che non alle ibride

musiche di Joseph Carl Breil per D.W. Griffith o di Erno Rapee per film della Fox come *What Price Glory?* (1926) e *7th Heaven* (1927). Infine, Hadley realizzò un'impresa eccezionale, addirittura rivoluzionaria: *When a Man Loves* è realmente una partitura concepita per l'ascolto come colonna sonora cinematografica registrata, anziché per l'esecuzione dal vivo. Il film è lungo, e la partitura - soprattutto negli ultimi due rulli - è eccezionalmente impegnativa dal punto di vista musicale; un'esecuzione pubblica dal vivo, che accompagnasse senza alcuna interruzione la parallela proiezione del film, avrebbe rappresentato un ostacolo pressoché insuperabile per qualsiasi orchestra. Registrando però la partitura in sezioni di dieci minuti, corrispondenti alla lunghezza dei dischi Vitaphone, Heller e i suoi musicisti potevano concedersi una pausa e ripetere prima di affrontare il segmento successivo. Mordaunt Hall sul *New York Times* rimase veramente impressionato dal risultato: "Fino all'ultimo molti spettatori si sono scordati che non vi erano musicisti nella buca dell'orchestra. Se ne sono resi conto solo quando l'organico degli orchestrali è apparso sullo schermo, e allora sono scoppiati in un applauso." Dovremmo ora unirvi a quell'applauso per onorare artisti scomparsi ormai da tanto tempo, ma il cui lavoro riesce ancora a stupirci e deliziarci.

PHILIP C. CARLI

Una versione più ampia e dettagliata di questa scheda è disponibile in inglese nel sito delle Giornate. [V. Appendix I, p. 230 di questo PDF.]

**The music** Henry Kimball Hadley (1871-1937), born in Somerville, Massachusetts, studied principally in the United States before finishing his studies in Vienna in 1894. On his return in 1896 he began an extraordinarily wide-ranging career as composer and conductor, achieving considerable success in both fields. His compositions include five operas, choral works, five symphonies, and much chamber music. He was the first conductor of the San Francisco Symphony (1911-15) and the first American-born conductor to hold a regular post with the New York Philharmonic (Associate Conductor, 1923-27). He was also, coincidentally, Lionel Barrymore's music theory and composition teacher.

Despite Hadley's allegiance with the more conservative elements of American music, he did have an interest in music technology and links to recording in particular. His wife, soprano Inez Barbour, frequently sang popular and classical material in the major American recording studios. Hadley himself began making orchestral records by the acoustical process in 1921. Subsequent work with the New York Philharmonic led to him conducting the orchestra in the first musical short on the first Vitaphone program in 1926, a performance of Wagner's *Tannhäuser* overture. The orchestra playing the compiled score by William Axt and David Mendoza for the accompanying feature, *Don Juan*, was directed by Vitaphone's chief conductor Herman Heller.

According to musicologist Hannah Lewis in a revealing article on the music for *When a Man Loves* (*Journal of the Society for American Music*, August 2014), it was Heller who approached Warners and Hadley

with the idea of a through-composed score for John Barrymore's successor to *Don Juan*, to be based upon the Abbé Prévost's novel *Manon Lescaut*. The terms of Vitaphone's contract gave Hadley only five weeks to prepare a score, intended to be mostly original, though use of other composers' themes was allowed provided they were in the public domain. Payment was to be \$5,000 – a relatively modest amount for a production whose shooting expenses alone have been estimated at \$500,000. The score's copyright would belong entirely to Warner Bros.

In addition to giving Hadley access to a print of the film, Warners supplied a list of cues they thought musically important, with suggestions about their treatment. Hadley waxed enthusiastic to the press: "Much more opportunity is given the composer than in writing an opera, because in the moving picture the action changes constantly...I have written six operas and music in every form for voices and orchestra, but I cannot remember ever composing music to any theme which gave me such delight from beginning to end as 'Manon,' the most beautiful of photo-plays."

Surviving musical material, including full score and sketches, shows that Hadley did not compose an entirely new score, but, like Handel and Rossini, reused past material, in this case the third act finale from his opera *The Atonement of Pan*. Considering the material's bulk, the compressed schedule, and the very large orchestra demanded, Hadley may have had help in scoring, probably from Heller. It is also possible that Hadley was simply a very fast worker – one of the fastest in film music history, perhaps, as the full score also includes an unused 49-page overture.

The recording took place in October 1926 at the Manhattan Opera House Vitaphone studio. Despite its rushed creation, Hadley's score for *When a Man Loves* is superb; arguably, it is his finest dramatic composition. He was a conservative but fluent and inventive composer with a finely-tuned sense for instrumental color, and the orchestration is both characteristic and masterful. To some extent he followed established silent film scoring practice by dividing his work into 115 cues. But within those cues, when allowed the screen time, he proves an affecting and powerful melodist, as in the love theme for Barrymore and Dolores Costello, initially scored as a clarinet solo, or in the furious section accompanying the prison ship sequence at the film's end. Though harmonies move with the fluidity of Wagner's, his melodic and dramatic style owes more to Puccini and the early 20th-century Italians, with their flexible expressivity and frequent coups de théâtre. The overall effect is much more like a combination of Tosca and classical Hollywood film scoring of the 1930s and 40s than the hybrid tapestries heard in Joseph Carl Breil's scores for D.W. Griffith or Erno Rapee's for Fox's *What Price Glory?* (1926) and *7th Heaven* (1927).

Finally, Hadley achieved something very special and indeed revolutionary: *When a Man Loves* is really a score designed to be heard as a recorded film score, rather than played live. The film is long; the score makes extraordinary musical demands, especially in the last two

reels; and a live public performance with the film all the way through without a break might almost kill any orchestra. But by recording the score in ten-minute sections, following the length of Vitaphone discs, Heller and his musicians could take respite and deal with retakes before the next onslaught began. *Mordant Hall* in the New York Times was certainly impressed by the results: "This orchestra effect was so good that there were many in the audience who forgot until the last moment that there were no musicians in the pit. They were reminded of the absence of the orchestra when the body of musicians was depicted on the screen, and then the spectators were moved to applaud." We should follow suit with our own ovation, honoring artists now long gone but whose work still brings astonishment and delight. – PHILIP C. CARLI

A longer, more detailed version of this note is available (in English only) on the Giornate website. [See Appendix I, p. 230 of this PDF.]

★ ★ ★ ★ ★

### A colpi di note / Striking a New Note 2014

Progetto a cura di/A project by Mediateca Pordenone di Cinemazero; con il sostegno di/with the support of Banca Popolare FriuliAdria & Regione Friuli Venezia Giulia.

Scuole partecipanti / Participating schools:

Scuola Media "Centro Storico", Pordenone (*The Immigrant*)

Scuola Media "Leonardo Da Vinci", Cordenons (*The Boat*)

**THE IMMIGRANT** (Charles Chaplin, Lone Star Corp., dist. Mutual, US 1917)

*Regia/dir., prod., sogg., scen.:* Charles Chaplin; *f./ph.:* Rollie Totheroh, William C. Foster; *cast:* Charlie Chaplin (*emigrante/immigrant*), Edna Purviance (*emigrante/immigrant*), Kitty Bradbury (*sua madre/her mother*), Albert Austin (*emigrante slavo; cliente al ristorante/Slavic immigrant; diner*), Henry Bergman (*emigrante slava; pittore/Slavic woman immigrant; artist*), Loyal Underwood (*emigrante piccolo/small immigrant*), Eric Campbell (*capocameriere/head waiter*), Stanley Sanford (*giocatore d'azzardo sulla nave/gambler on ship*), James T. Kelley (*uomo malconco al ristorante/shabby man in restaurant*), John Rand (*cliente alticcio che non può pagare/tipsy diner who cannot pay*), Frank J. Coleman (*ufficiale di bordo; proprietario del ristorante/ship's officer; restaurant owner*), Tom Harrington (*ufficiale di stato civile/marriage registrar*); *data uscita/rel.:* 17.6.1917; *orig. l.:* 1809 ft. (2 rl.); *DCP, 25'*; *did./titles:* ENG (subt. ITA); *fonte copia/source:* Cineteca di Bologna.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment:

Orchestra Istituto Comprensivo di Pordenone Centro

Fisarmonica/Accordion: Ludovica Borsatti

Glockenspiel soprano/Soprano glockenspiel: Leonardo Palumbo

Glockenspiel contralto/Alto glockenspiel: Matteo Sanson

Flauti traverso/Transverse flutes: Anna Cozzarini, Tommaso Spadari  
Clarinetto/Clarinet: Alberto Mazzarotto  
Flauti dolci soprani, contralti, tenori/Soprano, alto, and tenor recorders:  
Flavio Beqiri, Alberto Cuciniello, Federico Mattavelli,  
Alberto Mazzarotto, Andrea Peressin  
Chitarre/Guitars: Andrea Di Terlizzi, Valdo Reini, Emanuele Savoia,  
Riccardo Savoia  
Xilofono e metallofono basso/Xylophone and bass metallophone:  
Irene Boccalon  
Xilofono soprano/Soprano xylophone: Anduela Dervishaj,  
Anna Mutuale  
Xilofono contralto/Alto xylophone: Giorgia Basile, Daniela Ducin  
Metallofono contralto/Alto metallophone: Salvatore Fiorentino  
Rumoristi/Sound effects: Helena Avetisjan, Salvatore Berretta,  
Filippo Furlan, Nicola Gargano, Erika Maggipinto,  
Giulia Quattromini, Elisa Scimonelli  
Direzione/Conductor: Maria Luisa Sogaro

*The Immigrant* ha un legame speciale con la nostra scuola che, da anni, è nell'immaginario collettivo pordenonese la "scuola dello straniero". Ne siamo fieri e perciò abbiamo sentito con molta passione l'onore e l'onere di rimusicare un testo così affascinante sia nel registro comico sia in quello "sentimentale". È la prima volta che eseguiamo un vero e proprio "tema d'amore". Il gruppo è quasi interamente rinnovato e alcuni degli alunni esperti hanno scelto un diverso ruolo nell'organico. La fisarmonica ha il ruolo fondamentale che, di solito, era affidato al pianoforte. Il gruppo di flauti dolci è ridotto, ci sono due flauti traversi e un clarinetto e sono valorizzate le piastre (glockenspiel, xilofoni e metallofoni). Il tutto è arricchito dalla sezione rumoristi. Abbiamo adattato due brani del nostro carissimo amico Remo Anzovino: "L'immagine ritrovata" per l'introduzione e "Irenelle" per il tema d'amore. Gli elementi etnici sono resi da una melodia ucraina per la gag del singhiozzo e da un tema popolare inglese per il rollio della nave. La scena comica fondamentale della prima parte, le partite a carte, sono accompagnate da un brano scelto dalla nostra fisarmonicista, "Miniatura" di Luigi Lanaro. È stata adattata e strumentata con la collaborazione di tutti. Sulla terraferma, per la serie di gag del "soldino perduto", abbiamo adattato l'omonimo Rondò beethoveniano, già utilizzato in un celebre corto di Godard. I ragazzi arrivati alla fine del percorso hanno lavorato con impegno ed entusiasmo e sono ansiosi di condividerlo col pubblico. – MARIA LUISA SOGARO

*For years now our school has been known in Pordenone as the "foreigners' school", so we feel a special bond with The Immigrant. It was with considerable pride, therefore, that we accepted the honour of the task of reworking the soundtrack of a work of such comic and sentimental renown. This is the first time we have produced a full-blown love theme. Almost all the musicians in the group are new, and some of our more experienced students have chosen new roles. The fundamental role traditionally assigned to the piano has been given to the accordion. The recorder section has been reduced,*

there are two transverse flutes and one clarinet, and the percussion section (glockenspiel, xylophones and metallophones) has been given greater prominence. All of which is greatly enriched by the sound effects section. We have adapted two pieces by our dear friend Remo Anzovino: "L'immagine ritrovata" for the introduction and "Irenelle" for the love theme. The ethnic elements are rendered by a Ukrainian melody for the hiccups scene and a popular English tune for the rolling of the ship. The main comic scene in the first part, the card game, is accompanied by a piece chosen by our accordionist: "Miniatura" by Luigi Lanaro. Its adaptation and arrangement are the result of a collective effort. On dry land, for the series of gags on the lost penny we have adapted Beethoven's Rondo "Rage Over a Lost Penny, Vented in a Caprice" (Die Wut über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice), already used in a famous short film by Jean-Luc Godard. At the end of their task, the youngsters have worked with dedication and enthusiasm, and they look forward to sharing their work with the public. – MARIA LUISA SOGARO

### THE BOAT (Comique Film Corp./First National – US 1921)

Regia/dir., scen: Buster Keaton, Eddie Cline; prod: Joseph M. Schenck; f./ph: Elgin Lessley; dir. tecn./tech. dir: Fred Gabourie; cast: Buster Keaton (marito/husband), Sybil Seely (moglie/wife), Eddie Cline (telegrafista/telegrapher); data uscita/rel: 10.11.1921; orig. l: 2 rl.; DCP, 27'; did./titles: ENG; fonte copia/source: Lobster Films, Paris.

#### Accompagnamento musicale/Musical accompaniment:

Orchestra Istituto Comprensivo di Cordenons

Tastiere/Keyboards: Lorenzo Bianchet, Federica De Piero,  
Jenny Leorato

Sax: Chiara Campello

Clarinetto/Clarinet: Annalisa Argentin

Piastre/Percussion: Matteo Bragato, Tatiana Crestan,  
Hairene Grabova, Marco Lovisa, Letizia Rui

Chitarra acustica/Acoustic guitar: Francesco Sitta

Basso elettrico/Electric bass guitar: Lorenzo Di Luozzo

Flauti/Flutes: Chiara Dolcet, Livia Huqi, Federico Martin,  
Sofia Mazzacchera, Sara Rodaro, Eleonora Tramontin,  
Federica Venerus

Rumoristi/Sound effects: Gaia Bassanello, Davide Biscontin,

Michele Bortolin, Manuele Pavan, Andrea Zanchetta

Direzione/Conductor: Emanuela Gobbo

Il tratto d'unione che collega *The Boat* di Buster Keaton a *The Immigrant* di Charlie Chaplin è il mare. Ma, mentre in *The Immigrant* l'avventura marinara rappresenta solo l'inizio, in *The Boat* c'è tutta la filiera: dalla costruzione della barca al naufragio. Nell'elaborare la colonna sonora ci siamo lasciati guidare da questo elemento: si parte da uno sea shanty ("What do you do with a drunken sailor?"), durante il quale i vari strumenti utilizzati si presentano al pubblico, a seguire un ragtime di Max Kortlander ("Ragtime Sailor Man", del 1917) e infine

l'italiana "Ma come fanno i marinai" di Dalla-De Gregori. Fra un brano e l'altro, a sottolineare le varie gag, si intrufolano variazioni dei brani suddetti, frammenti di blues, citazioni da altri film e alcune variazioni tratte da Écossaise WoO 83 di Ludwig van Beethoven.

EMANUELA GOBBO

*The link between Buster Keaton's The Boat and Charlie Chaplin's The Immigrant is the sea. But while in The Immigrant the sea adventure is just the beginning of the story, The Boat has everything, from the vessel's construction to the shipwreck.*

*This was the element that guided us in the composition of the soundtrack. An initial sea shanty ("What Do You Do with a Drunken Sailor?"), in which each of the instruments is introduced to the audience, is followed by a song by Max Kortlander ("Ragtime Sailor Man", 1917), and then the Italian composition "Ma come fanno i marinai", by Lucio Dalla and Francesco De Gregori. Between those songs, the various comic scenes are punctuated by variations on the above melodies, fragments of blues, quotations from other film soundtracks, and a number of variations taken from Ludwig van Beethoven's Écossaise WoO 83. – EMANUELA GOBBO*

★ ★ ★ ★ ★

### AIRSC 50

L'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC) nasce l'8 settembre 1964 da una rinnovata attenzione intorno alla storiografia cinematografica nell'ambito della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, padrino Luigi Chiarini allora direttore. Tra i soci un'intera generazione di studiosi alcuni dei quali furono i primi in Italia ad insegnare Cinema nelle Università. Pur potendo contare, negli anni, solo sugli esigui mezzi finanziari provenienti dalle quote associative e dalle sovvenzioni governative, e basando dunque l'essenziale della propria attività sul contributo volontario e gratuito degli studiosi aderenti, l'Associazione può tuttavia vantare d'aver dato, in questi cinquant'anni di vita, un contributo prezioso e qualificato alla definizione di metodi e contenuti della ricerca storica in campo cinematografico e alla piena valorizzazione dell'opera filmica quale bene d'interesse storico e culturale.

Nel quadro della promozione degli studi sul cinema muto, l'AIRSC ha organizzato negli anni rassegne, incontri e convegni, contribuendo alla nascita, nel 1982, delle Giornate del Cinema Muto, il primo e più rigoroso festival internazionale dedicato al cinema delle origini che è stato a lungo diretto da Davide Turconi, padre nobile della storiografia cinematografica italiana. Significativa la produzione di studi e ricerche edite dell'Associazione, con in primis il semestrale *Immagine: Note di storia del cinema*. L'attività dell'AIRSC è sostenuta dal Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Direzione Generale per il Cinema.

La cineteca dell'AIRSC nasce all'inizio degli anni sessanta quando Davide Turconi ebbe modo di visitare a Zurigo la collezione del gesuita svizzero Josef Joye. Un patrimonio costituito da produzioni

realizzate tra il 1905 e il 1915 e che, parzialmente già in degrado avanzato, venne salvato realizzando dei controtipi. Delle pellicole più compromesse fu possibile recuperare solo dei fotogrammi. Le copie AIRSC riguardano essenzialmente i film di finzione mentre l'insieme della collezione Joye è stata poi acquisita dal British Film Institute. Le opere, alle quali nel tempo si sono aggiunti altri titoli, sono ora depositate presso la Cineteca Nazionale di Roma che ha collaborato alla loro inventariazione e verifica.

Per celebrare i 50 anni dell'AIRSC è stato costruito un programma composto da dodici titoli, dieci di provenienza Joye e due (*Firuli ha vinto alla lotteria* e *Kærlighedens Styrke*) di diversa origine. Imprescindibile la collaborazione della Cineteca Nazionale (un grande ringraziamento al conservatore Emiliano Morreale e a Mario Musumeci, Franca Farina e Irela Nuñez) per l'assistenza e il lavoro sulle opere selezionate tra quelle che non figurano nel fondo Joye del British Film Institute.

FEDERICO STRIULI

*The Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (Italian Association for Research on Cinema History), known by its abbreviation AIRSC, was founded on 8 September 1964, reflecting the increasing interest in the history of cinema within the circle around the Venice International Film Festival, whose director at the time, Luigi Chiarini, became the Association's godfather. Its members included an entire generation of scholars, some of whom pioneered the teaching of Film Studies in universities. Since its inception the Association has been supported by membership fees and government funding, and essentially based its work on the voluntary contributions of its members. Despite this, over the last 50 years it has made an invaluable contribution to the establishment of the methodology and contents of research into cinema history and the enhancement and promotion of film as cultural and historical heritage.*

*As part of its promotion of studies on silent films, over the years the AIRSC has organized reviews, meetings, and conferences, contributing to the foundation in 1982 of the Pordenone Silent Film Festival, the first and most rigorous international event devoted to the beginnings of the cinema, which for many years was directed by Davide Turconi, the doyen of Italian cinema history. The Association has built up a significant body of studies and research materials, of which pride of place goes to the biannual journal Immagine: Note di storia del cinema. The AIRSC is supported by the Cinema Directorate of the Italian Ministry for Cultural Affairs and Tourism.*

*The AIRSC film library was started in the early 1960s, when Davide Turconi had a chance to visit the collection of the Swiss Jesuit Josef Joye in Zurich. Some of the films in the collection, made between 1905 and 1915, were in an advanced state of decay, but most were salvaged by making duplicates. Of those in the worst condition only a few frames could be recovered. Most of the AIRSC copies consist of fiction films, while the whole of the Joye Collection was subsequently acquired by the British Film Institute. The films, to which other titles have since been added, are now kept in the Cineteca Nazionale in*

*Rome, which has assisted in their identification and inventory listing. This celebration of 50 years of the AIRSC presents a programme of 12 films, of which 10 are from the Joye Collection and two (Firuli ha vinto alla lotteria and Kærlighedens Styrke) from different sources. Invaluable cooperation has been provided by the Cineteca Nazionale (where our heartfelt thanks go to film curator Emiliano Morreale and to Mario Musumeci, Franca Farina, and Irela Nuñez) in assisting us and in working on the films selected from those not kept in the Joye Collection at the British Film Institute. – FEDERICO STRIULI*

Le copie dei film appartengono tutte alla/All films are from the Collezione Cineteca AIRSC, Cineteca Nazionale, Roma.

I numeri e i titoli dei film Joye sono tratti dal catalogo del 1942 della collezione medesima. / The Joye film numbers and titles are from the 1942 catalogue of the Joye Collection.

P. I

### THE VACUUM CLEANER NIGHTMARE (The Vacuum Cleaner)

(Charles Urban Trading Company – GB 1906)

Joye n. 830, *Der Staubsauger* [L'aspirapolvere / The Vacuum Cleaner] Regia/dir: Walter R. Booth; orig. l: 275 ft. (84 m.); DCP (dal/from 35mm, 68 m.), 3'20" (trascritto a/transferred at 18 fps); senza did., titolo di testa mancante/no titles, missing main title.

Con l'uso di intelligenti e sorprendenti effetti speciali, Walter Robert Booth mostra tutta la potenza di un aspirapolvere il quale, tra la realtà e i sogni dell'inquilino di un palazzo, è in grado di aspirare anche le persone e di dar loro in uscita un aspetto migliore. Sebbene non tutte le fonti attribuiscono univocamente questo film a Booth, vi sono numerosi indizi che suggeriscono che si tratti proprio di un'opera di questo spesso sottovalutato "Méliès inglese", a partire dalla casa e dalla data di produzione del film. Nel 1906, infatti, il regista e mago di Worcester, che era entrato nel mondo del cinema nel 1899 come collaboratore di Robert W. Paul, passò alle dipendenze di Charles Urban e costruì un proprio studio all'aperto nel giardino della Neville Lodge, Woodlands, Isleworth, a Londra. Qui, col suo cameraman F. Harold Bastick realizzò decine di film a trucchi. *The Vacuum Cleaner Nightmare* fu dunque, con tutta probabilità, uno dei primi film realizzati da Booth per Urban e anche uno dei più riusciti di tutta la sua carriera.

FEDERICO STRIULI

*By using clever and surprising special effects, Walter Robert Booth depicts all the power of a vacuum cleaner, which, between the reality and dreams of a lodger, is able to suck up people, who come out looking better. Although not every source attributes this title unequivocally to Booth, there are several clues suggesting it actually is a work by this too-often underestimated "English Méliès". The first are the film's production date and company. It was in 1906 that the director and magician from Worcester, who had entered the world of cinema in 1899 as one of Robert W. Paul's associates, began to be employed by Charles Urban, and built his own outdoor studio in*

the back garden of Neville Lodge, Woodlands, Isleworth, London. Here, with his cameraman F. Harold Bastick, he made dozens of trick films. The Vacuum Cleaner Nightmare was thus in all likelihood one of the first films made by Booth for Urban, and also one of the most successful of his whole career. – FEDERICO STRIULI

### LE TALISMAN DE LA CONCIERGE (Gaumont – FR 1908)

(DE: Der Zauberwedel)

Joye n. 886, *Zauberwedel* [Il piumino magico / The Magic Duster]  
Regia/dir.: ?; orig. l: 107 m.; DCP (dal/from 35mm, 89 m.), 4'13"  
(trascritto al/transferred at 18 fps); senza did., titolo di testa mancante/  
no titles, missing main title.

Una portinaia soccorre una donna anziana tormentata e maltrattata da alcuni ragazzi per strada. Una volta raggiunto l'alloggio della prima, la povera donna si rivela essere in realtà una fata che dona alla portinaia una bacchetta magica a forma di piumino da spolvero per fare le faccende di casa più velocemente. Tuttavia, la protagonista abusa dello strumento e inizia a perdere di vista i suoi compiti e a crogiolarsi nell'alcol. La fata allora torna e si riprende la bacchetta. Film a trucchi che la Gaumont realizzò in un periodo già denso di produzioni di questo genere, *Le talisman de la concierge* si differenzia per un forte critica, in chiave fantastica, dell'ozio e dell'alcolismo.

FEDERICO STRIULI

*A concierge helps an old woman who is bothered and bullied by a group of street kids. When they get to her house, the poor woman turns out to be a good fairy, who gives the concierge a magic wand in the shape of a feather duster so she can do her housework more quickly. However, the concierge abuses the use of the instrument, and starts to lose sight of her tasks and to over-indulge in alcohol. The fairy returns and takes back her magic wand. A trick film made by Gaumont during what was quite a rich period for this genre of production, Le Talisman de la concierge is different, for its strong criticism, with a fantasy angle, of laziness and alcoholism. – FEDERICO STRIULI*

### TOTO S'AMUSE (Pathé – FR 1907)

(DE: Fritzchen amüsiert sich; US: Tommy at Play)

Joye n. 840, *Fritzchen amüsiert sich / Fritz amüsiert sich* [Fritz si diverte / Fritz Has Fun]

Regia/dir.: ?; data uscita/rel: 15.2.1907; orig. l: 75 m.; DCP (dal/from 35mm, 67 m.), 3'20" (trascritto al/transferred at 18 fps); senza did., titolo di testa mancante/no titles, missing main title.

*Toto s'amuse* fu il primo di una serie relativamente lunga di avventure che la Pathé realizzò a partire dagli inizi del 1907 per i successivi quattro anni con protagonista il pestifero Toto. Come molte delle commedie di quel periodo, anche qui prevalgono le conseguenze distruttive delle azioni del giovane protagonista, naturalmente portato per scherzi crudeli e totalmente indifferente alla disciplina. Particolarmente esilarante la scena con il mendicante cieco. Nei paesi germanofoni la figura di Toto era conosciuta come Fritzchen o Fritz. – FEDERICO STRIULI

*Toto s'amuse was the first of a relatively long-lasting series of films made by Pathé for four years, starting in early 1907, that featured the adventures of the mischievous Toto. As in many comedies of that period, the young protagonist is totally unresponsive to discipline, and his natural talent for cruel pranks prevails, with destructive consequences. The scene with the blind beggar is particularly funny. In German-speaking countries Toto was known as "Fritzchen" or "Fritz". – FEDERICO STRIULI*

### L'ENCRIER PERFECTIONNÉ (Pathé – FR 1910)

(US: New-Style Inkwell)

Joye n. 894, *Das Patenttintenfass* [Il calamaio brevettato / The Patented Inkwell]

Regia/dir., scen: Camille de Morlhon; orig. l: 95 m.; 35mm, 85 m., 4'11"  
(18 fps); did./titles: GER, titolo di testa mancante/missing main title.

L'allievo Holz (Dubois nell'originale francese) regala al proprio insegnante un nuovo tipo di calamaio. Il docente finisce per imbrattarsi tutto mentre uno studente (forse lo stesso Holz) osserva la scena da una porta socchiusa. Subito dopo, il ragazzo si impadronisce del "pericoloso" oggetto che viene usato con crudeltà e naturalezza tale da non risparmiare nessuno (a partire dal portiere dello stabile e due innamorati, fino ai suoi amici e a un professore che, infine, lo punisce). *L'encrier perfectionné* è una commedia firmata da Camille de Morlhon, all'epoca già da due anni regista per la Pathé e nome importante della casa di produzione francese (tra l'altro anche per i film a soggetto storico). – FEDERICO STRIULI

*The pupil Holz (Dubois in the original French version) gives his teacher a new kind of inkwell as a present. The teacher ends up getting dirty while a student (perhaps the same Holz) watches everything from a half-open door. Shortly afterwards, the boy gets hold of the "dangerous" object, which is used with such mercilessness and spontaneity that nobody is spared (starting with the caretaker of the building and two lovers, and ending with his friends and a professor, who finally punishes him). L'Encrier perfectionné is a comedy authored by Camille de Morlhon, who at that time had been a director for Pathé for over two years; he was an important name at the studio for historical films as well. – FEDERICO STRIULI*

### UNE MAISON EN RÉPARATIONS (Pathé – FR 1909)

(US: Repairing the House)

Joye n. 888, *Das renovierte Haus* [La casa ristrutturata / The Renovated House]

Regia/dir.: Louis Z. Rollini?; data uscita/rel: 26.11.1909; orig. l: 130 m.; 35mm, 102 m., 4'56" (18 fps); did./titles: GER, titolo di testa mancante/  
missing main title.

La famiglia Wagner (Durand nella versione originale francese), obbligata da tempo a restare nella propria casa di campagna a causa di lavori in corso sulla propria prima abitazione, scrive al direttore dei lavori König per chiedere se gli interventi siano finiti. Sulla base della assicurazione di quest'ultimo, il gruppo fa ritorno nell'immobile

oggetto delle riparazioni e, tra pittori e falegnami, scopre a sue spese che i lavori sono ancora abbondantemente in corso. Nel finale, leggermente mancante in questa copia, i Wagner fanno i conti con König. *Une maison en réparations* è una commedia in cui il tema della distruzione appare prepotentemente e il contrasto tra borghesia e lavoratori è forte. Proprio per questo l'ilarità è accentuata dal vedere derisi i membri della famiglia Wagner, che qui diventano simboli bistrattati e ignorati della classe agiata. È stato suggerito (Catalogo AIRSC) che la regia possa essere di Louis Z. Rollini, fratello di Ferdinand Zecca e all'epoca collaboratore anche di Lucien Nonguet, Roméo Bosetti e Max Linder (specialmente come sceneggiatore).

FEDERICO STRIULI

*The Wagners (called the Durands in the original French version), obliged to stay in their house in the country because of lengthy building works at their primary residence, write to the construction manager König to ask if their townhouse is ready yet. Based on his answer, they return, only to find themselves surrounded by painters and carpenters, with construction decidedly still very much in progress. Eventually (although the last shot is slightly incomplete in this copy) the Wagners confront König. Une maison en réparations is a comedy focused clearly on the theme of destruction. It also features a strong portrayal of the conflict between the middle class and the workers; the gags are supported by the humorous depiction of the Wagners, here mistreated and neglected symbols of the upper class. The entry in the AIRSC Catalogue suggests that the director may have been Louis Z. Rollini, Ferdinand Zecca's brother, who at that time was also an associate of Lucien Nonguet, Roméo Bosetti, and Max Linder (particularly as a scriptwriter). – FEDERICO STRIULI*

**TANDPINENS KVALER (Tandpine)** [Un doloroso mal di denti / The Painful Toothache] (Nordisk – DK 1906)

Joye n. 852 / X 124, *Ohne Zahnarzt gehts auch* [Si può fare a meno del dentista / Without a Dentist It Works Too]

*Regia/dir:* Viggo Larsen?; *f./ph:* Axel Graatkjær (Sørensen)?; *data uscita/rel:* 31.10.1906; *orig. l:* 120 m.; 35mm, 103 m., 5'10" (18 fps); senza did., titolo di testa mancante/no titles, missing main title.

In questa spassosa commedia un signore è tormentato da un fastidioso mal di denti che gli ha tumefatto il volto. Insofferente ai consigli e alla stessa presenza della moglie, egli riesce a mettere pausa alla sua irritazione con l'alcool. Ma si tratta solo di un rimedio temporaneo, piccolo sollievo prima dell'intervento definitivo. Caratterizzato da un buon ritmo e da simpatiche gag, *Tandpinens Kvaler* mischia il nervosismo del protagonista con le azioni di una moglie talvolta ingiustamente bistrattata. Oltre a rappresentare uno dei primissimi film della Nordisk (il film fu rilasciato una settimana prima della nascita ufficiale della casa di produzione), è possibile che esso sia stato realizzato in collaborazione tra il regista Viggo Larsen e il direttore della fotografia Axel Graatkjær, all'epoca entrambi ai loro esordi e poi collaboratori per i successivi quattro anni.

FEDERICO STRIULI

*In this amusing comedy a man is tormented by an irritating toothache which has caused his face to swell. Aggravated by his wife's advice and her mere presence, he manages to sedate himself with alcohol. But this is only a stopgap measure, providing temporary relief before the final intervention. With a good pace and funny gags, Tandpinens Kvaler mixes the protagonist's irritability with the actions of a sometimes unfairly mistreated wife. In addition to being one of the very first films by Nordisk (it was released one week before the official birth of the production company), it is possible that it was a collaboration by director Viggo Larsen and cinematographer Axel Graatkjær, both of whom were beginning their careers, and would be associates for the following four years. – FEDERICO STRIULI*

**WILLIE WISE AND HIS MOTOR BOAT** (Edison – US 1911)

(DE: Der unerfahrene Motorbootführer)

Joye n. 993, (*Der*) *Unerfahrener Motorbootführer* [Pilota di barca a motore inesperto / (The) Inexperienced Motor Boat Driver]

*Regia/dir:* Ashley Miller; *cast:* William Wadsworth (*Willie Wise*), Darwin Karr (*il rivale di Willie/Willie's rival*), Ethel Browning (*la ragazza di Willie/Willie's girl*); *data uscita/rel:* 11.11.1911; *orig. l:* 198 m.; incompleto/incomplete, 35mm, 152 m., 7'10" (18 fps); did. e titolo di testa/titles and main title: GER.

Il giovane Willie Wise deve fare i conti con un contendente per le attenzioni di una bella ragazza. La svolta avviene quando Willie si impossessa di una barca, che però non sa guidare. Nonostante le spiegazioni del proprietario, che ascolta distrattamente, egli invita la ragazza a bordo. Con l'aiuto di un giovane ragazzo, Willie riesce ad avviare il motore senza però saperlo più fermare. Non è chiaro se nel finale, mancante in questa copia, Willie riesca a vincere o meno sul suo rivale.

Attraverso l'uso di effetti speciali (stop motion, pellicola inversa o velocizzata), il regista Ashley Miller (sempre con la Edison sin dai suoi primi esordi due anni prima) racconta una trama classica in maniera originale. Tuttavia, la perdita sicuramente di una scena e del finale non consente un totale apprezzamento di questa commedia.

FEDERICO STRIULI

*Young Willie Wise must deal with a rival for the attentions of a beautiful girl. The turning point comes when Willie buys a motor boat, which, however, he doesn't know how to run. Despite the instructions of the previous owner, which he doesn't pay attention to, he invites the girl on board. With the help of a young boy, Willie manages to start the engine, but doesn't know how to stop it. It is unclear whether in the final part, missing in this copy, Willie manages to defeat his rival or not.*

*By using special effects (stop-motion, playing the film backwards, or speeding it up), the film's director, Ashley Miller (who began working for Edison two years previously), presents a classic plot in an original way. However, the loss of at least one important scene and the film's finale does not permit a total assessment of this comedy.*

FEDERICO STRIULI

## P. 2

**UN ATLETA DI NUOVO GENERE (Atleta di nuovo tipo)**

(Cines – IT 1909)

(DE: Ein Athlet neuer Art / Ein neuer Athlet; US: A New Kind of Athlete; FR: Un athlète de nouveau genre)

Joye n. 892, *Athlet neuer Art* [Atleta di nuovo tipo / Athlete of a New Kind]*Regia/dir.*: ?; *cast*: Giuseppe Gambardella (*l'uomo grasso/the fat man*); *orig. l.*: 83 m.; 35mm, 73 m., 3'32" (18 fps); senza did., titolo di testa mancante/no titles, missing main title.

Una famiglia attiva nel mondo del circo cerca di sbarcare il lunario chiedendo l'elemosina in maniera poco convincente. Decide, allora, di rubare del pane ma viene scoperta. Il corpulento capofamiglia si libera dalle guardie a colpi di pancia, creando nella fuga un gruppo sempre più numeroso di inseguitori.

*Un atleta di nuovo genere* (conosciuto anche come *Atleta di nuovo tipo*) fu uno dei primissimi film dell'attore Giuseppe Gambardella (qui non accreditato), che si era unito alla Cines proprio nel 1909 e che in seguito si specializzerà nel ruolo di Checco nelle serie di Tontolini, Lea, Cocò e altri. Non manca, peraltro, l'uso intelligente di alcuni semplici effetti speciali. Qualche tempo dopo, il 5 marzo 1915, il permesso di circolazione della pellicola concesso dalle autorità di pubblica sicurezza fu revocato (forse per le scene in cui ad essere colpite erano le guardie).

Grazie ad Angelo Draicchio. – FEDERICO STRIULI

*A circus family tries to make ends meet by begging in a quite unconvincing way. They decide to steal some bread, but are caught. The stout head of the family escapes from the guards by hitting them with his belly, and during the chase the group of pursuers becomes increasingly numerous.*

*Un atleta di nuovo genere (also known as Atleta di nuovo tipo) was one of the very first films of actor Giuseppe Gambardella (here uncredited), who joined Cines in 1909, and in the following years would play the character Checco ("Stout") in the Tontolini, Lea, Cocò, and other series. The film also features a clever use of some simple special effects. Several years later, on 5 March 1915, the circulation authorization granted by public security authorities was revoked (possibly because of the scenes depicting the guards being hit).*

Thanks to Angelo Draicchio. – FEDERICO STRIULI

**FIRULÌ HA VINTO ALLA LOTTERIA (Firulì ha guadagnato la lotteria / Firulì ha vinto al lotto)** (Ambrosio – IT 1911)

(GB: Tiny Tom's Lottery Prize; FR: Firoulot a gagné à la loterie; DE: Peppi hat in der Lotterie gewonnen)

*Regia/dir.*: ?; *cast*: Maria Bay (*Firulì*), Filippo Costamagna?, Gigetta Morano?; *orig. l.*: 120 m.; 35mm, 70 m., 3'28" (18 fps); senza did., titolo di testa mancante/no titles, missing main title.

Rovistando nella spazzatura, il piccolo Firulì trova un biglietto della lotteria che scopre essere vincente. Il ragazzo non perde tempo e

inizia ad atteggiarsi a vero nobiluomo, finendo per corteggiare la donna di un altro e per sfidare a duello quest'ultimo. Nato proprio nel 1911 e attivo ancora nel 1914, il personaggio di Firulì (interpretato dalla piccola Maria Bay) intendeva essere probabilmente la risposta dell'Ambrosio al francese Bébé. La copia proviene da un positivo in nitrato in possesso dell'Associazione ed è mancante di alcuni fotogrammi nel finale (in cui Firulì non si accontenta di vincere sul suo avversario ma si avventa anche sui testimoni del duello). Questa versione presenta parole in lingua francese (ad esempio sul biglietto della lotteria o in un giornale). – FEDERICO STRIULI

*Rummaging through some rubbish, the young Firulì finds a winning lottery ticket. The boy loses no time and starts to behave like a true nobleman, ending up courting another man's woman and challenging him to a duel. Created in 1911 and still active in 1914, the character of Firulì (performed by the young girl Maria Bay) was probably meant to be Ambrosio's answer to the French Bébé series. This copy comes from a nitrate positive held by the AIRSC. It is missing some frames in the last shot (in which Firulì is not satisfied with defeating his opponent, but attacks the witnesses to the duel as well). French words can be glimpsed in this version (e.g., on the lottery ticket or in a newspaper).* – FEDERICO STRIULI

**IL CANE DI SAN BERNARDO (I cani del San Bernardo)**

(Carlo Rossi &amp; C. / Itala – IT 1907)

(DE, titolo di testa/main title on print: Die bernhardiner Hunde)

Joye n. 166, *Bernardiners Hunde / Bernhardinerhunde / Saint Bernards Hunde* [I cani del San Bernardo / St. Bernard Dogs]*Regia/dir.*: ?; *orig. l.*: 240 m.; 35mm, 189 m., 9'10" (18 fps); senza did./no titles (titolo di testa flash/flash main title: GER).

Un marito caccia di casa la propria moglie, che si trova così costretta a vagare tra montagne nevose. Stremata, si accascia sulla neve ma viene trovata fortunatamente da due cani di San Bernardo. La donna viene portata in un monastero e, con l'aiuto di un monaco, il marito la perdona. *Il cane di San Bernardo* è un dramma in salsa ottocentesca che pecca di una recitazione troppo lirica ma che, d'altra parte, ha una qualità visiva particolare con riferimento alla riprese delle Alpi e all'attenzione data ai cani di salvataggio e ai soccorritori. Il film fu prodotto dalla Carlo Rossi & C. ma fu presto redistribuito dalla Itala quando questa subentrò alla prima. – FEDERICO STRIULI

*A husband throws his wife out of the house, and she is forced to wander through snow-covered mountains. Exhausted, she collapses in the snow, but is luckily found by two St. Bernard dogs. The woman is brought to a monastery, and, with the help of a monk, her husband forgives her. Il cane di San Bernardo is a 19th-century style drama guilty of some florid acting, but, on the other hand, it has a particular visual quality, especially in its shots of the Alps and the attention given to the rescue dogs and the lifesavers. The film was made by Carlo Rossi & Co., but was quite soon reissued by Itala when it took over Rossi.* – FEDERICO STRIULI



## **NAPO TORRIANO (Napo Torriani)** (Milano Films – IT 1910)

(FR: Napo Torriano, le prisonnier du château Baradello)

Joye n. 124, *Napo Toriano / Napo Toriani*

*Regia/dir:* Giuseppe De Liguoro; *scen:* conte Pier Gaetano Venino; *cast:* Giuseppe De Liguoro (*Napo Torriano*), membri dell'aristocrazia milanese/*members of the aristocracy of Milan*; *data uscita/rel:* 6.1911; *orig. l:* 250 m.; 35mm, 186 m., 8'58" (18 fps); senza did., titolo di testa mancante/no titles, missing main title.

Nel 1277, il guelfo Napoleone della Torre (Napo Torriano) commette l'impudenza di stracciare una missiva del ghibellino Ottone Visconti, quest'ultimo protettore dell'avversa famiglia dei Rusconi. Spiate da una donna avanzano delle truppe. Inizia un assedio che termina con l'imprigionamento di Napo Torriano. Questi viene tenuto in una gabbia di ferro fuori dalla torre del castello fino alla sua morte. Alla fine, solo due uomini anziani e due bambini depongono pietosamente fiori sulla sua tomba.

*Napo Torriano* nacque da un'idea del conte Pier Gaetano Venino, consigliere delegato della nuova Milano Films. Grande produzione di questa casa, *Napo Torriano* si distinse sin da subito per la spettacolarità delle scene del combattimento (in effetti suggestive), per i mezzi messi a disposizione (400 comparse e 50 cavalli) e per la sua autenticità storica (in particolare gli interni, girati in castelli della Lombardia). Il film, che ebbe una notevole diffusione nei cinematografi di Milano, costituì un importante esempio di un'attenzione delle classi più alte alla nuova arte cinematografica. E in effetti, a parte Napo Torriano (interpretato dal regista Giuseppe De Liguoro, egli stesso di nobili origini), gli altri personaggi e i ruoli secondari furono assunti da componenti dell'aristocrazia milanese.

FEDERICO STRIULI

*In 1277, Napoleone della Torre (Napo Torriano), a Guelph, dares to tear up a letter from the Ghibelline Ottone Visconti, a supporter of the opposing Rusconi family. The advancing troops are spied by a woman. A siege begins, and it ends with the imprisonment of Napo Torriano. He is kept in an iron cage outside the tower until his death. In the end, only two old men and two children tenderly lay flowers on his grave.*

*Napo Torriano started from an idea of Count Pier Gaetano Venino, the managing director of the new company Milano Films. A big production for Milano, Napo Torriano very soon stood out for the spectacular nature of its battle scenes (actually quite striking), for the resources made available for its making (400 extras and 50 horses), and for its historical accuracy (particularly the interiors, shot in real castles in the Lombardy region). The film was widely shown in Milan, and was an important example of the upper classes' attention to the new cinematographic art. They also had a personal interest: in actual fact, apart from Napo Torriano (played by the director Giuseppe De Liguoro, himself of high birth), the other characters and the supporting roles were performed by members of the aristocracy of Milan. – FEDERICO STRIULI*

## **KÆRLIGHEDENS STYRKE (Kærlighedens Magt / Gennem de Mange til En)** (Nordisk – DK 1911)

(IT: La forza dell'amore; US: The Power of Love)

*Regia/dir:* August Blom; *scen:* Alfred Kjerulf; *f./ph:* Axel Graatkjær (Sørensen); *cast:* Axel Strøm (*il direttore/director Saxild*), Carlo Wieth (*Gunnar, suo figlio/his son*), Clara Wieth Pontoppidan (*Tove, impiegata nell'ufficio di Saxild/employee in Saxild's office*), Otto Lagoni, Ella La Cour, Zanny Petersen, Svend Bille, Frederik Buch, Julie Henriksen, Carl Lauritzen, Ella Sprange, Aage Lorentzen, Lauritz Olsen; *data uscita/rel:* 13.11.1911; *orig. l:* 757 m.; 35mm, 633 m., 31' (18 fps), col. (imbibito, virato e pochoir/tinted, toned, & stencil-colour); *did./titles:* ITA, titolo di testa mancante/missing main title.

Gunnar, figlio del severo Saxild, non ama studiare e vuole fare la bella vita con i suoi amici nei locali notturni. Con lo scopo di educare il figlio, Saxild lo assume nel suo ufficio dove il giovane Gunnar incontra l'impiegata Tove. Tra i due nasce una simpatia reciproca, rovinata però quando una sera Gunnar, ubriaco, la incontra e viene poi licenziato dal padre. In cerca di riscatto il giovane, ospitato temporaneamente da Tove, trova lavoro nel corpo di salvataggio. Lì riceve una comunicazione che il treno sul quale Tove si trova è deragliato. Fortunatamente la ragazza si riprende e avviene una riappacificazione generale anche con i propri familiari.

*Kærlighedens styrke* rappresenta una produzione notevole che la Nordisk realizzò con un ricco cast e un ottimo regista già affermato. Grazie all'impiego di numerose risorse, la storia risulta credibile e ricca di sfumature, improntata a un realismo che esula dalla liricità con cui la trama avrebbe potuto essere altrimenti raccontata. In definitiva, si tratta di una produzione interessante considerate le sue qualità visive e narrative.

**La copia** Nel 1986, nel volume *Schiave bianche allo specchio* (edito dalle Giornate), in un capitolo dedicato a August Blom l'autore Ron Mottram scrisse: "Di *Kærlighedens styrke* (La forza dell'amore) ci resta soltanto la copia su carta della Library of Congress. ... Formulare un giudizio è ... difficile ..., poiché la qualità fotografica della copia a 16 mm. riprodotta dalla copia in carta originale è molto modesta e le inquadrature non sono ordinate in corretta sequenza" (pp. 143, 144). Oggi il database FIAF segnala la stessa copia cartacea e la corrispondente copia a 16 mm (negativa e positiva) presso la Library of Congress e formati non specificati (possibilmente frammenti) in possesso dell'Academy Film Archive e del Danish Film Institute. È quindi con legittimo orgoglio che si può in questa occasione presentare una versione totalmente differente. La copia in possesso dell'AIRSC, in effetti, a differenza della maggior parte di quelle da essa possedute, viene da acquisizioni esterne, in particolare da due rulli positivi colorati in nitrato con didascalie in italiano. Come testimoniato dal programma cartaceo del film, questo esemplare è praticamente completo, con solo qualche fotogramma mancante nel finale. I colori vivaci e vari sono ben riprodotti e la qualità complessiva dell'immagine è molto buona. Da notare una didascalia sicuramente proveniente da un altro titolo. – FEDERICO STRIULI

*Gunnar, son of the strict businessman Saxild, doesn't like to study, preferring to spend his time with his friends in nightclubs. In order to put his son on the right track, Saxild hires him in his office, where young Gunnar meets the employee Tove. The two young people are attracted to each other, but this is spoiled one evening when Gunnar gets drunk on his way to meet her and ends up being fired by his father. Trying to redeem himself, the young man, temporarily given shelter by Tove, finds work with a rescue corps. There he receives news that a train on which Tove was travelling has been derailed. Fortunately Tove recovers, and there also is a general reconciliation with his own relatives.*

*Kærlighedens styrke was a notable production for Nordisk, made with a good cast and a first-rate director. Thanks to the film's high production values, the story is believable and rich in nuances, marked by a realism that goes beyond the lyricism that might otherwise have been used to tell the story. In conclusion, this is an interesting production, considering its visual and narrative qualities.*

**The print** *In 1986, in the book Schiave bianche allo specchio (published by the Giornate), in a chapter about August Blom, historian Ron Mottram wrote: "As for Kærlighedens styrke (The Power of Love) we have only the Library of Congress paper print.... It is hard to make an informed judgement ... because the photographic quality of the 16mm print made from the original paper print is very poor and the shots are not in the proper order." Today the FIAF database reports the same paper print and its corresponding 16mm copies (negative and positive) at the Library of Congress, as well as material with unspecified formats (possibly fragments) in the possession of the Academy Film Archive and the Danish Film Institute. It is thus with a justified pride that a totally different version is able to be shown at the Giornate this year. The AIRSC's print, as a matter of fact, unlike the majority of the films it holds, actually comes from external acquisitions, in this case from two positive colored nitrate reels with Italian intertitles. As the film's original printed programme testifies, this copy is pretty much complete, with only a few frames missing in the finale. The bright and wide-ranging colours are well-reproduced, and the overall quality of the image is very good. It should be noted that a single Italian intertitle comes almost certainly from another film. – FEDERICO STRIULI*

★★★★★

## **Ichiro Kataoka, Benshi**

Le Giornate hanno il privilegio di ospitare per la seconda volta Ichiro Kataoka, conosciuto in campo internazionale come il più carismatico e fedele interprete della centenaria arte del benshi o "narratore cinematografico". Quest'anno, il mattino successivo alla sua performance, terrà anche la Jonathan Dennis Memorial Lecture. La sua esibizione consta di due parti. Nella prima parte Kataoka-san presenta la versione sopravvissuta, seppure abbreviata, di un film storico classico, *Kenka Yasubei*. La seconda parte celebra invece il centenario della prima apparizione di Chaplin nel suo iconico costume con quattro film Keystone.

Il musicista Makia Matsumura, che è un assiduo collaboratore di Kataoka-san, l'ha definito "la voce di Chaplin". Questa presentazione non dimostra solo l'universalità della creazione chapliniana, ma ci ricorda anche che i *benshi* non si dedicavano solo ai film giapponesi classici (come oggi il pubblico erudito tende a immaginare), ma erano chiamati a interpretare un repertorio internazionale alquanto eterogeneo. – DAVID ROBINSON

*The Giornate is very privileged by the return visit of Ichiro Kataoka, internationally recognized as the most charismatic and faithful exponent of the century-old art of the benshi, or film narrator. He also gives this year's Jonathan Dennis Memorial Lecture, the morning after his performance.*

*This year his programme is in two parts. In the first he presents the surviving though abbreviated version of a classical historical film, Hot-tempered Yasubei. The second part celebrates the centenary of the first appearance of the iconic Chaplin costume, with four early Keystone films. The musician Makia Matsumura, who often works with Kataoka-san, has called him "the voice of Chaplin". This presentation not only demonstrates the universality of Chaplin's creation, but also reminds us that the benshi were not (as scholarly audiences now tend to imagine) dedicated to classic Japanese films, but were required to interpret a heterogeneous international repertoire. – DAVID ROBINSON*

## **KENKA YASUBEI [L'irascibile Yasubei / Hot-tempered Yasubei]**

(Bando Tsumasaburo Productions – JP 1928) (riduzione / condensed version)

*Regia/dir:* Iwao Minato, Masaya Yokomizo; *scen:* Iwao Minato, Kohei Uchida, Masahisa Nagai; *f./ph:* Shin Kataoka; *cast:* Tsumasaburo Bando (*Yasubei Nakayama*), Masataro Nakayama (*Rokurozaemon Sugano*), Kennosuke Uno (*Horibe Yahe*), Shizuka Mori (*Horibe Tsurue*), Kiyoshi Kazuya (*Murakami Shozzaemon*); *studio:* Bando Tsumasaburo Productions Uzumasa Studio; versione ridotta/Marvel Graph condensed version, 35mm, 531 m., 29' (16 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* JAP; *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo. In questa storia conosciuta dalla gran parte dei giapponesi, Tsumasaburo Bando (Bantsuma), probabilmente il più grande divo del cinema giapponese prebellico, interpreta l'alcolizzato ma valoroso ronin (samurai senza padrone) Yasubei Nakayama, un ruolo in cui l'attore eccelleva e che avrebbe ripreso anche in *Okonomi Yasubei*:

*Hanamuko no maki* (1932) e in *Chikemuri Takadanobaba* (1937).

Secondo la rivista *Shochiku Kinema*, quando *Kenka Yasubei* uscì, ebbe una buona accoglienza critica. Il film, in origine di 9 rulli, oggi è preservato in un compendio di 7 minuti e in una versione *Marvel Graph* condensata di 29 minuti, che è quella scelta per il nostro programma. L'eroe del film, *Yasubei Nakayama*, era una figura storica, e personaggi con lo stesso nome figurano anche nei racconti di vendetta ambientati nel mondo delle arti marziali giapponesi.

La vicenda ruota attorno al ronin *Yasubei Nakayama*, che vive a Edo (antico nome di Tokio), la capitale del Giappone, dove trascorre il suo tempo a bere e ad azzuffarsi. Un giorno, tornando a casa ubriaco come sempre, *Yasubei* trova ad aspettarlo una lettera. Da questa apprende che suo zio *Rokurozaemon Sugano* sta per battersi a duello nella città di *Takadanobaba*. *Yasubei* si precipita a *Takadanobaba*, ma lì giunto scopre che lo zio è stato fatto a pezzi in duello dai fratelli *Murakami*. *Yasubei* s'infuria intuendo il modo vile in cui lo zio è stato sopraffatto dalla superiorità numerica degli sfidanti e sguaina la sua spada. Il combattimento che segue diverrà famoso in tutta Edo come "il massacro dei 18 uomini".

*Bando*, che conquistò la notorietà nei primi anni Venti, aveva fondato una propria società di produzione nel 1925, chiamata *Tsumasaburo Productions*. Prima del suo scioglimento nel 1936, la società produsse oltre 130 film. Lo studio, inizialmente situato a Tokio, dove fu il primo dei vari che sorsero nell'ancora rurale sobborgo di *Uzumasa*, fu poi trasferito a *Chiba*, a est di Tokio. Diventata una società per azioni nel 1931, la *Tsumasaburo Productions* cambiò il proprio nome in *Dai Nippon Jiyu Eiga Production* ("Produzioni cinematografiche indipendenti del grande Giappone").

*Tsumasaburo Bando* fu la prima grande star del cinema giapponese a fondare una propria società di produzione. Molti altri divi, come *Takako Irie* e *Denmei Suzuki*, ne seguirono l'esempio, con esiti disuguali, ma la *Tsumasaburo Productions* fu la prima e, almeno per quantità di produzioni, quella di maggior spicco. – JOHAN NORDSTRÖM  
*In a story familiar to most Japanese, Tsumasaburo Bando (Bantsuma), arguably the country's biggest pre-war movie star, plays the drunken but formidable ronin (masterless samurai) Yasubei Nakayama, a type of role in which he excelled and which he would reprise in Okonomi Yasubei: Hanamuko no maki (1932) and Chikemuri Takadanobaba (1937).*

*According to the Shochiku Kinema magazine, Hot-tempered Yasubei was favourably received on release. Originally 9 reels long, presently it is only preserved in a 7-minute digest version, and a longer 29-minute Marvel Graph condensed version, which is the one that will be screened.*

*The protagonist, Yasubei Nakayama, was a historical figure, and characters bearing the same name can also be found in revenge narratives in the world of traditional Japanese martial arts.*

*The film centres around the ronin Yasubei Nakayama, who lives in Japan's capital Edo (the former name of Tokyo), where he spends his days drinking and fighting. One day, when Yasubei is as always drunk, he returns home to find that he has been sent a letter. Upon*

*reading it he finds out that his uncle Rokurozaemon Sugano is going to have a duel at Takadanobaba. Yasubei dashes to Takadanobaba, only to find that his uncle has already been cut down in the duel with the Murakami brothers. Yasubei, enraged when he sees the cowardly way in which his uncle had been outnumbered, draws his sword. The ensuing fight would become famous throughout all of Edo as the "Cutting Down of 18 Men".*

*Bando, who rose to fame in the early 1920s, created his own film production company in 1925, called Tsumasaburo Productions. Before its dissolution in 1936, the company created over 130 films. First located in Kyoto, where it was the first of several studios to be based in the then-rural suburb of Uzumasa, it later moved to Chiba, east of Tokyo. Becoming a joint stock company in 1931, it changed its name to Dai Nippon Jiyu Eiga Production ("Free Film Production of Greater Japan"). Tsumasaburo Bando was the first major Japanese film star to set up his own production company. Many other stars, such as Takako Irie and Denmei Suzuki, would follow suit, with varying degrees of success, but Tsumasaburo Productions was the first and, at least in terms of output, the most successful. – JOHAN NORDSTRÖM*

#### Chaplin 1914

In Giappone come in quasi ogni altra parte del mondo *Chaplin* ebbe un'enorme popolarità. Parte di questa si manifestò nei molti nomignoli che gli furono dati, come "Arukohoru-sensei" ("Sig. Alcool"), un bisticcio nato dalla sua camminata caratteristica, che ai giapponesi pareva quella di un ubriaco, ed era descritta dall'espressione onomatopeica "yota-yota".

Tra i vari *benshi* che accompagnarono le proiezioni dei suoi film, se ne ricorda uno particolarmente celebre per le sue performance, *Ichiro Sugiura*, che oltre ad avere qualche somiglianza fisica con *Chaplin*, si esibiva indossando abiti della stessa foggia del *Tramp*, sollevando sempre l'entusiasmo delle platee. – JOHAN NORDSTRÖM

*In Japan as in most of the world Chaplin enjoyed an enormous popularity. Part of which manifested in the many nicknames he was given, such as "Mr. Alcohol" ("Arukohoru-sensei"), a pun on his characteristic walk, which to the Japanese looked like that of an intoxicated man, and was described by the onomatopoeic expression "yota-yota".*

*As for the benshi that performed his films, there were one who is remembered to have had a special fame for his performance: Ichiro Sugiura was said to have a somewhat similar appearance to Chaplin, and even performed in clothes that imitated Chaplin's, which always made him popular with the audience. – JOHAN NORDSTRÖM*

#### KID AUTO RACES AT VENICE (Charlot si distingue)

(Mack Sennett, Keystone – US 1914)

*Regia/dir:* Henry Lehrman; *scen:* Henry Lehrman, Reed Heustis?; *f./ph:* Frank D. Williams?; *cast:* Charlie Chaplin (il *vagabondo/Tramp*), Henry Lehrman (il regista/film director); *data uscita/rel:* 2.1914; DCP, 7'; *did./titles:* ENG (subt. ITA); *fonte copia/source:* Cineteca di Bologna.

Terzo film di Chaplin, e il secondo in cui indossava il costume che aveva scelto in modo quasi casuale dal guardaroba Keystone, fu nondimeno il primo (in ordine di distribuzione) in cui la sua iconica figura appare sullo schermo. Il film ci mostra anche i primi spettatori al mondo che poterono vedere – circa un mese prima che arrivasse sullo schermo – il personaggio chapliniano del vagabondo. Film che fu improvvisato in un'ora o poco più, usando come sfondo di comodo un evento sportivo del sabato pomeriggio – le corse di automobili per ragazzi. Gli spettatori delle corse non sembrano accorgersi del grottesco omino – molti di loro sono altrettanto male in arnese e, in generale, sono molto più interessati alle corse che a questo intruso. Solo gradualmente, i bambini si accorgono che si tratta di qualcuno fuori dell'ordinario. – DAVID ROBINSON

*Chaplin's third film, and the second in which he wore the costume he had chosen almost randomly from the Keystone wardrobe, was nevertheless (in order of release) to be the first in which the iconic figure appeared on the screen. However the film offers us a historic documentary record of the first audience in the world to glimpse Chaplin's tramp character – nearly a month before he was actually seen on screen in the finished film. The film was improvised, in an hour or so, using as a handy background a Saturday afternoon sporting event – races for boys' soap-box kiddie-kars. The public at the races do not take too much notice of the grotesque little man – a lot of them are just as shabby, and generally they are much more interested in the kars than this interloper. Only gradually do the children, at first, spot that here is someone out of the ordinary.*

DAVID ROBINSON

### HIS NEW PROFESSION (Charlot infermiere)

(Mack Sennett, Keystone – US 1914)

*Regia/dir:* Charles Chaplin; *f./ph:* Frank D. Williams?; *cast:* Charlie Chaplin (*Charlie*), Minta Durfee (*donna/woman*), Charles Parrott [*Charley Chase*] (*il nipote/nephew*), Cecile Arnold (*la ragazza/girl*), Roscoe Arbuckle (*barista/bartender*), Bill Hauber (*poliziotto/cop*), Glen Cavender (*bevitore; storpio/drinker; cripple*), Charlie Murray (*bevitore/drinker*), Vivian Edwards (*infermiera/nurse*); *data uscita/rel:* 8.1914; DCP, 11'30"; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

Chaplin aveva iniziato a dirigere i propri film nel marzo del 1914: questo è il suo undicesimo titolo nel duplice ruolo di regista e protagonista. Tuttavia, in nessuno o quasi dei film Keystone Charlie è un vagabondo. Qui, ad esempio, si fa assumere per assistere un anziano signore costretto su una sedia a rotelle e aumenta il compenso pattuito attaccandogli il cartello “mutilato” e racimolando l'obolo dei generosi passanti. Il film fu girato a Venice e a Ocean Park, dove si offrono buone opportunità per mostrare la carrozzella che vacilla sul bordo del molo. – DAVID ROBINSON

*Chaplin had begun to direct his own films in March 1914, and this was his eleventh in the dual role of director and star. It is notable that in the Keystone films he is rarely if ever a tramp or vagrant.*

*Here, for instance, he take a job caring for a wheelchair-bound old man, augmenting the anticipated reimbursement by labeling his charge “cripple” and collecting donations from kindly passers-by. It was filmed in Venice and Ocean Park, which offer good opportunities to have the wheelchair teetering on the edge of the pier.*

DAVID ROBINSON

### THE NEW JANITOR (Il nuovo portiere)

(Mack Sennett, Keystone – US 1914)

*Regia/dir., scen:* Charles Chaplin; *f./ph:* Frank D. Williams?; *cast:* Charlie Chaplin (*portiere/janitor*), John Francis “Jack” Dillon (*impiegato/clerk*), Al St. John (*addetto all'ascensore/lift boy*), Glen Cavender (*Luke Connor, gambler*); *data uscita/rel:* 9.1914; 35mm, 255 m., 14' (16 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Cineteca di Bologna.

“È con *The New Janitor*”, scrisse Chaplin, “che cominciai a voler aggiungere ai miei film un'altra dimensione oltre alla comicità.” Ed in effetti esso rappresenta un sorprendente balzo in avanti nella sua arte. Chaplin segue fedelmente le regole di base della Keystone, con appena otto diversi punti macchina e 90 inquadrature. Inoltre, usando soltanto sette brevi didascalie, costruisce un racconto nitido, brillante, ricco di suspense e con un inedito elemento sentimentale. Questo non è più un fumetto animato ma un vero dramma comico. Anche il montaggio presenta un proprio dinamismo, alla maniera di Griffith, non è semplicemente un serie di inquadrature che si susseguono una dopo seguito all'altra. Chaplin sfrutta abilmente il montaggio parallelo per creare suspense. Ed è ora pronto ad abbandonare il veloce montaggio keystoneiano per permettere a una scena drammatica o comica di svilupparsi senza interruzioni per la durata necessaria. Gag e notazioni psicologiche quali le difficoltà di Charlie nel pulire la finestra o la sua coreografica e melodrammatica reazione al licenziamento, sono ben integrate nella vicenda e tutto il tempo necessario per svilupparsi compiutamente.

DAVID ROBINSON

*“In this film”, wrote Chaplin, “I can trace the first prompting of desire to add another dimension to my films beside that of comedy.” The film does indeed signal an astonishing leap in his art. Chaplin loyally follows the Keystone ground rules, with a mere eight camera set-ups and 90 shots. Yet using only seven brief titles, he fashions a brilliant and clear narrative, with suspense and a new element of sentiment. Now Chaplin is creating a real comic drama rather than an animated strip cartoon. The editing builds its own dynamic, in the Griffith manner, rather than simply joining a step-by-step progression of shots. Chaplin skilfully uses cutting between parallel actions to create suspense. At the same time, he is now prepared to abandon the fast Keystone cutting and allow a piece of dramatic or comic action to run on unbroken as long as it demands. Gags and character touches, like Charlie's troubles in cleaning the window or his grandly melodramatic response to dismissal, are at once integrated into the story and given time to develop.*

DAVID ROBINSON

## **DOUGH AND DYNAMITE** (Mack Sennett, Keystone – US 1914)

*Regia/dir., scen:* Charles Chaplin; *f./ph:* Frank D. Williams; *cast:* Charlie Chaplin (*cameriere/waiter*), Chester Conklin (*cameriere/waiter*), Fritz Schade (*proprietario del forno/bakery proprietor*), Norma Nichols (*sua moglie/proprietor's wife*), Cecile Arnold (*cameriera/waitress*), Vivian Edwards (*cliente/customer*), Phyllis Allen (*cliente/customer*), Glen Cavender (*head baker*), John Francis Dillon (*cliente/customer*), Edgar Kennedy? (*fornaio in sciopero/striking baker*), George "Slim" Summerville (*fornaio in sciopero/striking baker*), Charles Parrott [Charley Chase] (*cliente al tavolo/customer at table*), Wallace MacDonald? (*cliente/customer*); *data uscita/rel:* 9.1914; DCP, 28'29"; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

All'epoca in cui realizzò il suo quindicesimo film da regista/protagonista, le ambizioni di Chaplin erano tali che egli sfiorò un budget mai superiore a 1000 dollari. L'allarmato Sennett gli trattenne il compenso di 25 dollari come regista e distribuì il film come un due rulli, il primo di Chaplin. Le ansie di Sennett si dimostrarono infondate: il film si sarebbe rivelato uno dei maggiori successi commerciali della Keystone.

Approfittando di uno sciopero dei pasticceri, i camerieri della sala da tè Charlie e Chester Conklin subentrano nella gestione del forno. La combinazione di impasti appiccicosi, inesauribili scorte di farina e dinamite sarebbero ingredienti irresistibili anche per il più dozzinale e farsesco degli slapstick, ma Chaplin riesce già a portare lo stile comico della Keystone a nuovi livelli di mise-en-scène. – DAVID ROBINSON  
*By the time he made his fifteenth film as director-star, Chaplin's ambitions were such that he over-spent his \$1,000 budget. The alarmed Sennett withheld Chaplin's \$25 director's fee, and released the film as a two-reeler – Chaplin's first. Sennett's anxieties were unfounded: the film proved one of Keystone's most profitable. Charlie and Chester Conklin take over the teashop bakery when the bakers go out on strike. The combination of sticky dough, inexhaustible supplies of flour, and dynamite are irresistible ingredients for the broadest broad slapstick, but Chaplin already takes the Keystone comedy style to new levels of mise-en-scène. – DAVID ROBINSON*

## **Serata finale / Closing Event**

### **CITY LIGHTS (Luci della città)**

(Charles Chaplin Productions/United Artists - US 1931)

*Regia/dir., prod., scen., mus:* Charles Chaplin; *f./ph:* Roland Totheroh; *cam. op:* Mark Marlatt, Gordon Pollock; *mont./ed.:* Charles Chaplin, Willard Nico; *aiuto regia/asst. dir:* Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin; *scg./des:* Charles D. Hall; *mus. arr:* Arthur Johnston; *mus. dir:* Alfred Newman; *temi musicali aggiunti/additional musical themes:* "The Star Spangled Banner" (John Stafford Smith), "Hail, Hail, The Gang's All Here" (Arthur Sullivan), "Dixie" (Daniel Decatur Emmett), "I Hear You Calling Me" (Charles Marshall), "Home, Sweet Home" (Henry Bishop), "La Violetera" (José Padilla), "Swanee River [Old Folks at Home]" (Stephen Foster), "How Dry I Am", "St. Louis Blues" (W.C. Handy); *cast:* Charlie Chaplin (*vagabondo/A Tramp*), Virginia Cherrill (*ragazza cieca/A Blind Girl*), Florence Lee (*sua nonna/*

*Her Grandmother*), Harry Myers (*milionario eccentrico/An Eccentric Millionaire*), Allan Garcia (*maggior-domo/His Butler*), Hank Mann (*pugile/A Prizefighter*), Henry Bergman (*sindaco; portinaio/mayor; janitor*), Albert Austin (*spazzino; ladro/street sweeper; burglar*), Joe Van Meter (*ladro/burglar*), John Rand (*vagabondo/tramp*), Spike Robinson (*uomo che getta il sigaro/man who throws away cigar*), Tiny Ward (*operaio sul montacarichi davanti alla galleria d'arte/man on lift in front of art shop*), Mrs. Hyams (*commessa fioreria/flower shop assistant*), James Donnelly (*sovrintendente/foreman*), Harry Ayers (*poliziotto/cop*), Eddie Baker (*arbitro/referee*), Tom Dempsey (*pugile/boxer*), Eddie McAuliffe (*pugile che se ne va di fretta/boxer who leaves in a hurry*), Willie Keeler (*pugile/boxer*), Victor Alexander (*pugile fuori combattimento/knocked-out boxer*), Tony Stabeman (*pugile vittorioso poi fuori combattimento/victorious boxer, later knocked out*), Emmett Wagner (*secondo/boxing second*), Joe Herrick, A.B. Lane, Cy Slocum, Ad Herman, Jack Alexander (*comparsa nelle scene di pugilato/extras in boxing scene*), T.S. Alexander (*medico/doctor*), Stanhope Wheatcroft (*avventore/man in café*), Jean Harlow (*comparsa nella scena del ristorante/extra in restaurant scene*), Mrs. Pope [madre di Jean Harlow/*Jean Harlow's mother*] (comparsa nella scena del ristorante/*extra in restaurant scene*), Florence Wicks (signora che si siede sul sigaro/*woman who sits on cigar*), Mark Strong (uomo al ristorante/*man in restaurant*), Mrs. Garcia (signora sulla sinistra della tavola al ristorante/*woman at left of table in restaurant*); 35mm, 8093 ft., 90' (24 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Association Chaplin, Paris.

Partitura originale eseguita dal vivo da / *Original score performed live by:* Orchestra San Marco di Pordenone; *direttore/conductor:* Günter A. Buchwald. Music for *City Lights* © Roy Export Company Establishment and Bourne Co. except "La Violetera" © José Padilla.

Per molti aspetti *Luci della città* è l'opera archetipica di Chaplin e la più perfettamente realizzata. Eppure, nessun altro film gli costò maggior fatica e ansietà. La lavorazione durò oltre 683 giorni, ossia 113 settimane di 6 giorni lavorativi. Le riprese ne richiesero 179 e i restanti 504, che nei piani lavorazione del film recano l'indicazione "tempi morti", non furono sicuramente tali, dato che inclusero la preparazione di set e costumi, le prove con gli attori, il montaggio, il lavoro sulla musica, i malanni (di Chaplin) nonché l'ideazione e l'intreccio delle singole sequenze: come in tutti i film muti di Chaplin, non c'era una sceneggiatura e il film veniva creato gradualmente in sezioni autonome. Ansia, ripensamenti, brusche rotture con i colleghi e gli attori fecero perdere a Chaplin un sacco di tempo e di energie tanto che sarebbe finito, come molti anni dopo lui stesso avrebbe ricordato in un'intervista di Richard Meryman, "in un nevrotico stato di ricerca della perfezione".

La nevrosi aveva cause più complesse. La produzione di *City Light* era iniziata nel maggio 1928, a quasi due anni dall'avvento del sonoro. Al momento della sua distribuzione, il cinema muto era già praticamente estinto. Per Chaplin ciò rappresentò un rischio doppio: aveva

conquistato il pubblico di tutto il mondo con il linguaggio universale della pantomima muta; ma, adottando il parlato, la sua platea si sarebbe ristretta ai soli paesi di lingua inglese. Dando una voce al suo personaggio, rischiava inoltre di deludere ogni singolo spettatore che nel corso dei 15 anni precedenti si era immaginato una propria voce per il Vagabondo. La sua audace decisione di non adottare il parlato nel suo cinema rimase immutata per quasi un decennio, fino a *Il grande dittatore* del 1940.

In passato, Chaplin aveva corso il pericolo di innamorarsi delle sue attrici protagoniste. Virginia Cherrill fece sicuramente eccezione. Mezzo secolo dopo, avrebbe ricordato: “Charlie non mi era mai piaciuto e io non ero mai piaciuta a lui.” Ventenne della buona società di Chicago con un divorzio alle spalle, aveva colpito Chaplin per la sua bellezza e per la sua capacità di “sembrare cieca senza risultare offensiva, sgradevole; le altre giravano tutte gli occhi per mostrarne il bianco”. (Chaplin le aveva suggerito di guardarlo ma “di guardare internamente e non vedermi”).

Alla fine sullo schermo fu efficace, ma l'inesperienza e la mancanza, in una dilettante, di un vero impegno procurarono non pochi grattacapi a Chaplin. Nessuna scena gli richiese più tempo della breve sequenza del loro primo incontro sul marciapiede davanti al chiosco della giovane fioraia – una scena che Chaplin aveva concepito come un “balletto” e che venne girata un'infinità di volte per rendere il ritmo e “l'intonazione” giusti per la battuta “Un fiore, signore?” (che naturalmente nessuno avrebbe sentito). Solo dopo molti tormentati giorni, divisi in tre serie di riprese, la scena scorse via liscia – per usare l'espressione di Alistair Cooke – come acqua sui ciottoli.

Prima però, Chaplin aveva licenziato la Cherrill quando lei aveva interrotto il di lui fervore creativo con la richiesta di una pausa per andare dal parrucchiere. Chaplin tentò di sostituirla con Georgia Hale, la protagonista di *La febbre dell'oro*, salvo poi richiamare la Cherrill, che approfittò dell'occasione per farsi raddoppiare il suo cachet settimanale di 75 dollari. Non fu questo l'unico licenziamento. Chaplin aveva preso a benvolere l'affascinante artista australiano Henry Clive (1880-1962), ma quando questi, affetto da bronchite, rifiutò di tuffarsi nell'acqua fredda di una piscina finché il sole non l'avesse scaldata, fu costretto ad andarsene perdendo per sempre il suo favore. Harry Crocker, da anni amico e collaboratore di Chaplin, con cui aveva lavorato all'elaborazione delle prime idee per l'intreccio di *Luci della città*, fu licenziato senza preavviso e senza spiegazioni. Né lo stato mentale di Chaplin migliorò quando l'allargamento di una strada deciso dalle autorità cittadine richiese la ricostruzione di una parte dello studio.

Rispetto alle scene drammatiche con la Cherrill, le lunghe sequenze comiche – quella supremamente ironica del monumento alla “Pace e Prosperità” che apre il film, quella del ristorante, quella della festa rovinata dal fischietto – furono girate senza particolari difficoltà. La scena dell'incontro di boxe – che lo stesso Chaplin considerò sempre l'apice della sua comicità coreografica – fu completata dopo sei giorni di prove e quattro di riprese.

Benché nella fase preparatoria, la storia e i personaggi avessero subito molte revisioni, eccezionalmente Chaplin non cambiò idea per il finale del film, quello che James Agee definì senza riserve “il più grande esempio di recitazione e il più alto momento di cinema”. Paradossalmente, dopo un primo tentativo fallito nella fase iniziale della lavorazione, questa sequenza sembra essere stata realizzata con il minimo di problemi. I primi piani dei protagonisti furono completati in tre ore di riprese pomeridiane e 17 ciak. Molti anni dopo, quando Richard Meryman gli espresse le stesse opinioni di Agee, l'ottuagenario Chaplin replicò semplicemente: “Beh, lo sapevo che andava bene”. A volerlo definire, il genio di Chaplin è esattamente questo: la capacità di fare sforzi infiniti per sperimentare, provare, ripetere; gli innumerevoli rifacimenti e rifiuti – ma anche il dono di capire quando c'era riuscito, quando “andava bene”.

DAVID ROBINSON

**La musica** Una volta Charles Chaplin affermò che la musica dei film col suo Vagabondo era “concepita come un contrappunto”. Questa dichiarazione è sorprendente. Se affermassimo che la sua musica si addice alla perfezione, non saremmo contraddetti da nessuno. E in effetti, ci sembra che la musica calzi come un guanto. Ma di che natura è fatto questo contrappunto? Ed è davvero contrappunto? Faccio notare che la parola “contrappunto” è solo un termine musicale. Una seconda voce che si unisce a una melodia di base. Entrambe le voci sono udite contemporaneamente, ma ciascuna voce mantiene la sua indipendenza. Insieme, formano un qualcosa di nuovo e polifonico. In arte, il contrappunto non è l'equivalente di ciò che in politica prefigura una contraddizione, un diverbio verbale o un comportamento ostile. La musica ideata per accompagnare un'impressione visiva funziona come un'aggiunta. Nei casi migliori, fornisce un'informazione che visivamente non compare (nei peggiori, duplica semplicemente ciò che già vediamo). In primo luogo percepiamo la musica come messaggio emotivo; solo in secondo luogo la definiamo come “spagnola”, “da chiesa”, “regale”, “inglese” o “del XVI secolo”. La musica diventa un complemento emotivo di ciò che vediamo – senza alcuna narrazione né didascalie. Ha un effetto immediato su noi spettatori, che ora elaboriamo due elementi: ciò che vediamo e ciò che sentiamo. La musica ci consente di vedere colori che nella realtà non esistono.

Ciò che vediamo in *City Lights* è la figura di uno straccione, un vagabondo, che sulle prime pare ostentare autorità. Ma lui di per sé non ne esercita alcuna: anche il suo schiocco delle dita fallisce quando tenta di ammonire due piccoli strilloni. Vediamo la figura di un Don Chisciotte, ma stiamo ascoltando una melodia molto semplice, suonata dai violini. La cadenza ritmica ci ricorda una cornamusa, tra il jazz e il folk. Le note ascendenti della melodia sono eleganti e delicate e irradiano un certo ottimismo. E questo è esattamente il contrappunto musicale cui faceva riferimento Chaplin. La nostra visione di un vagabondo è completata dalla musica che ci dice: “Non sono povero; sto bene. Voi vedete un



Charles Chaplin, Virginia Cherrill in *City Lights*, 1931. (© Roy Export S.A.S.)



Charles Chaplin, Harry Myers, Virginia Cherrill in *City Lights*, 1931. (© Roy Export S.A.S.)

vagabondo, ma io sono un signore.” Il complesso strumentale fa la sua parte. Quella che ascoltiamo non è una jazz band da commedia slapstick, ma una vera orchestra sinfonica con il tipo di suono che normalmente si ascolterebbe in una sala da concerti. Nel corso del film affiorano le sonorità nobili dell’opera wagneriana, in primis nell’idilliaco tema d’amore, che raggiunge il più tenero pianissimo quando la fioraia tocca la mano del vagabondo e ne riconosce l’identità. Questo è grande cinema, un’emozione musicale suprema. I loro cuori, e i nostri, si fermano. Il piccolo vagabondo, che ha il cuore più grande di tutti, diventa un simbolo universale di umanità. È il potere della musica a far emergere dal vagabondo un meraviglioso esponente del genere umano, facendoci vedere oltre la prima impressione ottica che abbiamo di lui. Naturalmente, nel commento musicale ci sono anche momenti di “mickey-mousing”, ad esempio, quando il vagabondo scende dai gradini che portano alla banchina del molo, si toglie il cappello davanti al poliziotto, spolvera la panchina e inizia a sognare. Tuttavia, ne viene fatto un uso limitato.

David Raksin, suo assistente musicale in *Modern Times*, definì il Chaplin compositore “la gazza ladra della musica”. Sicuramente Chaplin aveva assorbito molta musica nella sua vita e non sempre sapeva se la musica che gli veniva in mente era una sua creazione o qualcosa che aveva conservato nella memoria. Nella fattispecie, l’impiego di *La violetera* costa ancora dei soldi alla famiglia Chaplin, trattandosi di un famoso motivo del compositore spagnolo José Padilla. Ma chiunque conosca l’originale sa apprezzare pienamente la sostanziale differenza tra una melodia popolare e il suo magistrale impiego nella partitura del film. – GÜNTER A. BUCHWALD

*In many respects City Lights stands as Chaplin’s archetypal and most perfectly realized work. Yet no film ever cost him more labour and anxiety. The production extended over 683 days, or 113 6-day working weeks. Shooting occupied 179 of these days; the remaining 504 are recorded on the production sheets as “idle”, which they were certainly not, since they included preparation of sets and costumes, rehearsing, cutting, work on the music, illness (Chaplin’s), and the conception and plotting of scenes – as with all Chaplin’s silent films, there was no script: the film was progressively created in independent sections that were styled “factions”, a curious verbal misusage shared by other comedy studios. For Chaplin a great deal of time and energy was eaten up by anxiety, changes of mind, sudden splits with colleagues and cast. Many years later Chaplin told his interviewer Richard Meryman, “I had worked my way into a neurotic state of wanting perfection.” The neurosis had more complex causes. Work began in May 1928, almost two years after the launch of sound films. By the time City Lights was released the silent film was extinct. For Chaplin this was a dual challenge: he had won a world-wide audience with the universal language of silent mime; if he now talked, that audience would shrink to the English-speaking world. The further risk was that in giving his character a voice, he could disillusion a public every one of whom over the past decade and a half had formed his own imagining of how the Tramp’s voice might sound. His bold decision to resist speech in his films remained for almost a decade, until The Great Dictator in 1940. In the past Chaplin was beset by the peril of falling in love with his leading ladies. Virginia Cherrill was a definite exception. Half a century later she would say, “I never liked Charlie and he never liked me.” A 20-year-old Chicago socialite and divorcee, she first appealed to*



LE GIORNATE  
DEL CINEMA  
MUTO



PREMIO FRIULADRIA  
COLLEGIUM

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

INVESTIAMO IN UN CAPITALE  
CHE ARRICCHISCE TUTTI.

FRIULADRIA PER LA CULTURA.

City Lights © Roy Export S.A.S.

 **FRIULADRIA**  
CRÉDIT AGRICOLE

APERTI AL TUO MONDO.

Chaplin by her looks and her ability to “look blind without being offensive, repulsive – the others all turned their eyes up to show the whites” (Chaplin advised her to look at him but “to look inwardly and not to see me”). She was, finally, effective on screen, but her inexperience and amateur’s lack of real commitment gave Chaplin headaches. No scene ever occupied him for so long as the brief sequence of their first meeting, at her pavement flower-stand – a scene which Chaplin saw as a “dance”. He did retake after retake to get the rhythm and the right “intonation” for the line, “Flower, sir?” (which would never, of course, be heard). Only after many painful days, spread over three shooting periods, did the scene, in the words of Alistair Cooke, finally flow as easily as water over pebbles.

Before this, though, Chaplin had fired Virginia after she interrupted his creative enthusiasm with a request for time off to go to the hairdresser. He tried Georgia Hale, his heroine in *The Gold Rush*, but then recalled Virginia, who took the opportunity to demand that he double her \$75-a-week salary. Hers was not the only sacking. Chaplin had taken a liking to the Australian glamour artist Henry Clive (1880-1962), but when, being bronchial, Clive declined to fall into a pool until the sun had warmed it, he had to go, permanently out of favour. Harry Crocker, a friend and associate for many years who had worked with Chaplin on early story ideas for *City Lights*, was dismissed without warning or explanation. Chaplin’s state of mind was not improved when a road-widening scheme required the rebuilding of part of the studio.

Compared with Cherrill’s dramatic scenes, the extended comedy sequences – the supremely ironic “Peace and Prosperity” opening, the restaurant, the party devastated by a dog-whistle – were filmed without notable problems. The boxing sequence – which Chaplin himself always treasured as the peak of his choreographic comedy – was achieved with six days’ rehearsal and four of shooting.

Exceptionally, though the story and the characters passed through many revisions in the preparatory stages of the work, from the very beginning Chaplin never changed his plan for the end of the film – that final scene which James Agee unreservedly called “the greatest piece of acting and the highest moment in movies”. Paradoxically, after an abandoned first attempt early in production, this sequence seems to have been filmed with the minimum of problems. The close-ups were completed in 17 takes and a three-hour afternoon of shooting. Many years later, when Richard Meryman expressed the same sentiments as Agee, the octogenarian Chaplin replied simply, “Well, I knew it was right.” If we want to define Chaplin’s genius, it is precisely that: the capacity for the infinite pains of experimenting, trying, repeating; the limitless retakes and rejections – but then the gift of knowing when he has arrived, when it has “come right”. – DAVID ROBINSON

**The music** Charles Chaplin once said that the music for his Tramp films was “conceived as a counterpoint”. This statement is surprising. If we assert that his music fits perfectly, nobody would contradict us.

Indeed, we feel the music fits like a glove. But then, what is the nature of this counterpoint? Is it really counterpoint at all? I must underline that the term “counterpoint” is just a musical term. A second voice is joining a basic melody. Both voices are heard simultaneously, but each voice retains its independence. But together they form something new and polyphonic. Counterpoint in art is not something that in politics would mean a contradiction, a verbal fight, or hostile behaviour. Music designed to accompany a visual impression functions as an addition to it. In the best cases, it provides information that doesn’t appear visually. (In the worst cases, it just duplicates what we see.) We primarily perceive music as emotional information; only secondly do we interpret it as “Spanish”, “Church”, “Royal”, “English”, “16th century”. Music becomes an emotional addition to what we view – without any narration or intertitles. It immediately affects us spectators, who now process two things: what we see, and what we hear. The music lets us see colours that don’t exist in reality.

What we see in *City Lights* is a ragged figure, a tramp, who at first appears to flaunt authority. But he himself displays no authority: even his finger-snapping fails when he tries to reprimand some newspaper boys. We see a Don Quixote figure, but we are listening to a very simple melody, played by the violins. The rhythmical metre reminds us of a hornpipe, kind of jazzy-folksy. The rising notes of the melody are elegant and gentle, radiating a certain optimism. And this is exactly the musical counterpoint Chaplin intended. Our view of a tramp is completed by music that announces “I am not poor; I feel fine. You see a tramp, but I am a gentleman.” The instrumentation plays its own part. We don’t hear a jazzy slapstick band, but a veritable symphony orchestra, with a sound that we would normally hear in a civic concert hall. During the film we listen to a noble Wagnerian opera sound, most notably in the idyllic love theme, which resounds in the most tender *pianissimo* when the flower girl touches the tramp’s hand and realizes his identity. This is great cinema, and supreme musical emotion. Their hearts, and ours, stand still. The little tramp, who has the biggest heart, becomes a symbol of global humanity. It is the power of the music which makes the tramp appear a precious member of mankind, and makes us see beyond our first optical impression of him. Of course, we also have moments of musical “mickey-mousing”, for instance, when the tramp steps down to the quay, takes his hat off to the policeman, dusts the bench, and starts to dream. But it is used sparingly.

David Raksin, his musical assistant on *Modern Times*, called Chaplin the composer a thieving magpie in music. Obviously he absorbed a lot of music in his life, and he didn’t always know if the music that came to mind was his own creation, or if it was just something already stored in his head. In the case of his use of “La Violetera”, it still costs the Chaplin family a certain amount of money, since it is indeed a famous tune by the Spanish composer José Padilla. But anyone who knows the original fully appreciates the real difference between a popular melody and its masterful scoring in the film. – GÜNTER A. BUCHWALD



John, Ethel, Lionel Barrymore. (Wikipedia)

# The Barrymores

Il 28 dicembre 1927 esordì a New York una commedia di George S. Kaufman e Edna Ferber intitolata *The Royal Family*. Il lavoro descriveva i comici travagli emotivi della famiglia Cavendish, i cui componenti – l'anziana e matriarcale Fanny; l'imprevedibile e volubile Tony, idolo delle matinée perseguitato da ammiratori, donne e scandali; e la sedicente "aristocratica" Julie – sono tutti attori famosissimi e prestigiosi. Chi rappresentassero i Cavendish, era chiaro a chiunque. La commedia riscosse un enorme successo di pubblico, ma provocò anche reazioni caratteristiche da parte di due tra i personaggi reali oggetto della bonaria satira degli autori. Ethel Barrymore – che era stata definita "più regale dei reali", ed era l'evidente modello dell'"aristocratica" Julie Cavendish – minacciò un'azione legale nei confronti dei commediografi. John Barrymore, al contrario, si divertì un mondo a vedersi parodiato nei panni di Tony. Quando incontrò l'aspirante attore che interpretava quel ruolo in uno dei primi allestimenti a Los Angeles, scrutò pensosamente da ogni parte il terrorizzato teatrante – Fredric March – e poi tuonò: "Perdio, sei stato grande!"

Nel 1927 i Barrymore – il brillante, mercuriale, aitante John; la maestosa Ethel; e il grande caratterista Lionel – insieme ai Drew, loro immediati antenati e contemporanei, avevano acquisito ormai da tempo la posizione di simboli nazionali, ed erano quasi divenuti vere e proprie istituzioni. A differenza delle altre principali famiglie di teatranti americani dell'epoca, i Drew e i Barrymore trasportarono nel cinema la propria arte, insieme alle loro personalità, alla sensibilità, all'intelligenza, al talento e alla loro immensa influenza; furono anzi le prime grandi figure del teatro americano a compiere questo passo. È dal 1911 che i Drew e i Barrymore compaiono senza interruzioni sullo schermo – oggi la tradizione continua con la nipote di John, Drew Barrymore. È per le Giornate un grande piacere e motivo d'orgoglio presentare uno spaccato della loro immensa produzione, a testimonianza del loro talento e per illustrarne l'importanza nella storia del cinema. La dinastia Barrymore-Drew inizia con John Drew senior (1827-1862), nato in Irlanda, e sua moglie Louisa Lane (1820-1897), attrice nata in Gran Bretagna e una delle grandi interpreti shakespeariane della sua epoca. La coppia si stabilì a Filadelfia, ove diresse l'Arch Street Theatre, ed ebbe tre figli, che intrapresero tutti la carriera teatrale – Louisa (1852-1888), John junior (1853-1927), e Georgiana ("Georgie"; 1856-1893). John junior divenne un attore di notevole prestigio e fu un autentico idolo delle matinée; i suoi ritratti rivelano quale fosse l'origine del famoso profilo di John. Dopo la morte di John senior, nel 1863 Louisa "adottò" (o forse diede alla luce) un figlio, Sidney White Drew, che seguì le orme di lei come attore e impresario, e sarebbe stato il primo membro di entrambe le famiglie a dedicarsi al cinema.

Nel frattempo un giovane inglese, Herbert Arthur Chamberlayne Blythe (1849-1905), tornava in Gran Bretagna dalla natia India per studiare a Harrow e Oxford. Il padre lo voleva avvocato, ma il ragazzo si innamorò del teatro. Per risparmiare un'onta alla famiglia prese il nome d'arte di "Maurice Barrymore", che avrebbe presto reso famoso in America, recitando nella compagnia di Augustin Daly. Si sposò con Georgie Drew l'ultimo dell'anno del 1876. Uno degli attori più affascinanti e brillanti del suo tempo, egli era anche un grande ingegno; la sua padronanza del linguaggio divenne un tratto di famiglia. La sua esuberanza si estendeva alla vita privata: ebbe numerose avventure sentimentali e un costante debole per l'alcol, caratteristiche che avrebbe trasmesso al figlio John. Georgie morì prematuramente di tubercolosi nel 1893, mentre Maurice, alla fine, fu ucciso dal suo stesso stile di vita. Nei primi mesi del 1901 cominciò a dimenticare le battute e a comportarsi in modo incoerente; ricoverato in un ospedale psichiatrico, gli fu diagnosticata una malattia mentale provocata dalla sifilide terziaria; morì in un istituto di cura quattro anni dopo.

I figli di Maurice e Georgie – Lionel (1878), Ethel (1879) e John (1882) – nacquero quindi in un ambiente ove il teatro era una tradizione radicata, ma nessuno dei tre desiderava calcare le scene; al contrario, cercarono in ogni modo di sfuggire al proprio destino. Ethel amava il pianoforte e sognava un futuro da concertista; Lionel studiò arte a Parigi e composizione musicale a New York; anche John studiò arte - a Londra - e avrebbe voluto diventare disegnatore o giornalista. Ma il mestiere di famiglia incombeva inesorabile, e nel 1905 i tre Barrymore erano ormai presenze stabili a New York, nelle tournée e anche all'estero.

Inevitabilmente, la famiglia entrò anche nel mondo del cinema; le prime apparizioni cinematografiche di Lionel, John ed Ethel risalgono all'inizio degli anni Dieci, ma il primo membro del clan a interpretare film fu il loro gioviale zio Sidney Drew, specialista di commedie leggere. Le qualità individuali di cui i Barrymore e i Drew diedero prova nei loro film esercitarono un'enorme influenza sugli spettatori, sui colleghi e sui cineasti di tutto il mondo. Il romanticismo intellettuale di John, la ferrea professionalità e la cura per i dettagli di Lionel, la bruciante e altera intensità di Ethel, e infine l'ironia e il gusto dell'assurdo di Sidney Drew, caratterizzavano, quasi riducendoli a tipi, ciascuno di loro. Pure, anche quando sembravano aderire all'immagine stereotipa del loro ruolo, grazie alle risorse di arte, mestiere, serietà e saggezza che li contraddistinguevano essi riuscivano sempre a sorprendere e ad arricchire i propri personaggi di nuove e originali dimensioni. Ciascuno di loro aveva i suoi manierismi, ma anche una vivida intelligenza. La loro recitazione, radicata nella tradizione angloamericana del diciannovesimo secolo, può sembrare oggi datata, ma l'essenza delle loro interpretazioni stimola invariabilmente l'interesse degli spettatori moderni, costringendoli a rivalutare, forse inconsciamente, il metodo con cui questi antichi attori raggiungevano quegli effetti. La famosa battuta di Laurence Olivier, "Si chiama recitazione, ragazzo mio", si applica ai Barrymore più che a chiunque altro.

In un primo tempo reperire le copie per questa rassegna era sembrato relativamente facile; ma ben presto si sono profilate difficoltà impreviste e quasi insormontabili, che ci hanno costretto tra l'altro a un lavoro investigativo di un certo impegno. Alcuni dei film hanno titoli familiari, ma il fatto di aver recuperato copie della miglior qualità possibile, come abbiamo cercato di fare, consentirà, ci auguriamo, di formulare nuovi giudizi critici. "Allora bastavano le facce", come si usa dire; ma per quanto riguarda i Barrymore, molto spesso le copie in circolazione oscuravano quei volti essenziali, e impedivano di apprezzare la suprema maestria con cui erano stati montati e diretti i loro film. Parecchie delle loro prime pellicole sono andate ormai completamente perdute, e di molte altre esistono solo copie frammentarie. Dopo un'attenta riflessione abbiamo scelto quelle da inserire e quelle da escludere (in qualche caso abbiamo dovuto accontentarci di frammenti, ad esempio per i film di Ethel, dei quali non resta praticamente altro). Siamo lieti di sapere che una parte di questo materiale verrà riesaminato dagli archivi di appartenenza in vista di nuovi restauri grazie a questa retrospettiva, dal momento che i risultati delle nostre ricerche sono stati sorprendenti (e in qualche caso allarmanti). La panoramica che siamo in grado di presentare è in ogni caso notevolmente ampia, e dobbiamo ringraziare in particolare la George Eastman House, il BFI National Archive, il Museum of Modern Art, l'UCLA Film & Television Archive, la Library of Congress e la Cineteca del Friuli, che è intervenuta recando un inestimabile ausilio tecnico in un momento decisivo e la cui archivista Elena Beltrami ha tenacemente setacciato il mondo intero alla ricerca del materiale migliore (e spesso dell'unico esistente). Desidero poi ringraziare personalmente tutti gli altri amici che hanno contribuito a questo progetto dedicandovi un impegno eccezionale: Catherine Surowiec, David Robinson, Jay Weissberg, David Mayer e Steve Massa; e ancora Kevin Brownlow e il critico e storico Geoff Brown, nonché, presso il George Eastman House Moving Image Department, l'addetto al catalogo Jared Case, il responsabile della preservazione Anthony L'Abbate, l'Associate Curator Edward E. Stratmann e il Senior Curator Paolo Cherchi Usai. Grazie alla loro partecipazione questo progetto, che riguardava una famiglia, è diventato un progetto di famiglia.

Due poscritti: abbiamo deciso deliberatamente di non presentare *Don Juan*, in quanto si tratta del più accessibile fra tutti i film muti dei Barrymore, e d'altra parte sono veramente convinto che *When a Man Loves* gli stia praticamente alla pari per qualità cinematografica; inoltre, grazie alla splendida partitura orchestrale di Henry Hadley, è questo il miglior esempio di sincronizzazione col sistema Vitaphone. Concludo con una nota personale. Quando divenni pianista accompagnatore presso la George Eastman House (in ottobre saranno 25 anni), ebbi anche il privilegio di fare la conoscenza di James Card, il fondatore dell'archivio, che era andato in pensione pochi anni prima. Nella nostra primissima conversazione, in seguito alla quale avrei accompagnato l'unico film in cui suonai per lui personalmente, parlammo di *The Beloved Rogue* e della tecnica di recitazione di John Barrymore. Per tutta la vita, come egli spiega nel libro *Seductive Cinema*, Card fu un ammiratore entusiasta e un acuto critico di Barrymore; anzi, fu forse l'unico archivist della sua epoca a perpetuare la memoria di Barrymore proiettando regolarmente i suoi film presso la Eastman House e nel suo cinema privato sul lago Canandaigua nello Stato di New York. Egli fu un personaggio pittoresco quasi quanto John e sarebbe stato felice, credo, dell'omaggio che le Giornate rendono oggi alla famiglia Barrymore. Ho voluto citare il nome di James Card tra le figure che dovremmo ricordare in questa settimana, perché in un certo senso, almeno per me, egli l'ha resa possibile. – PHILIP C. CARLI

*On 28 December 1927, a play entitled The Royal Family by George S. Kaufman and Edna Ferber opened in New York. It concerned the comic and emotional affairs of the Cavendish family, all of whom – including Fanny, an elderly matriarch; Tony, an erratic, volatile matinee idol dogged by fans, women, and scandals; and Julie, a self-styled "aristocrat" – are celebrated actors. Everybody knew who the Cavendishes represented. The play was a huge popular success, but it also elicited characteristic responses from two of the real-life figures warm-heartedly lampooned by its authors. Ethel Barrymore – once described as "more regal than royalty", and clearly the basis for "aristocrat" Julie Cavendish – threatened the dramatists with a lawsuit. John Barrymore, on the contrary, enjoyed seeing himself parodied as Tony. Encountering the aspiring actor playing the part in an early Los Angeles production, he thoughtfully circled the terrified thespian – Fredric March – and bellowed, "Christ, you were great!"*

*By 1927 the Barrymores – brilliant, mercurial, handsome John, stately Ethel, and character star Lionel – and their immediate sires and contemporaries the Drews, were long established as national figures bordering on institutions. Unlike America's other leading acting families of the time, the Drews and Barrymores took their art, personalities, sensitivity, intelligence, talent, and immense influence into cinema – the first major American theatre figures to do so. There have been Drews and Barrymores on the screen without a break since 1911, and the tradition remains strong today, with John's granddaughter, Drew Barrymore. The Giornate is pleased and proud to present a cross-section of their immense output to showcase their talents and illustrate how important they are to film history.*

*The Barrymore-Drew dynasty began with Irish-born John Drew, Sr. (1827-1862) and his wife, the British-born actress Louisa Lane (1820-1897), one of the great Shakespearean interpreters of her day. The couple settled in Philadelphia, where they managed the Arch Street Theatre, and produced three children, who all went on the stage – Louisa (1852-1888), John Jr. (1853-1927), and Georgiana ("Georgie"; 1856-1893). John Jr. became a highly respected actor and a true matinee idol. His portraits reveal the origin of John's famous profile. After John Sr.'s death, in 1863 Louisa "adopted" (or perhaps gave birth to) a son, Sidney White Drew, who followed her as an actor-manager, and would be the first member of the two families to enter films.*

Meanwhile, a young Englishman, Herbert Arthur Chamberlayne Blythe (1849-1905), made his way from his birthplace in India back to Britain for education at Harrow and Oxford. His father expected him to become a barrister. Instead he fell in love with the theatre. To spare his family shame he adopted the stage name "Maurice Barrymore", which he would soon make famous in America as a member of Augustin Daly's company. He also married Georgie Drew, on New Year's Eve 1876. One of the most handsome and dashing actors of his day, Maurice was also a great wit; his skill with language became a family trait. His flamboyance extended to his personal life: he had numerous affairs and drank heavily – characteristics that would be inherited by his son John. Georgie died prematurely of tuberculosis in 1893, and Maurice's lifestyle ultimately killed him. In early 1901 he started forgetting his lines and behaving erratically. Committed to an asylum, he was diagnosed as insane through the effects of tertiary syphilis, and died institutionalized four years later.

Maurice and Georgie's children – Lionel (1878), Ethel (1879), and John (1882) – were thus born into a fully established theatrical enclave. But none of the three wanted to go on the stage; on the contrary, they did everything they could to avoid their destiny. Ethel wanted to be a concert pianist; Lionel studied art in Paris and musical composition in New York; John also studied art, in London, and wanted to be a cartoonist or reporter. Yet the family business was always looming, and by 1905 all three Barrymores were well-established in New York, on road tours, and further afield abroad.

It was inevitable that the family became involved in motion pictures; Lionel, John, and Ethel started appearing in films in the early 1910s, though the first member of the clan to make movies was their genial uncle, the light comedian Sidney Drew. The individual qualities which the Barrymores and Drews revealed in their films made an enormous impact on audiences, fellow actors, and filmmakers all over the world. John's intellectual romanticism, Lionel's dogged professionalism and character detail, Ethel's burning intensity and seriousness, and Sidney Drew's wryness and absurdity, characterized – almost type-cast – each of them. Yet whenever they seemed to fit preconceived notions of the parts they played, their art, craft, integrity, and wisdom would invariably twist expectations and give their portrayals new dimensions. They all had mannerisms, but they also had brains. Their acting, derived from the 19th-century Anglo-American presentation style, may be out of fashion, but what they project in their characterizations always excites interest in modern viewers and compels them to re-evaluate, perhaps subconsciously, how they achieved those effects. Laurence Olivier's famous quip, "It's called acting, my boy," applied supremely to the Barrymores.

When this strand was proposed, it initially promised to be a relatively straightforward process to find the prints. Unexpectedly, assembling this program proved to be incredibly difficult, involving detective work on a fairly intense scale. Some of the films may be familiar titles, but finding the best possible available prints, as we have tried to do, will hopefully prompt new evaluations. "They had faces then," goes the saying – but with the Barrymores, in many instances the prints in circulation obscured those crucial faces, as well as diminishing the exceptional care taken with mounting and directing their films. Many of their earliest films are now lost altogether, and an equal number exist only in fragmentary prints. We decided, with very careful consideration, which to include and exclude (sometimes we have to be content with fragments, as with Ethel, because that's largely all there is.) We feel gratified that some materials will eventually be revisited by their respective archives for new restorations as a result of this retrospective, since the findings from our researches were surprising (and in some cases alarming). However, we still have a goodly representation here, and special thanks must be extended to the George Eastman House, the BFI National Archive, the Museum of Modern Art, the UCLA Film & Television Archive, the Library of Congress, and (crucially) the Cineteca del Friuli, who stepped in with inestimable technical help at a decisive moment, and whose Elena Beltrami tenaciously searched the world to find the best (and in several cases the only) surviving material. I would also personally like to thank the other immensely hard-working contributors to this project: Catherine Surowiec, David Robinson, Jay Weissberg, David Mayer, and Steve Massa; as well as Kevin Brownlow, critic and historian Geoff Brown, and, at the George Eastman House Moving Image Department, Cataloguer Jared Case, Preservation Officer Anthony L'Abbate, Associate Curator Edward E. Stratmann, and Senior Curator Paolo Cherchi Usai. This project about a family has become a family project through their participation.

Two postscripts: We deliberately decided not to present *Don Juan*, as it is the most accessible of all Barrymore silent films, and in my earnest opinion *When a Man Loves* is almost its equal as a film and, coupled with Henry Hadley's magnificent orchestral score, it affords perhaps the most satisfying overall experience of any Vitaphone synchronized film. I would also like to add a personal note. When I became accompanist at the George Eastman House 25 years ago this October, I also had the privilege of getting to know James Card, the founder of the archive, who had retired some years earlier. Our very first conversation, which led to my accompanying the only film I ever played for him personally, was about *The Beloved Rogue* and John Barrymore's acting technique. Throughout his life, as expressed in his book *Seductive Cinema*, Card was an ardent Barrymore fan and perceptive critic, and was maybe the only archivist of his day to perpetuate Barrymore's memory by regularly showing his films at Eastman House and his own private cinema on Canandaigua Lake, New York. He was nearly as flamboyant a character as John, and I think he would be very pleased that the *Giornate* is honoring the family so thoughtfully. I wanted to bring Card's name up as another figure we should remember during this week, because in a way, or at least for me, he made it possible. – PHILIP C. CARLI

## Sidney Drew (1863-1919)

Cordiale e premuroso zio di Lionel, Ethel e John Barrymore, Sidney Drew fu il primo membro della famiglia allargata Drew-Barrymore a entrare nel mondo del cinema. Neppure per lui il palcoscenico fu una prima scelta: la sua “professione” originaria era quella di baro al tavolo da biliardo (anche per raggirare i gonzi erano necessarie notevoli qualità di attore). Nel 1900 Sidney aveva però sposato Gladys Rankin, figlia dell'attore e impresario McKee Rankin (legando in tal modo i Drew e i Barrymore a un'altra prestigiosa famiglia di attori), ed era poi divenuto un attore comico assai stimato e popolare (“non si può dire esattamente che reciti; si comporta così”, osservò un critico). Sidney e Gladys esordirono nel cinema con la Kalem nel 1911, poco prima della morte di lei; poi egli passò alla Vitagraph e sposò la sceneggiatrice Lucille McVey. La coppia conquistò notorietà internazionale interpretando – in un primo tempo con la Vitagraph e in seguito con la Metro – i ruoli di “Mr. e Mrs. Drew” in una serie di originali ed eccentriche farse domestiche. Sidney non si riprese mai dalla morte nella prima guerra mondiale del suo unico figlio, Sidney Rankin Drew, che aveva già intrapreso una carriera di regista assai promettente; la sua salute conobbe un repentino crollo che lo condusse a morte prematura. Lucille, cui Sidney aveva sempre riconosciuto il ruolo di coregista, continuò a dirigere film da sola all'inizio degli anni Venti, ma morì stroncata da un tumore nel 1925, a soli 35 anni. – STEVE MASSA

*The always genial and supportive uncle of Lionel, Ethel, and John Barrymore, Sidney Drew was the first member of the extended Drew-Barrymore family to enter films. He too hadn't wanted to go on the stage at first: his initial “profession” was that of a pool hustler; fleeing the gullible also required real acting ability. But by 1900 he had married Gladys Rankin, daughter of actor-manager McKee Rankin (linking the Drews and Barrymores to yet another prominent acting family), and had become a highly respected and engaging comic actor (“he doesn't so much act as behave,” said one critic). He and Gladys entered films at Kalem shortly before her death in 1911; then Sidney moved to Vitagraph, and married Lucille McVey, a scenario writer. The couple gained international recognition at Vitagraph and then Metro as “Mr. and Mrs. Drew” in a series of inventive, slightly off-kilter domestic farces. Sidney never recovered from the tragedy of losing his only son, Sidney Rankin Drew, already becoming a major director, in World War I. Sidney's health rapidly declined, leading to his early death. Lucille, whom Sidney always credited as his co-director, went on to direct on her own films in the early 1920s but died of cancer in 1925 at age 35. – STEVE MASSA*

## The Drews - I

### WHEN TWO HEARTS ARE ONE (Kalem – US 1911)

*Regia/dir.* Sidney Olcott; dallo sketch teatrale di/based on the stage sketch by Kenneth Lee; *cast:* Sidney Drew, Alice Joyce, George Melford; *data uscita/rel.* 6.9.1911; 1 rl.; 35mm, 712 ft., 11' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

## THE MASTER PAINTER (Een vervallen grootheid)

(Vitagraph – US 1913)

*Regia/dir.* L. Rogers Lytton; *sogg./story:* Russell E. Smith; *cast:* Sidney Drew, Courtney Foote, Rosemary Theby; *data uscita/rel.* 16.7.1913; 1 rl.; 35mm, 977 ft., 14' (18 fps); *titolo di testa/main title, did./titles:* DUT; *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam.

## THE FEUDISTS (Vitagraph – US 1913)

*Regia/dir.* Wilfred North; *sogg./story:* James Oliver Curwood; *cast:* John Bunny, Sidney Drew, Flora Finch, Josie Sadler, Lillian Walker, Wally Van, Paul Kelly, Kenneth Casey; *data uscita/rel.* 23.8.1913; 2 rls.; 35mm, 1296 ft., 19' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

## BOOBLEY'S BABY (Vitagraph – US 1915)

*Regia/dir.* Sidney Drew; *sogg./story:* Paul West; *cast:* Sidney Drew, Mrs. Sidney Drew, Eddie Dunn; *data uscita/rel.* 26.4.1915; 1 rl.; 35mm, 1,000 ft., c.15' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

## A CASE OF EUGENICS (Vitagraph – US 1915)

*Regia/dir.* Sidney Drew; *sogg./story:* Templar Saxe; *cast:* Sidney Drew, Mrs. Sidney Drew, Bobby Connelly; *date uscita/rel.* 29.10.1915; 1 rl.; 35mm, 745 ft., 11' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

## HER ANNIVERSARIES (Metro Pictures – US 1917)

*Regia/dir., sogg./story.* Mr. & Mrs. Sidney Drew; *cast:* Sidney Drew, Mrs. Sidney Drew; *date uscita/rel.* 4.6.1917; 1 rl.; 35mm, 905 ft., c.13' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Le argute e sofisticate commedie di Mr. e Mrs. Sidney Drew offrirono un'alternativa all'elementare ma efficace slapstick comedy della Keystone e dei cortometraggi L-KO. Attore teatrale di commedia brillante, Sidney Drew entrò nel mondo del cinema nel 1911, ingaggiato dapprima dalla Kalem. Si dedicò al nuovo mezzo espressivo in maniera assai più convinta e sistematica del resto della sua illustre famiglia di teatranti e divenne in breve un regista e sceneggiatore originale e innovativo.

Il cortometraggio *When Two Hearts Are One* (1911) è basato su uno sketch da vaudeville che egli aveva portato in tournée per otto anni insieme alla prima moglie, Gladys Rankin, figlia di un divo del palcoscenico, McKee Rankin, e sorella di Phyllis Rankin (moglie dell'attore Harry Davenport) e di Doris Rankin (prima moglie del nipote di Sidney, Lionel Barrymore). Gladys scrisse numerosi testi teatrali con lo pseudonimo di George Cameron, tra i quali *Billy*,

noto anche con il titolo *Billy's Tombstones*, che fu uno dei cavalli di battaglia di Sidney. I due entrarono a far parte della Vitagraph nel 1913, ma nel gennaio 1914 lei morì. Alla Vitagraph Drew è dapprima uno dei comici di cortometraggi quali *The Feudists* (1913) e *When Women Go on the Warpath* (1913) e interpretò persino film drammatici come *The Master Painter* (1913). Non tardò a trovare una propria voce, realizzando per la Vitagraph una serie di commedie di ambientazione domestica tra cui *Jerry's Mother-in-Law* (1914), *Pickles, Art and Sauerkraut* (1914), e infine *A Horseshoe for Luck* (1914), nelle quali compariva accanto a partner femminili come Clara Kimball Young, Louise Beaudet e Kate Price; diresse inoltre un lungometraggio a soggetto di buon livello, *A Florida Enchantment* (1914), nel quale interpretò anche un ruolo secondario. La vita e la carriera di Sidney conobbero una svolta quando egli, già cinquantenne, incontrò la giovane attrice Lucille McVey. Ella lavorava già alla Vitagraph con lo pseudonimo di Jane Morrow e in precedenza aveva recitato per sei anni a teatro andando in tournée in tutto il mondo.

Sidney e Lucille si sposarono nel luglio del 1914 dando vita, alla fine dello stesso anno, a una serie che narra le disavventure matrimoniali di una normale coppia di coniugi, "Henry e Polly."

I due scrivevano e dirigevano assieme i propri film, ma nelle interviste Drew attribuiva alla moglie il merito per l'ambientazione e l'atmosfera delle loro opere: "Io sono praticamente nato in teatro e il teatro è sempre stato il mio ambiente, ma Mrs. Drew è nata nel Middle West e conosce perciò il mondo di milioni di coppie americane, per le quali piccoli incidenti domestici, come un po' di cenere di sigaro caduta sul tappeto, hanno grande importanza." In questa prospettiva Sidney e Lucille crearono splendidi cortometraggi come *Boobley's Baby* (1915), *A Case of Eugenics* (1915) e *The Professional Patient* (1917). Sull'onda di un travolgente successo, i Drew passarono dalla Vitagraph alla Metro e infine alla V.B.K. Film Corp., con distribuzione tramite la Paramount. In seguito alla morte del figlio nella prima guerra mondiale, Sidney Drew perse la salute: si spense nel 1919, all'apice della fama della coppia. Mrs. Drew continuò da sola e fu una delle poche donne a scrivere e dirigere film comici; completò dapprima il contratto con la V.B.K. realizzando cortometraggi come *Bunkered* (1919) e in seguito adattò e diresse la serie di racconti *After Thirty* di Julian Street ricavandone per la Pathé una serie a due rulli tra cui *The Charming Mrs. Chase* (1920) e *The Emotional Miss Vaughn* (1920).

L'ultimo film che Lucille diresse, prima di morire prematuramente stroncata da un tumore nel 1925, fu il lungometraggio Vitagraph *Cousin Kate* (1921), in cui Alice Joyce figurava nel ruolo della protagonista; l'originario lavoro teatrale era stato invece interpretato da Ethel Barrymore. — STEVE MASSA

*The witty and sophisticated comedies of Mr. and Mrs. Sidney Drew were an alternative to the rough and ready slapstick of Keystone and L-KO shorts. A light comedian from the stage, Sidney Drew*

*entered films in 1911, first working for Kalem. He embraced the early medium much more than the rest of his illustrious theatrical family, becoming an innovative writer and director.*

*The short When Two Hearts Are One (1911) was based on the vaudeville sketch that Sidney and his first wife Gladys Rankin had toured with for eight years. Rankin was the daughter of stage star McKee Rankin, and sister of Phyllis Rankin (married to actor Harry Davenport) and Doris Rankin (the first wife of Sidney's nephew, Lionel Barrymore). Gladys wrote several plays under the name George Cameron, including Billy, also known as Billy's Tombstones, a popular vehicle for Sidney. The pair joined the Vitagraph Studio in 1913, but Mrs. Drew died in January of 1914. At Vitagraph Drew was first part of the comic ensemble in shorts such as The Feudists (1913) and When Women Go on the Warpath (1913), and even played in dramas like The Master Painter (1913). He soon began to find his own voice, embarking on a series of domestic comedies for Vitagraph that included Jerry's Mother-in-Law (1914), Pickles, Art and Sauerkraut (1914), and A Horseshoe for Luck (1914), in which he was paired with screen spouses on the order of Clara Kimball Young, Louise Beaudet, and Kate Price, as well as directing and co-starring in the clever feature A Florida Enchantment (1914). Sidney's life and career took a new direction at age 50, when he met the young actress Lucille McVey. Working at Vitagraph under the name Jane Morrow, she had previously toured the world for six years presenting recitations on the concert stage.*

*After marrying in July of 1914, by the end of that year they launched a series which chronicled the misadventures of an average married couple, who became known as "Henry and Polly."*

*Although they wrote and directed their films together, in interviews Drew gave his wife credit for the tone of their material: "I was practically born in the theatre and the theatre has been my world, but Mrs. Drew was born in the middle west and she knew the world of millions of American men and women to whom the little domestic incidents – such as getting cigar ashes on the carpet – are important." From this angle came wonderful shorts such as Boobley's Baby (1915), A Case of Eugenics (1915), and The Professional Patient (1917). A huge success, the Drews moved on from Vitagraph to Metro, and then finally to the V.B.K. Film Corp., with distribution through Paramount. Sidney Drew's health collapsed after the death of his son in World War I, and he died at the peak of the couple's fame in 1919. Mrs. Drew soldiered on as a single, and became one of the few women to write and direct comedy films. At first she fulfilled their V.B.K. contract with shorts like Bunkered (1919), and then adapted and directed the "After Thirty" stories of Julian Street for a series of Pathé two-reelers that included The Charming Mrs. Chase (1920) and The Emotional Miss Vaughn (1920).*

*The last film she directed, before her premature death from cancer in 1925, was the Vitagraph feature Cousin Kate (1921), with Alice Joyce playing the title role; the original play had starred Ethel Barrymore. — STEVE MASSA*



## The Drews - 2

### GOODNESS GRACIOUS; OR, MOVIES AS THEY SHOULDN'T BE (Goodness Gracious) (Vitagraph – US 1914)

*Regia/dir:* James Young; *cast:* Sidney Drew, Clara Kimball Young, James Lackaye, Ned Finley, James Young; 35mm, 1928 ft., 28'30" (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

*Goodness Gracious* è un gioiellino misconosciuto, incredibilmente avanzato rispetto alla propria epoca nella spregiudicata dissacrazione parodistica dei cliché cinematografici, teatrali e letterari. L'eroina iperattiva di Clara Kimball Young e lo studente universitario ultraquarantenne di Sidney Drew sono interpretati alla perfezione mentre James Young dirige il film con mano sicura, affastellando nella trama assurdità a tutto spiano. Nei ruoli di rinalzo splendide prove sono fornite anche da James Lackaye, in prestito da "Bingles", la serie di comiche di cui era protagonista, e qui nella parte del padre di Drew, e da Ned Finley, il malvagio villain. A quest'epoca Sidney Drew era alla Vitagraph già da un anno circa e stava definendo quell'approccio all'arte cinematografica che lo avrebbe contraddistinto sino alla fine della carriera, nel 1919. La coppia di coniugi composta da James Young e Clara Kimball Young aveva già creato per la Vitagraph un gran numero di deliziose commedie, tra cui *The Picture Idol* (1912), *Jerry's Mother-in-Law* (1913), *Delayed Proposals* (1913). Per fascino e talento comico Clara avrebbe potuto candidarsi a erede di Florence Turner, ma la sua ambizione, a quanto sembra, era piuttosto quella di diventare una grande diva drammatica, e quindi, dopo aver lasciato la Vitagraph alla fine del 1914, si dedicò principalmente a lungometraggi di natura melodrammatica.

James Young è oggi un regista quasi completamente dimenticato. Reduce da una lunga carriera teatrale, nel corso della quale aveva lavorato con personalità della statura di Sir Henry Irving e Minnie Maddern Fiske, raggiunse anche la popolarità in ruoli da protagonista (*Brown at Harvard*). James e Clara entrarono nella scuderia della Vitagraph nel 1909, e nel 1912 James iniziò la carriera di regista. Diresse film di tutti i tipi – dai melodrammi agli adattamenti da Shakespeare – ma tra le sue opere sopravvissute fino ad oggi le migliori sono le commedie; sempre insieme a Clara, passò alla World Film Company, e successivamente diresse film come *Wandering Daughters* (1923) e *The Bells* (1926); girò anche una parte cospicua del successo di Mabel Normand *Mickey* (1918), che tuttavia non portò a termine (nei credit di questo film compare il nome di F. Richard Jones). Diresse il suo ultimo film nel 1928, ma il suo non fu un ritiro volontario. Fra le sue carte, conservate alla New York Public Library, si trovano numerose richieste di lavoro in qualità di regista, dirette persino a una società che produceva cortometraggi educativi per bambini; purtroppo non giunse mai una risposta positiva. Negli anni Trenta James tornò a recitare a Broadway e tenne conferenze su Shakespeare fino alla morte, che lo colse nel 1948. – STEVE MASSA

*Goodness Gracious is an unsung little gem that's far ahead of its time in the skewering and spoofing of movie, theatrical, and literary clichés.*

*Clara Kimball Young's hyper-animated heroine and Sidney Drew's 40-plus-year-old college boy are played to perfection, while James Young directs with a sure hand that keeps the absurdities building and coming fast. Sterling support is also provided by James Lackaye, moonlighting from his own series of "Bingles" comedies, as Drew's father, and Ned Finley's villainous villain. At this time Sidney Drew had been at Vitagraph for about a year, and was just finding the cinematic groove that would carry him through to the end of his career in 1919. The husband-and-wife team of James Young and Clara Kimball Young had been responsible for many charming comedies, such as *The Picture Idol* (1912), *Jerry's Mother-in-Law* (1913), and *Delayed Proposals* (1913) for the studio. Clara could have been the successor to Florence Turner in her comic skills and appeal, but appears to have been more interested in being a big dramatic star, and so focused on melodramatic features after leaving Vitagraph at the end of 1914.*

*James Young is an almost completely forgotten director today. Coming from an extensive stage career, where he worked with the likes of Sir Henry Irving and Minnie Maddern Fiske, he was also popular as a leading man (Brown at Harvard). He and Clara joined Vitagraph's stable of actors in 1909, and in 1912 he began directing. Young handled everything from melodramas to Shakespeare adaptations, although his comedies are his best surviving work. He and Clara moved to the World Film Company, and Young subsequently directed pictures such as *Wandering Daughters* (1923) and *The Bells* (1926), not to mention filming a substantial part of Mabel Normand's hit *Mickey* (1918), although he didn't finish the film and screen credit went to F. Richard Jones. He directed his last film in 1928, but not due to a lack of trying. His papers at the New York Public Library are filled with numerous inquiries about directing positions, even to a company making educational shorts for children. Sadly there were no takers. He returned to Broadway as an actor in the 1930s, and gave Shakespeare lectures until his death in 1948. – STEVE MASSA*

### Lionel Barrymore (1878-1954)

Il maggiore dei tre figli di Maurice Barrymore e Georgie Drew, e anche il primo a intraprendere la carriera cinematografica, Lionel dimostrò ben presto di essere il talento più versatile nella progenie dei Barrymore. Ancor più del resto della famiglia, Lionel era un solitario che detestava recitare ("Nessuno che abbia un po' più cervello di una mucca può aspettarsi niente dal pubblico", affermava), e preferiva di gran lunga dipingere e comporre musica. I suoi primi passi sul palcoscenico - ancora adolescente, nel teatro di famiglia dei Drew - furono un autentico disastro, ma il successo gli arrise finalmente nel 1901, in un lavoro in cui recitava a fianco dello zio John Drew. Nel frattempo, però, continuò con impegno a studiare musica (pianoforte, composizione e teoria) a New York con il compositore Henry Hadley; in seguito, finanziato da Ethel, studiò arte a Parigi per tre anni. Ritornato negli Stati Uniti, e tutt'altro che entusiasta di un'eventuale carriera a Broadway, nel 1911 si presentò allo studio Biograph al numero 11 Est

della Quattordicesima Strada, e chiese lavoro a D.W. Griffith, il quale gli rispose che non usava ingaggiare divi del teatro. “Non sono neppure lontanamente un tipo del genere” ribatté Lionel; “sono disposto a fare qualunque cosa, e intendo proprio dire qualunque cosa. Mi creda, ho fame, voglio un lavoro”. Griffith gli disse allora di tornare il pomeriggio seguente, indossando un vestito elegante.

Per ironia, il cinema fu un’iniezione di fiducia per Lionel, che negli anni Dieci intraprese una carriera folta di lusinghieri successi sia sullo schermo che sul palcoscenico. Alla fine di quel decennio egli raccolse consensi e ovazioni a teatro per *Peter Ibbetson* (1917), *The Copperhead* (1918) e *The Jest* (1919), ma il cinema lo impegnava sempre più spesso, e nel 1925 abbandonò definitivamente l’attività teatrale. L’avvento del sonoro arricchì la sua arte di una nuova dimensione, grazie al timbro inconfondibile della sua voce. Vinse uno dei primi Oscar con *A Free Soul* (1931), e in seguito creò una galleria di personaggi memorabili in film importantissimi come *Grand Hotel*, *Dinner at Eight*, *David Copperfield*, *Ah, Wilderness!*, *Captains Courageous*, *You Can’t Take It with You*, la serie “*Doctor Kildare*”, *It’s a Wonderful Life* e *Duel in the Sun*. Con questa seconda carriera di grande caratterista egli si dimostrò il membro più ricco di risorse, e in qualche modo il più fortunato, della famiglia. Nonostante gravi problemi di salute rimase un impeccabile professionista e un pilastro della M-G-M; continuò a lavorare intensamente negli anni Trenta e Quaranta e nei primi anni Cinquanta, al cinema, alla radio (l’annuale trasmissione natalizia in cui leggeva il *Canto di Natale* di Dickens divenne un appuntamento tradizionale) e nei primi programmi televisivi, anche quando l’artrite lo relegò su una sedia a rotelle. Nonostante l’esordio riluttante, fu lui a divenire il membro di maggior spicco della famiglia Barrymore.

PHILIP C. CARLI

*The eldest of Maurice Barrymore and Georgie Drew’s three children, and the first to go into films, Lionel proved the most multi-talented of the Barrymore offspring. Even more than the rest of the family, Lionel was a loner who loathed acting (“No one more intelligent than a calf expects anything from audiences,” he maintained), always wanting to paint and compose. His first stage appearances as a teenager in the Drew family’s theatre were disastrous, but success finally came in 1901, in a play with his uncle John Drew. Meanwhile however he buckled down to serious music lessons (piano, composition, and theory) with composer Henry Hadley in New York, and later, financed by Ethel, spent three years in Paris studying art. Returning to the U.S. and wary of a Broadway career, in 1911 he presented himself at the Biograph studio at 11 East 14th Street and approached D.W. Griffith for work. Griffith told him he was not employing stage stars. “I am not even remotely any such creature,” Lionel replied. “I will do anything. I mean absolutely anything. Believe me, I’m hungry. I want a job.” Griffith told him to report the next afternoon, wearing a dress suit. Ironically, films gave Lionel confidence, and he built successful careers both on screen and stage in the 1910s. By the late 1910s he was winning ovations in Peter Ibbetson (1917), The Copperhead (1918),*

*and The Jest (1919) on stage, but he gravitated increasingly to films, finally giving up the theatre entirely in 1925. The arrival of sound gave his work a new dimension through his distinctive speaking voice. He won an early Academy Award for A Free Soul (1931), and went on to create a gallery of memorable characters in top films such as Grand Hotel, Dinner at Eight, David Copperfield, Ah, Wilderness!, Captains Courageous, You Can’t Take It with You, the “Doctor Kildare” series, It’s a Wonderful Life, and Duel in the Sun. This later career as a character star showed him to be the most resourceful and in some ways the luckiest of the family; despite considerable health problems, he remained an unflinching professional, and one of the stalwarts of M-G-M, continuing to work steadily throughout the 1930s, 40s, and early 1950s, in films, radio (his annual Christmas broadcast of Dickens’ A Christmas Carol became a tradition), and early television, even as he became confined to a wheelchair with arthritis. From a reluctant start, he became the Barrymores’ strongest trouper. – PHILIP C. CARLI*

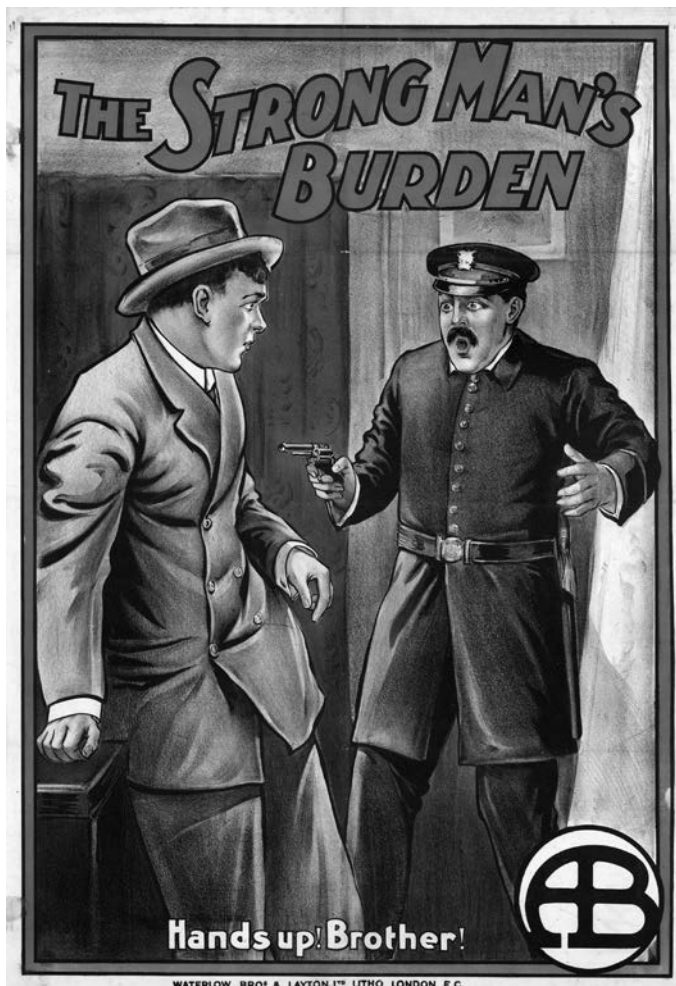
### THE STRONG MAN’S BURDEN (De last van den sterkere)

(Biograph – US 1913)

*Regia/dir.* Anthony O’Sullivan; *scen.* George Hennessy; *cast:* Lionel Barrymore (*John*), Harry Carey (*Bob*), Kate Bruce (*la madre/The mother*), Claire McDowell (*Ida Glynn, l’infermiera/the nurse*), William J. Butler (*il medico/the doctor*); *data uscita/rel.* 6.9.1913; *orig. l.* 1,000 ft.; 35mm, 984 ft., 14’ (18 fps); *did./titles:* DUT; *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Nella sua autobiografia *We Barrymores* Lionel versa una notevole quantità d’inchiostro per spiegare come a spingerlo a intraprendere la carriera di attore fossero state la tradizione familiare e la pura e semplice pigrizia, piuttosto che un’autentica vocazione. A quanto si dice, Ethel ebbe una volta a dichiarare: “John, che è un artista, vuol diventare un attore, e Lionel, che è un attore, vuol diventare un artista”. In realtà basta considerare per un attimo l’impressionante massa di titoli Biograph che Lionel riuscì a portare a termine nei tre anni e mezzo trascorsi presso quello studio, per smentire qualsiasi sospetto di letargia. Nel 1906 egli abbandonò una promettente carriera teatrale per studiare pittura all’Académie Julien di Parigi, ma ritornò sui palcoscenici statunitensi nel 1909 (evitando accuratamente Broadway) e interpretò i suoi primi film nel 1911 con la Biograph. Lionel era manifestamente contrario a calcare le scene teatrali, e il cinema (soprattutto nell’anonimato delle produzioni Biograph) gli sembrò probabilmente un buon metodo per sbarcare il lunario senza la paura di dimenticare le battute e il fastidio del pubblico, nonché libero dalle soffocanti aspettative incumbenti su tutti i membri del clan Barrymore-Drew-Rankin.

Lo squattrinato Lionel fu presentato dal suocero McKee Rankin a D.W. Griffith – che aveva ricoperto ruoli secondari nella compagnia di Nance O’Neil nel periodo in cui Rankin ne era una star – e fu ingaggiato con il compenso di dieci dollari al giorno. All’inizio alternò l’attività teatrale a quella cinematografica, ma a metà del 1912 abbandonò il palcoscenico, cui non avrebbe fatto ritorno fino al 1917.



(EYE Filmmuseum/Desmet Collection)

Come quasi tutti i membri della “famiglia” Biograph, Lionel accettava ruoli di ogni tipo e spesso appariva in parti secondarie che gli offrivano probabilmente una gradita possibilità di fuga dalle pressioni dovute al fatto di essere un Barrymore. Molto si è scritto sui tormenti interiori di John, mentre pochi sembrano consapevoli della profonda insicurezza di Lionel, delle sue aspirazioni frustrate in campo artistico e musicale e dei suoi drammi personali: la sua prima figlia, Ethel, morì nel 1910, l'altra, Mary, nel 1917. Alla Biograph Lionel si cimentò dapprima nell'attività di sceneggiatore (per un compenso di 25 dollari a sceneggiatura) e poi, nel 1913, mentre stava cercando di smaltire un eccesso di peso cui accennò persino la stampa specializzata, anche nella regia; continuò comunque a recitare con lo studio fino al 1914.

*The Strong Man's Burden* è un tipico melodramma Biograph: Lionel veste i panni del figlio buono, un poliziotto che deve coprire le malefatte del fratello ubriaccone (Harry Carey). Il *New York Dramatic Mirror* commentò: “Questo personaggio riesce a equilibrare brillantemente la bilancia della simpatia, ma i suoi sforzi sono sprecati per un fratello tanto indegno. Allo stesso modo, gli sforzi dell'attore che ha incarnato questo ruolo sono sprecati per una letteratura così pacchiana: avrebbero meritato un soggetto di qualità più elevata.” Benché questo giudizio sia indubbiamente fondato, il film esibisce i tratti distintivi della Biograph, tra cui un uso griffithiano dello spazio per accentuare la tensione che corrobora l'osservazione di Russell Merritt secondo cui il regista, Anthony O'Sullivan, era “probabilmente il più dotato dei pupilli di Griffith alla Biograph ... era stato ingaggiato per girare film che assomigliassero il più possibile a quelli di Griffith”. In effetti, sulla base della stampa specializzata dell'epoca, possiamo ora attribuire alla regia di O'Sullivan due film controversi come *A Misappropriated Turkey* e *A Welcome Intruder*.

Anthony O'Sullivan (1855?-1920), di origine irlandese, si fece un nome a teatro interpretando ruoli comici in panni femminili; entrò alla Biograph nel 1909 e nel 1911 passò alla Reliance, ove diresse e interpretò una serie imperniata sul personaggio di “Bedelia”. Nel novembre del 1912 ritornò alla Biograph come regista di film drammatici, e alla metà del 1913 si occupava dei film in uscita il lunedì, mentre Dell Henderson girava le comiche di metà settimana e a Griffith erano affidati i film in uscita il sabato; questo programma non era però ferreo e difatti *The Strong Man's Burden* uscì di sabato. O'Sullivan abbandonò inaspettatamente la Biograph nel giugno 1915, e un anno dopo sostituì Henderson alla Keystone in qualità di “regista e assistente” di Mack Sennett (che non per caso lo aveva reindirizzato alla Biograph). A O'Sullivan non viene però attribuita la regia di alcun film della Keystone, e probabilmente egli fu ingaggiato come responsabile dei teatri di posa. Nell'agosto del 1917 collaborava ancora con Sennett, poi non ho più trovato alcuna menzione del suo nome fino alla morte, sopraggiunta all'inizio di luglio del 1920.

JAY WEISSBERG

*Lionel spends much ink in his autobiography We Barrymores recounting how family tradition and sheer laziness rather than a true calling propelled him into acting. Ethel apparently once said, “John, who’s an artist, wants to be an actor, and Lionel, who’s an actor, wants to be an artist,” though the sheer volume of Biograph titles Lionel crammed into three and a half years at the studio belies any claim to lethargy. In 1906 he gave up a promising stage career to study painting at the Académie Julien in Paris, but was back on the U.S. stage by 1909 (conspicuously avoiding Broadway) and made his first films, with Biograph, in 1911. Lionel had an undisguised aversion to treading the boards, and film, particularly the anonymity of Biograph productions, may have seemed like a good way to pay the rent without the fear of forgetting lines, the bother of audiences, or the crushing expectations hanging over everyone in the Barrymore-Drew-Rankin clan.*

The cash-strapped Lionel was introduced by his father-in-law McKee Rankin to D.W. Griffith – the latter had been a minor member of Nance O’Neil’s company when Rankin was a star with the troupe – and Barrymore was hired at \$10 a day. At first he juggled stage and screen but by mid-1912 he left the theatre and wouldn’t return until 1917. Like most members of the Biograph “family,” Lionel tackled roles of every description, often appearing in minor parts that must have felt like a welcome escape from the pressures of being a Barrymore. Much has been written about John’s inner torments, while few seem aware of Lionel’s deep insecurities, frustrated artistic and musical aspirations, and personal sorrows: his first daughter Ethel died in 1910, his remaining child Mary died in 1917. At Biograph he tried his hand at script-writing (which paid \$25 per scenario), and by 1913, while shedding excess pounds that even the trade papers mentioned, Lionel tried his hand at direction; he continued acting with the studio into 1914.

The Strong Man’s Burden is a typical Biograph melodrama, with Lionel as the good son, a policeman, covering for his spectacularly ill-behaved drunkard brother (Harry Carey). The New York Dramatic Mirror wrote, “This character maintained successfully the scale of sympathetic balance: but his efforts were thrown away on such an unworthy brother. In like manner were the efforts of the actor who created the part thrown away on such lurid literature. They were worthy of a story of better caliber.” While undoubtedly true, the film displays Biograph trademarks, including a Griffith-like use of space to highlight tension, reinforcing Russell Merritt’s suggestion that the director, Anthony O’Sullivan, was “arguably the most talented of Griffith’s protégés at Biograph...hired to make films that looked as much like Griffith’s as possible.” Indeed, based on contemporary trade papers, we can now ascribe two debated films, A Misappropriated Turkey and A Welcome Intruder, to O’Sullivan’s direction.

As an actor, the Irish-born Anthony O’Sullivan (1855-1920) first made his name onstage in comic female roles, joining Biograph in 1909 and then moving to Reliance in 1911, where he directed and starred in a series featuring the character “Bedelia.” In November 1912 he returned to Biograph as a director of dramas, and by mid-1913 was handling Monday releases, with Dell Henderson directing the mid-week comedies and Griffith in charge of Saturday releases – however, the schedule wasn’t carved in stone, as The Strong Man’s Burden came out on a Saturday. O’Sullivan unexpectedly quit Biograph in June 1915, and one year later replaced Henderson at Keystone as “director and assistant” to Mack Sennett (who, not coincidentally, had directed him back at Biograph). No Keystone films are credited to O’Sullivan’s direction, and it’s more likely he was hired as studio manager. He was still with Sennett in August 1917, but I’ve found no later mention of his name until his death in early July 1920. – JAY WEISSBERG

## THE COPPERHEAD

(Famous Players-Lasky, *dist*: Paramount-Artcraft, US 1920)  
*Regia/dir*: Charles Maigne; *pres*: Adolph Zukor; *scen*: Charles Maigne, dal drama/from the play *The Copperhead* (1918) di/by Augustus

Thomas, dal romanzo/based on the novel *The Glory of His Country* (1910) di/by Frederick Landis; *f./ph*: Faxon M. Dean; *scg./des*: Robert M. Haas (*architecture*), Charles O. [Osborne] Seessel (*decorations*); *prop man*: Bill “Dad” Nallin; *aiuto reg./asst. dir*: Bert Dorris; *cast*: Lionel Barrymore (*Milt Shanks*), William P. Carleton (*Lieut. Tom Hardy*), Frank [Francis] Joyner (*Newt Gillespie*), Richard Carlyle (*Lem Tollard*), Doris Rankin (*Martha “Ma” Shanks*), Arthur Rankin (*Joey Shanks*), Leslie Stowe (*parroco/Brother Andrew*), N. Schroell (*Abraham Lincoln*), Carolyn Lee (*nonna/Grandma Perley*), Frances Haldorn (*Elsie, Milt’s daughter*), Anne Cornwall (*Madeline King, Milt’s granddaughter*), William David (*Tom Hardy*), Harry Bartlett (*Dr. James*), Jack Ridgway (*Theodore Roosevelt*), Major N.M. Cartmell (*Capt. Mercer*); *riprese/filmed*: 9-11.1919; *data uscita/rel*: 25.1.1920; *orig. l*: 6351 ft.; DCP (dal/from 16mm), 81' (trascritto a/trasferito at 20 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: George Eastman House, Rochester, NY.

Dopo un’assenza di quasi 12 anni, durante i quali si era dedicato al cinema e al teatro regionale, verso la metà del 1917 Lionel fece la sua rentrée a Broadway, richiamato sulla “Great White Way” dal fratello John, Constance Collier e Edward Sheldon per una produzione di *Peter Ibbetson*, di cui John era protagonista. Le recensioni furono entusiastiche e Lionel riguadagnò fiducia in se stesso, specialmente quando il commediografo Augustus Thomas (1857-1934), dopo aver assistito a una recita, gli offerse il ruolo principale nel suo nuovo lavoro, *The Copperhead*, previsto in precedenza per David Warfield e poi per Richard Bennett. Thomas era acclamato come uno dei migliori commediografi del momento, e la parte di Milt Shanks offerta a Lionel un ruolo particolarmente succoso.

Nel corso degli anni, tra i Barrymore e Thomas si era stabilita una solida rete di relazioni: il commediografo era un grande amico del padre di Lionel, Maurice, e anche dei suoi zii, John e Sidney Drew; e tutti e tre i fratelli Barrymore erano già apparsi in varie versioni teatrali e cinematografiche dai suoi lavori. Thomas era specializzato in drammi regionali che fondevano temi seri e costruzioni melodrammatiche, in opere basate su un materiale tutto americano quali *Alabama* (1891), *In Mizzoura* (1803), *Arizona* (1899) e *The Witching Hour* (1907).

*The Copperhead*, uno dei suoi maggiori successi, era tratto da un magniloquente romanzo del membro del Congresso Frederick Landis, *The Glory of His Country* (1910), che Thomas migliorò facendo diventare protagonista Milt Shanks anziché il fidanzato di sua nipote. Landis ambientava l’intera vicenda al presente, mentre Thomas arricchì il dramma iniziando nel 1861, allo scoppio della Guerra Civile, spostando poi l’azione al 1863 e a quarant’anni dopo negli ultimi due atti. Thomas ebbe anche l’accortezza di cambiare il titolo in *The Copperhead*, un termine usato per definire i Nordisti che si opponevano alla Guerra Civile e propugnavano la conciliazione con i Confederati. Il termine aveva un duplice significato, alludendo non solo a un serpente velenoso, ma anche a una moneta di rame da un cent, “testa d’indiano” (talvolta appuntata come distintivo sulle giacche) che identificava i “Knights of the Golden Circle” (Cavalieri



*The Copperhead*, 1920. (George Eastman House)

del circolo dorato). Era questa la società segreta dei simpatizzanti della causa confederata in cui Milt Shanks, su richiesta dell'amico Abramo Lincoln, si infiltra, con terribili conseguenze personali (il figlio resta ucciso in battaglia, la moglie muore di crepacuore e lui stesso è disprezzato come traditore per decenni, finché non interrompe il suo ostinato silenzio con la drammatica rivelazione della missione patriottica compiuta segretamente per il bene del suo Paese). Poiché il dramma aveva debuttato sulle scene il 18 febbraio 1918, mentre ancora infuriava la prima guerra mondiale e il patriottismo era nell'aria, l'importanza dei temi trattati dal dramma venne subito rilevata.

La sera della prima fu un vero trionfo per Lionel. Pur se molti recensori espressero la loro delusione per la pièce in sé ("troppo discontinua", "scritta con la mano sinistra"), la sua interpretazione fu accolta con grande entusiasmo, e non solo dagli spettatori della prima (tra cui John; ma non Ethel, malata di bronchite) che gli riservarono una standing ovation di 20 minuti, ma anche dalla critica. Percy Hammond del *Chicago Tribune* scrisse: "La prova fornita da Lionel nel ruolo di Milt Shanks ... è per il nostro teatro e per la immiserita, bistrattata arte della recitazione l'equivalente di ciò che dovè rappresentare l'improvvisa apparizione di Rembrandt in mezzo ai modesti dilettanti suoi contemporanei." Heywood Brown del *New York Tribune* dichiarò: "È stata la migliore prova d'attore che abbia mai visto". Per molti Lionel era il Barrymore più dotato di talento.

Quando, il 1° giugno 1918, dopo 120 repliche, calò il sipario sull'allestimento di Broadway, Lionel intraprese una lunga tournée (ricostituì la compagnia nel 1926 con Clark Gable in un piccolo ruolo) e poi iniziò con John le prove di *The Jest*, un dramma basato su *La cena delle beffe* di Sem Benelli, che andò in scena nell'aprile 1919. Lionel fu di nuovo l'idolo di Broadway. Nello stesso

periodo, la Famous Players-Lasky comprò per 17.500 dollari i diritti cinematografici di *The Copperhead* e a luglio annunciò che il film sarebbe stato interpretato da Lionel, con adattamento e regia di Charles Maigne. La lavorazione cominciò ai primi di settembre con l'affaccendato attore diviso tra i set cinematografici del mattino e le serate in teatro; le riprese terminarono verso la fine di novembre e il mese seguente Lionel lasciava *The Jest* per iniziare le prove di una nuova commedia a Broadway.

A quanto sembra, *The Copperhead* fu il film più costoso mai realizzato prima sulla East Coast: la stampa di categoria scrisse che i costi di lavorazione ammontavano a 1000 dollari al giorno. Spese dovute soprattutto ai grandiosi set allestiti sotto la supervisione di J. N. Naulty, direttore generale dello studio sulla 56a strada della famous Players Lasky (Richard Koszarski descrive la complessa lavorazione del film nel suo libro del 2008 *Hollywood on the Hudson*). Un articolo apparso sul *Brooklyn Daily Eagle* del 9 novembre 1919 descrive nei dettagli l'area di Elmhurst, nel Queens, dove l'architetto Robert M. Haas e lo scenografo Charles O. Seessel avevano meticolosamente ricostruito la città immaginaria di Millville, Illinois, dapprima erigendo un villaggio rurale del 1846, le sue successive trasformazioni negli anni del boom economico tra il 1861 e il 1863, per finire con una vivace città dei primi anni del Novecento. David Mayer riferisce che Thomas aveva basato i luoghi della pièce su Galena, Illinois, la città natale del generale Ulysses Grant, e paragona il suo ambiente rurale a quello di *Way Down East* (*Agonia sui ghiacci*) di Griffith (Seessel avrebbe lavorato al film l'anno seguente). I set costruiti per *The Copperhead* erano talmente grandiosi che nel luglio del 1920 la rivista *The American Architect* dedicò all'argomento due articoli, con splendide fotografie che illustravano lo straordinario lavoro di Haas.

L'adattamento di Maigne ampliò l'arco temporale della vicenda, retrodatandola alla guerra messicano-statunitense del 1846, cambiò alcuni ruoli e nella parte finale del film, ambientata nel 1906, introdusse il personaggio di Theodore Roosevelt (interpretato da un attore ripreso in campo lungo mentre parla a un'adunanza Nord-Sud, con un montaggio che alterna spezzoni di cinegiornali con primi piani del popolare e da poco scomparso presidente amplificando l'impatto patriottico del film) e reclutò come comparse alcuni veterani della Guerra Civile, che hanno un particolare rilievo nelle scene finali con la parata del 4 luglio. Nella pièce la moglie di Shanks e la nipote Madeline erano interpretate entrambe dalla moglie di Lionel Doris Rankin: nel film l'attrice ha di nuovo il ruolo della signora Shanks, mentre quello di Madeline è affidato a Anne Cornwall, che avrebbe sposato Maigne nel 1921. Il figlio di Milt, Joey, è impersonato da un altro parente dei Barrymore, Arthur Rankin, figlio della cognata di Lionel, Phyllis, e del suo primo marito Harry Gibbs (in seguito Phyllis sposerà l'attore Harry Davenport). Con una scelta più discutibile, Maigne include anche Abramo Lincoln tra i personaggi del film, anziché limitarsi a evocarne tramite i calchi del volto e della mano, come era stato fatto molto efficacemente nella scena finale della pièce. Un avviso pubblicitario apparso sul *New York Times* (10 settembre 1919) annunciò la ricerca

di un sosia di Lincoln; la scelta cadde su N. Schroell, un cameriere lussemburghese dello Strand Roof Restaurant.

La figura di Lincoln era spesso citata nei materiali pubblicitari del film: la Paramount distribuì *The Copperhead* verso la fine di gennaio 1920, poche settimane prima del genotliaco di Lincoln, permettendo agli esercenti di sfruttare promozionalmente la ricorrenza. Al Rivoli di New York fu letto il “discorso di Gettysburg” su un palcoscenico a luci spente; l’ouverture del film fu la “American Festival March” di Hugo Riesenfeld, e i veterani della Guerra Civile fecero il loro ingresso in sala a passo di marcia. Va ricordato che in quel periodo gli Stati Uniti vivevano la loro prima “paura rossa”, per cui le tematiche del film erano perfette per lo sfruttamento commerciale. Gli annunci pubblicitari proclamavano: “Vedere *The Copperhead* significa rinascere come americano”, mentre il *New York Telegraph* scriveva che il film dimostrava “una volta per tutte la potenziale utilità del cinema nella lotta contro i mali dell’anarchia e del radicalismo”.

Lionel fece nuovamente la parte del leone nel raccogliere lodi. Per coloro che sono abituati all’innegabile gigionismo delle sue interpretazioni in tanti film sonori, è difficile immaginare il suo stile recitativo in quegli anni, ma gli spettatori suoi contemporanei concordavano con il *New York Times*: “Egli possiede sottigliezza e misura, senza difettare in vigore e precisione. Anche nei momenti più insignificanti, lui recita, laddove un altro si limiterebbe a stare in posa, nelle scene più intense è sempre diretto e sicuro.”

**Charles Maigne** (1881-1929) partecipò come tenente della Settima Divisione di Cavalleria ad azioni militari nelle Filippine, durante la rivolta dei Boxer e durante la guerra ispano-americana. Dal 1914 fu corrispondente di guerra per il *New York Herald*. La sua prima sceneggiatura risale al 1916, lo stesso anno in cui scrisse il film di Lionel *The Brand of Cowardice*. Poi iniziò la sua collaborazione con Maurice Tourneur, per il quale adattò titoli come *The Blue Bird* e *Prunella*. Nel 1918 iniziò a dirigere film per la Select Pictures, passando alla Famous Players-Lasky l’anno successivo; nel 1920 poté disporre di una propria società di produzione sotto l’egida della FP-L, e diresse il suo ultimo film nel 1923. In seguito scrisse ancora una sceneggiatura per Tourneur, ma la salute cagionevole e un esaurimento nervoso limitarono la sua attività. Morì di polmonite nel dicembre 1929.

JAY WEISSBERG

*In mid-1917 Lionel returned to Broadway after an absence of nearly 12 years, in which he focused on film and regional theatre, coaxed back to the Great White Way by his brother John, Constance Collier, and Edward Sheldon to appear in Peter Ibbetson, starring John. Reviews were exceptional, and must have strengthened Lionel's confidence, especially after playwright Augustus Thomas (1857-1934) caught a performance and offered him the lead in his new work, The Copperhead, originally intended for David Warfield, and then Richard Bennett. Thomas was hailed as one of the foremost playwrights of his day, and the role of Milt Shanks offered Lionel a particularly meaty part.*

*There had been various Thomas-Barrymore connections over the years: the playwright had been great friends with Lionel's father Maurice as well as his uncles John and Sidney Drew; and all three Barrymore siblings had appeared in stage and screen versions of his works. Thomas' forte was regional dramas folding weighty themes into melodramatic constructions, plays grounded in Americana like Alabama (1891), In Mizzoura (1893), Arizona (1899), and The Witching Hour (1907).*

*The Copperhead, one of Thomas' biggest successes, derives from Congressman Frederick Landis' florid novel The Glory of His Country (1910), which Thomas improved by making Milt Shanks, rather than his granddaughter's fiancé, the main character. Landis set his story in the present, whereas Thomas enhanced the drama by beginning in 1861, at the start of the American Civil War, then shifting to 1863, and finally to forty years later in the last two acts. In a savvy move, Thomas also changed the title to The Copperhead, a term used to describe Northerners who opposed the Civil War and advocated conciliation with the Confederacy. It had a double meaning, alluding not only to a venomous snake, but also to a copper Indian-head penny (sometimes worn as a lapel button) which identified members of the Knights of the Golden Circle. This was the secret society of Confederate sympathizers that Milt Shanks infiltrates at the request of his old friend Abraham Lincoln, with dire personal consequences (his son is killed in battle, his wife dies of a broken heart, and Milt is shunned as a traitor for decades, his resolute silence finally broken by his dramatic revelation of his secret patriotic service to his country). With World War I still raging when the play premiered on 18 February 1918, and questions of patriotism in the air, commentators remarked on the relevance of the play's themes.*

*The opening night was a triumph for Lionel. Many reviewers were unimpressed by the play itself (“decidedly uneven,” “carelessly written”), yet Barrymore's performance was received with rapture, not only by the first-night audience (which included John; Ethel was ill with bronchitis), who gave it a 20-minute standing ovation, but the critics. Percy Hammond wrote in the Chicago Tribune: “Lionel's accomplishment as Milt Shanks ... is to our theater and to the poor, besmirched art of acting what the sudden revelation of Rembrandt must have been amid the chaste dabbings of his contemporaries.” Heywood Brown of the New York Tribune avowed, “It was the best piece of acting I ever saw.” Many declared Lionel the most talented of the Barrymore siblings.*

*When the Broadway production closed on 1 June 1918, after 120 performances, Lionel took it on a long tour (he revived the touring company in 1926, with Clark Gable in a small role), and then went into rehearsals with John for The Jest, opening in April 1919, based on Sem Benelli's La cena delle beffe. Once again Lionel was the toast of Broadway. Around this time Famous Players-Lasky paid \$17,500 for the screen rights to The Copperhead, announcing in July that it would star Lionel, with Charles Maigne adapting and directing. Production began in early September, with the busy actor spending his mornings*

on-set and his evenings onstage; shooting finished in late November, and the following month Lionel left The Jest to start rehearsals for his next Broadway play.

The film version of The Copperhead was reportedly the most expensive movie yet made on the East Coast: trade papers claimed the production cost \$1,000 a day. The reason lay in the extraordinary sets built under the supervision of J. N. Naulty, general manager of Famous Players-Lasky's 56th Street studio (Richard Koszarski describes the film's elaborate production in his 2008 book *Hollywood on the Hudson*). An article in the *Brooklyn Daily Eagle* on 9 November 1919 goes into detail about the site in Elmhurst, Queens, where architect Robert M. Haas and set designer Charles O. Seessel meticulously created the fictional town of Millville, Illinois, first erecting a rustic village of 1846, transforming it through more prosperous times in 1861 and 1863, and finishing with a bustling town of the early 1900s. David Mayer reports that Thomas is said to have based the play's locale on Galena, Illinois, the hometown of General Ulysses S. Grant, and compares the rural setting with that of *Way Down East* (Seessel was to work on Griffith's film the following year). So impressive were the sets built for The Copperhead that the journal *The American Architect* featured them in July 1920 in two articles, with superb photos illustrating Haas' achievements.

Maigne's adaptation expanded the time-frame, taking it back to the Mexican-American War of 1846, changed some of the roles, and in the final 1904 portion of the film, tossed in Theodore Roosevelt as a character (played by an actor seen from a distance, addressing a North-South reunion, cut in with newsreel close-ups of the popular, recently deceased President, further enhancing the film's patriotic impact), and recruited actual Civil War veterans as extras, who are especially prominent in the finale's Fourth of July parade scenes. In the play the roles of Shanks' wife and his granddaughter Madeline were both played by Lionel's wife Doris Rankin, whereas in the film Rankin still plays his wife, but Anne Cornwall – who became Maigne's wife in 1921 – appeared as Madeline. Milt's son Joey was played by yet another Barrymore relation, Arthur Rankin, the son of Lionel's sister-in-law Phyllis and her first husband Harry Gibbs (she later married the actor Harry Davenport). More controversially, Maigne included Abraham Lincoln onscreen, rather than solely evoking him through a life mask and hand cast, as was done to great effect in the final scene of the play. An advertisement in the *New York Times* (10 September 1919) announced the search for a Lincoln look-alike; the role went to N. Schroell, a Luxembourg waiter from the Strand Roof restaurant. Lincoln's spirit was frequently evoked in publicity – Paramount released *The Copperhead* in late January 1920, a few weeks before *Lincoln's Birthday*, enabling cinemas to make the most of their promotion. At New York's Rivoli, the Gettysburg Address was read from a darkened stage, Hugo Riesenfeld's "American Festival March" formed the film's overture, and Civil War veterans were marched into the theatre. It must be remembered that at the time the U.S. was in the midst of its first "Red Scare," making the film's themes especially ripe for

exploitation. Print ads proclaimed, "To see *The Copperhead* is to be born again as an American," while the *New York Telegraph* declared, "It demonstrates conclusively the potential service of the screen in combating the evils of anarchy and radicalism."

Once again Lionel received the lion's share of accolades. It's difficult for those accustomed to his undeniable hamminess in so many talkies to imagine his performance style in these years, but contemporaries concurred with the *New York Times*: "He has subtlety and restraint, without the sacrifice of force and precision. In his quiet moments he acts where another might simply pose, and in his more intense scenes he is direct and definite...."

**Charles Maigne** (1881-1929) was a First Lieutenant with the 7th Cavalry, seeing action in the Philippines, the Boxer Rebellion, and the Spanish-American War. By 1914 he was a war correspondent for the *New York Herald*, and is credited with his first screenplay in 1916, the same year he wrote Lionel's film *The Brand of Cowardice*. Shortly thereafter he became associated with Maurice Tourneur, for whom he wrote adaptations that included *The Blue Bird* and *Prunella*. In 1918 he began directing for Select Pictures, moving to Famous Players-Lasky the following year; in 1920 he was given his own production company under the FP-L banner, directing his last film in 1923. Maigne wrote one more scenario for Tourneur, but failing health and a breakdown curtailed his activities. He died of pneumonia in December 1929.

JAY WEISSBERG

**JIM THE PENMAN** (Whitman Bennett Productions, *dist*: Associated First National Pictures, US 1921)

*Regia/dir*: Kenneth Webb; *prod*: Whitman Bennett; *scen*: Dorothy Farnum, dal dramma/romanzo della play *Jim the Penman* di/by Sir Charles L. Young (1886); *f./ph*: T.L. Griffith, Harry Stradling; *scg./des*: Roy Webb; *tech. dir*: R.E. Wortham; *aiuto reg./asst. dir*: James Dealy; *cast*: Lionel Barrymore (*James Ralston*), Doris Rankin (*Nina Bronson*), Anders Randolph (*Baron Hartfield*), Douglas MacPherson (*Louis Percival*), Gladys Leslie (*Agnes Ralston*), Arthur Rankin (*Lord Drelincourt*), Charles Coghlan (*Capt. Redwood*), J.P. Laffey (*E.J. Smith*), Ned Burton (*Enoch Bronson*), Charles Edwards?; *data uscita/ref*: 20.3.1921; *orig. l*: 6100 ft. (6 r.l.); 35mm, 4673 ft., 62' (20 fps), incompleto/incomplete (r.l. 5 mancante/missing); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nel marzo 1920, mentre recitava a Broadway con sua moglie, Doris Rankin, in *The Letter of the Law*, Lionel firmò con il produttore Whitman Bennett un contratto per quattro lungometraggi che sarebbero stati distribuiti dalla First National. Si trattava dell'esordio di Bennett nel campo della produzione: egli aveva iniziato come addetto stampa dei fratelli Shubert per passare poi alla Mutual e giungere in breve tempo a gestire la pubblicità per Jesse Lasky (subentrando a Harry Reichenbach); divenne quindi direttore di produzione della Famous Players-Lasky prima di avventurarsi nella produzione (per un suo ritratto più completo si rimanda a *Hollywood on the Hudson* di

Richard Koszarski). Le riprese del primo film realizzato dal gruppo, *The Master Mind*, iniziarono in aprile presso l'ex studio Triangle a Yonkers, che era stato completamente ristrutturato dal nuovo inquilino; in giugno venne diffuso un elenco completo dei film che Lionel avrebbe dovuto interpretare, tra i quali figurava *Jim the Penman*, la cui uscita era prevista per il 31 gennaio 1921. Nell'agosto del 1920 Barrymore firmò con Bennett un contratto per altri tre film; dopo i primi quattro, però, non ne venne più realizzato nessuno.

Tutti i lungometraggi del tandem Bennett-Barrymore vennero diretti da Kenneth Webb, ingaggiato da Bennett con un contratto triennale all'avvio della lavorazione di *The Devil's Garden*. In un primo tempo Barrymore fece la spola tra palcoscenico e studio cinematografico, ma dopo la conclusione delle recite di *The Letter of the Law* in luglio poté dedicarsi interamente alla lavorazione di film fino alla ripresa della stagione teatrale. Appena un anno prima, in un'intervista concessa al *Toledo Times*, egli aveva definito il cinema un'attività secondaria, da apprezzare perché offriva una retribuzione soddisfacente; è difficile pensare che avesse cambiato idea nel frattempo, data la gratificante e prestigiosa posizione di cui godeva a Broadway (nella stessa intervista, rievocando il periodo trascorso alla Biograph, Lionel commentava: "I bei vecchi tempi? Non saprei... certo, erano i vecchi tempi, ma non so se fossero veramente belli").

Le fonti dei quattro film di Bennett sono costituite da una serie di romanzi e lavori teatrali che offrivano a Lionel la possibilità di spaziare dal dramma (*The Devil's Garden*) alla commedia (*The Great Adventure*). *Jim the Penman* era un vecchio cavallo di battaglia ricavato dal testo teatrale di Sir Charles L. Young (1839-1887), avvocato, pari d'Inghilterra e saltuariamente anche drammaturgo. Narra la vicenda di un ricco falsario – in gergo, "penman" (calligrafo) designava chi contraffà una firma. La prima ebbe luogo a Londra il 3 aprile 1886; nel cast spiccavano Maurice Barrymore e Herbert Beerbohm Tree. A New York le rappresentazioni iniziarono il 10 novembre dello stesso anno. Il dramma rimase per parecchi decenni una presenza costante nei teatri regionali sia inglesi che americani.

La Famous Players ne aveva già tratto un film nel 1915, per la regia di Edwin S. Porter. Vale la pena di notare che nel 1914 Lasky aveva realizzato una versione cinematografica di *The Master Mind*, quindi è possibile che Bennett avesse acquistato dal suo ex capo i diritti di parecchie opere. Nel novembre 1920 la stampa specializzata annunciò che Joseph Schenck avrebbe prestato l'opera della sua sceneggiatrice Dorothy Farnum per l'adattamento di *Jim the Penman*, avviando così una proficua collaborazione tra la giovane scrittrice, Bennett e Webb. Le riprese iniziarono in un giorno imprecisato di dicembre; il 18 di quel mese il *Wid's Daily* riferì che "una volta completato il film, Barrymore tornerà per un breve periodo a calcare, come di consueto, le scene teatrali; finché quest'ingaggio non termina, non lavorerà nel cinema". Si trattava dell'ingaggio per la sfortunata messinscena di *Macbeth* diretta da Arthur Hopkins con le scenografie moderniste ideate dal visionario Robert Edmond Jones. Lionel iniziò le prove subito dopo la fine delle riprese di *Jim the Penman*; le feroci critiche rivolte sia a

lui che all'intera produzione lo spinsero, verosimilmente, a tornare in fretta al sicuro mondo del cinema: all'inizio di marzo del 1921, qualche giorno prima della prematura interruzione delle recite del *Macbeth*, egli firmò un contratto con William Randolph Hearst e la Cosmopolitan Pictures.

I trascorsi di Bennett come pubblicitista si riflettono nell'ampia e sistematica campagna promozionale che esaltava Lionel come "il più grande attore d'America". Il pressbook esortava gli esercenti a far leva sul nome di Barrymore per attrarre gli spettatori più sofisticati, ma assicurava che anche il pubblico in cerca di emozioni più facili non sarebbe rimasto deluso dallo sviluppo dell'azione. Sugeriva poi di far indossare alle maschere uniformi a strisce da carcerato ("ma chic, non sgradevoli") e invitava persino a organizzare gare di contraffazione. Le recensioni furono largamente positive, anche se alcuni critici osservarono che il lungometraggio era avvincente solo nell'ultimo rullo e altri lamentarono l'eccessiva frequenza con cui Webb ricorreva ai primi piani. Scrisse il *New York Herald*, uno dei pochi organi di stampa ad analizzare l'aspetto visivo del film: "... le malinconiche ombre rembrandtiane di Whitman Bennett che mettono in rilievo i volti ma che in alcune produzioni sembrano fuori luogo, per una volta orchestrano perfettamente il tema". Si ha la tentazione di attribuire la paternità di questa impronta visiva a uno dei due direttori della fotografia, Harry Stradling (nipote di Walter Stradling, l'operatore di Mary Pickford), che avrebbe poi collaborato con Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, George Cukor e molti altri registi. In *Jim the Penman* Doris Rankin recita per l'ultima volta accanto al marito Lionel: avrebbero divorziato il 21 dicembre 1922.

Poiché la copia superstite manca del quinto rullo, è necessario fornire alcune spiegazioni sulla trama: James Ralston, alias "Jim the Penman", si sente sollevato quando pone fine alla sua triste associazione con il barone Hartfield, un boss criminale. Costui però costringe Ralston a partecipare a un complotto teso alla rovina di Lord Drelincourt, minacciando di smascherare il riluttante falsario, che farebbe qualunque cosa pur di proteggere la felicità della figlia Agnes, fidanzata con il figlio di Drelincourt. La polizia è ormai sulle tracce dei malviventi e Nina, la moglie di Ralston, apprende che è stata proprio una contraffazione a separarla dall'ex innamorato Louis Percival...

Kenneth Webb (1892-1966) e suo fratello Roy (1888-1982) erano attivi già nel 1914 come attori, sceneggiatori e autori musicali; li assisteva probabilmente lo zio, il popolare attore di vaudeville Digby Bell. Pochi anni dopo Kenneth era aiuto regista di Tom Terriss alla Vitagraph; divenne regista a pieno titolo nel maggio 1918, ma continuò assiduamente a scrivere testi teatrali, operette e sketch. Lasky lo ingaggiò nel gennaio 1919 insieme a Roy (che gli fungeva da aiuto regista); i due collaborarono con Whitman Bennett fino al settembre 1922, poi Kenneth lavorò come freelance per varie case di produzione indipendenti, continuando però l'attività di scrittore. Nel 1923 fu eletto direttore della sezione est della Motion Picture Directors Association; girò il suo ultimo lungometraggio nel 1929, mentre l'ultima pellicola



nei cui credits compare il suo nome è il cortometraggio della RKO *On Approval* (1934), interpretato da Julia Sanderson e Frank Crumit. I testi teatrali di Webb furono rappresentati a Broadway dalla metà degli anni Venti all'inizio degli anni Trenta; oggi egli è ricordato soprattutto come autore di *Zombie* (una delle fonti di *White Zombie*, in italiano *L'isola degli zombies*, di Victor Halperin) e come uno degli adattatori del musical di Cole Porter *Gay Divorce*. Verso la metà degli anni Trenta passò alla radio, e divenne presidente del Radio Writers Guild (il sindacato degli autori radiofonici). – JAY WEISSBERG

*In March 1920, while appearing on Broadway with his wife Doris Rankin in The Letter of the Law, Lionel signed a contract with producer Whitman Bennett for four features, to be released by First National. This was Bennett's first attempt at producing; he began his career as a press man for the Shuberts, then switched to Mutual, and soon handled publicity for Jesse Lasky (taking over from Harry Reichenbach), becoming production manager for Famous Players-Lasky before branching out into producing (see Richard Koszarski's Hollywood on the Hudson for a fuller profile). Shooting on the team's first title, The Master Mind, began in April at the former Triangle studio in Yonkers, completely refitted by its new tenant, and in June a full list of proposed Lionel films was announced, including Jim the Penman, tentatively scheduled for release on 31 January 1921. In August 1920, Barrymore signed on for three more Bennett films, though none were made after the initial four.*

*All the Bennett-Barrymore features were directed by Kenneth Webb, whom Bennett signed to a three-year contract while production was underway on The Devil's Garden. Initially Barrymore shuttled between stage and screen, but once The Letter of the Law finished in July, he could devote himself to making movies until the stage season picked up again. Only a year earlier, in an interview with the Toledo Times, he defined movie-making as a secondary pursuit, good for earning a decent salary, and it's unlikely his feelings had changed, given his gratifyingly exalted position on Broadway. (In the same interview, reminiscing about his Biograph days, Lionel said, "The good old days? Oh, I don't know. They were the old days, but I can't say how good they were.")*

*Source material for the Bennett quartet of films came from a variety of novels and plays, offering Lionel a range from melodrama (The Devil's Garden) to comedy (The Great Adventure). Jim the Penman was an old workhorse, derived from the play by the barrister, peer, and occasional playwright Sir Charles L. Young (1839-1887), a melodrama about a well-to-do forger – "penman" was slang for someone who counterfeits signatures. The premiere was in London on 3 April 1886, with Maurice Barrymore and Herbert Beerbohm Tree prominently featured in the cast; the New York run began on 1 November of that year and remained a staple of regional theatres throughout Britain and America for decades.*

*Famous Players had filmed the material in 1915, with Edwin S. Porter directing; it's worth noting that The Master Mind was a Lasky film in*

*1914, so it could be that Bennett acquired several properties from his former boss. In November 1920, the trade papers announced that Joseph Schenck was lending his scenarist Dorothy Farnum to write the adaptation of Jim the Penman, beginning a fruitful collaboration between the young scriptwriter, Bennett, and Webb. Shooting began sometime in December, when Wid's Daily (18 December) reported, "When Barrymore completes it he will return to the legitimate stage for a short session. Nothing will be done about future picture work until that engagement is completed." The "engagement" was the ill-fated production of Macbeth, directed by Arthur Hopkins and featuring modernist sets by visionary designer Robert Edmond Jones. Lionel had just finished shooting Jim the Penman before going into rehearsals; the scathing critique he and the entire production received likely sent him scurrying back to the safety of motion pictures, and in early March 1921, days before Macbeth's premature closing, he signed a contract with William Randolph Hearst and Cosmopolitan Pictures. Bennett's background as a publicist is reflected in extensive advertising campaigns promoting Lionel as "America's Greatest Actor." The pressbook urged exhibitors to capitalize on Barrymore's name among their more sophisticated patrons while also assuring cinema owners that thrill-seekers wouldn't be disappointed by the story's climax. It was suggested that ushers could be dressed in prison stripes ("very nifty, however, and not repulsive"), and forgery contests were encouraged. Reviews were largely positive, though some critics griped that the feature only picked up in the last reel, and others complained that Webb indulged in too many close-ups. The New York Herald was one of the few papers to address the film's visuals, writing, "...the gloomy Rembrandt shadows of the Whitman Bennett productions, which throw the faces into relief but seem out of place in some productions, for once orchestrate the theme admirably." It's tempting to ascribe the look to co-cinematographer Harry Stradling, nephew of Mary Pickford's cameraman Walter Stradling, who went on to work with Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques Feyder, Alfred Hitchcock, Vincente Minnelli, and George Cukor, among many others. Jim the Penman would be Doris Rankin's last film as co-star alongside her husband Lionel; they divorced 21 December 1922.*

*The surviving print is missing Reel 5, necessitating a small plot explanation: James Ralston, alias "Jim the Penman," breathes more easily knowing he's reached the end of his unhappy association with crime boss Baron Hartfield. However, the Baron forces Ralston into a scheme to ruin Lord Drelincourt, threatening to expose the reluctant forger, who will do anything to preserve the happiness of his daughter Agnes, engaged to Drelincourt's son. Detectives are closing in, and Ralston's wife Nina learns that it was forgery that separated her from her former lover Louis Percival...*

*Kenneth Webb (1892-1966) and his brother Roy (1888-1982) were active as performers, writers, and songsmiths by 1914, likely assisted by their uncle, popular entertainer Digby Bell. Within a few years Kenneth was assistant director to Tom Terriss at Vitagraph and was promoted to full director in May 1918, while maintaining an active*

career writing plays, operettas, and sketches. Lasky signed him on in January 1919, with Roy as his assistant, and the two worked with Whitman Bennett until September 1922, after which Kenneth freelanced for various independent production companies while continuing to write. In 1923 he was elected director of the Eastern branch of the Motion Picture Directors Association, and made his last feature in 1929; his final screen credit was for the 1934 RKO short *On Approval*, starring Julia Sanderson and Frank Crumit. Webb had plays on Broadway throughout the mid-1920s and early 1930s, and is perhaps best known today as the author of *Zombie* (a source for Victor Halperin's *White Zombie*), and as the co-adaptor of Cole Porter's musical *Gay Divorce*. By the mid-1930s he moved to radio, becoming president of the Radio Writers Guild. — JAY WEISSBERG

**THE ETERNAL CITY** (Samuel Goldwyn, *dist*: Associated First National Pictures, US 1923) (frammento/fragment)

*Regia/dir*: George Fitzmaurice; *pres*: Samuel Goldwyn; *scen*: Ouida Bergère, dal romanzo (1901) e dalla pièce (1902) di/based on the novel (1901) and play (1902) by Hall Caine; *f./ph*: Arthur Miller; *cast*: Barbara LaMarr (*Donna Roma Valonna*), Bert Lytell (*David Rossi*), Lionel Barrymore (*Baron Bonelli*), Richard Bennett (*Bruno Rocco*), Montagu Love (*Charles Minghelli*), William Ricciardi (*banditore/auctioneer*), Betty Bronson, Joan Bennett (*fattorini/pages*), Ronald Colman [*comparsa/extra*]; *première*: 17.12.1923 (New York); *orig. l*: 7800 ft. (8 rl.); 35mm, 1901 ft. (2 rl.), 28' (18 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: The Museum of Modern Art, New York.

Questa proiezione è stata resa possibile dalla generosità del Rotary Club di Pordenone, che ha sostenuto le spese del trasferimento digitale. / *This screening has been made possible by the generosity of the Rotary Club of Pordenone, who have provided the costs of the digital transfer.*

Realizzare nel 1923 un film che glorificava Mussolini e il fascismo non fu per Hollywood una presa di posizione così sconcertante come può sembrare a posteriori. Il film fu realizzato solo a pochi mesi di distanza dalla Marcia su Roma e dalla nomina del 39enne Benito Mussolini a primo ministro. Le parate fasciste erano cinematograficamente spettacolari e Mussolini in quel periodo era un eroe popolare e ancora percepito dai politicamente meno avveduti come una presenza benigna. Inoltre, in lui si vedeva il nemico del comunismo, uno spettro che ossessionava ancora l'America pur se la prima "Paura rossa" si era affievolita e le atrocità autorizzate dal procuratore generale Palmer erano state denunciate.

All'epoca, Samuel Goldwyn era in guerra con la sua ex società, la Goldwyn Pictures, e ogni menzione ufficiale di *The Eternal City* precisava: "Presentato da Samuel Goldwyn (ora non più associato alla Goldwyn Pictures)". Ci furono tuttavia anche altri validi motivi a indurre Goldwyn a filmare la sua prima produzione indipendente in Italia. Henry King stava già preparando, per la Inspiration Pictures, due film da girare in Italia con Lillian Gish, *The White Sister* (*La suora*

*bianca*) e *Romola*. (Dixon Smith, il biografo di Ronald Colman sostiene che, tra questi due film, l'attore avesse lavorato come comparsa in *The Eternal City*.) Erano in corso trattative per un film di Griffith da realizzare in Italia. Goldwyn aveva comprato i diritti di *Ben-Hur* nel 1922 e si accingeva a girarlo a Roma: le riprese sarebbero iniziate nell'ottobre del 1923, quando *The Eternal City* era ancora in postproduzione. Girare all'estero aveva comportato una serie di manovre da parte del neoeletto presidente della MPPDA, Will H. Hays, tramite l'ambasciata italiana a Washington. Le riprese in Italia avvennero probabilmente tra il giugno e il luglio del 1923, mentre gli interni furono girati successivamente in uno studio newyorchese sulla 48a Strada: ciò spiegherebbe la presenza nel cast di William Ricciardi, un famoso attore del teatro newyorchese d'immigrati italo-americani, qui nel ruolo del banditore pubblico romano di vestiario e mobili. Ricciardi lavorerà di nuovo con Fitzmaurice in *As You Desire Me* (*Come tu mi vuoi*, 1932), adattamento del dramma di Pirandello interpretato da Greta Garbo.

Secondo le memorie del cineoperatore del film, Arthur Miller, fu Ouida Bergère, all'epoca moglie di Fitzmaurice, a suggerire l'idea di aggiornare *The Eternal City* di Hall Caine al presente del fascismo. La storia era già stata usata in un romanzo (1901), in una pièce (1902) e in un film (1915, diretto da Edwin S. Porter e Hugh Ford, con Pauline Frederick al suo debutto cinematografico, anch'esso girato in Italia). Nella versione originale l'eroe era un socialista e per caso anche il figlio del Papa. Nell'adattamento della Bergère, David Rossi è un orfanello affidato alle cure di Bruno, un vagabondo. In seguito David è adottato dal dottor Roselli, un pacifista, che lo cresce insieme alla propria figlia Roma. Da grandi, i due si giurano amore eterno. David e Bruno si arruolano nell'esercito e partono per la Grande Guerra, mentre Roma diventa una famosa scultrice, con "l'appoggio" del barone Bonelli, il capo segreto del partito comunista. Il malvagio Bonelli, che mira a diventare dittatore, istiga la classe lavoratrice a creare disordini. A guerra finita, David si unisce ai fascisti e diventa il braccio destro di Mussolini. David accusa Roma di essere l'amante di Bonelli e, dopo aver guidato i fascisti contro i bolscevichi, uccide il barone. Quando però Roma si autoaccusa dell'omicidio di Bonelli, David capisce di non essere mai stato tradito e confessa il suo delitto. Mussolini, in qualità di primo ministro, concede la grazia a David e i due innamorati si riconciliano.

Lo stesso Hall Caine si ritenne offeso dalla versione finale dello script e cercò di bloccare la produzione del film. *Variety* (2 agosto 1923) riferì: "L'autore ha deciso di bloccare la produzione perché a suo dire Ouida Bergère, autrice della sceneggiatura, e moglie di George Fitzmaurice, il regista del film, ha alterato la sceneggiatura che gli era stata sottoposta a Londra e che egli aveva approvato per trasformarla in una storia di propaganda fascista che mostrava migliaia di seguaci di Mussolini in camicia nera e ne idealizzava il regime." L'ufficio di Goldwyn replicò sprezzante di avere l'approvazione scritta del copione, aggiungendo che tutti gli esterni del film erano ormai completati e che l'11 agosto la troupe sarebbe partita per l'America a bordo dell'"Aquitania".



*The Eternal City*, 1923. (The Museum of Modern Art)

Mussolini, che era stato giornalista e di comunicazione se ne intendeva, era perfettamente consapevole del positivo ritorno d'immagine sul piano internazionale che sarebbe derivato da *The Eternal City* e fornì attivamente il suo aiuto. Il cineoperatore Arthur Miller ricordava nelle sue memorie: “Mussolini era così entusiasta del progetto che teneva il suo ufficio aperto per noi a qualsiasi ora.” Alle camicie nere fu affidato il servizio d'ordine per le scene di massa: “Facevano tutto ciò che gli chiedevamo. Una domenica girammo in cinque luoghi diversi di Roma, costringendo mille comparse a spostarsi a piedi da un set all'altro fino al Colosseo.” Miller racconta anche come girò le immagini di Mussolini nel suo ufficio, con la piena collaborazione del Duce: “Assenti e si sedette dietro la sua scrivania per il ritratto, senza fare domande. Mussolini parlava inglese molto lentamente e con voce fiavole.”

Lionel Barrymore, che nel film interpreta il malvagio comunista Bonelli ricorda anche lui come Mussolini fosse “tutto il tempo sul set”, e nel 1941 confidò a Louella Parsons: “L'ho conosciuto e non era male. Non avrebbe mai dovuto cacciarsi in quella trappola dell'Asse.” (La produzione si fermò per qualche giorno nel luglio 1923 per consentire a Barrymore di sposare la sua seconda moglie, l'attrice Irene Fenwick, e andare in luna di miele.)

*The Eternal City* era considerato perduto, ma il Museum of Modern Art ne conserva i due rulli finali, che ci consentono di farci un'idea del film. Il frammento inizia quando i fascisti e l'orda rossa si stanno preparando allo scontro finale. Roma vorrebbe lasciare Bonelli, che invece intende sposarla e farne la moglie del futuro dittatore d'Italia, ma il cuore di lei appartiene a David. Nel finale vediamo (come dice la didascalia) “I fascisti [in italiano] al Colosseo” mentre “l'orda rossa sciamava verso le antiche terme romane”. Il numero di comparse che appare in queste sequenze è davvero impressionante. Un'altra didascalia spiega

come Mussolini sia uscito vittorioso da questo disordine sociale: “E poi arrivò il grande e definitivo trionfo dei fascisti, quando Mussolini guidò un'armata, ancor più pittoresca dei famosi mille di Garibaldi, attraverso le porte della storica città romana”.

Mussolini si sentì sicuramente lusingato dal film. Una didascalia ci informa: “Per fortuna l'Italia poteva contare su un grande e sensibile Re che ricevette il nuovo liberatore offrendogli la carica di primo ministro.” A questa seguono le immagini di un cinegiornale che mostrano l'arrivo del re Vittorio Emanuele II e Mussolini al monumentale Altare della Patria, dove passano in rassegna le truppe.

Poi vediamo Mussolini mentre firma un documento (“Uno dei primi atti del nuovo governo fu la liberazione del patriota David Rossi”), e il Duce guarda direttamente in macchina. Nella sequenza successiva, Roma aspetta su una terrazza con giardino di fronte all'Altare della Patria, dove si stanno svolgendo le celebrazioni della marcia su Roma; lei indossa una tunica bianca che ricorda i dipinti storici di Alma-Tadema, mentre David è rivolto verso la piazza sottostante con il braccio alzato nel saluto fascista. Prima della dissolvenza finale, David e Roma si scambiano un bacio sullo sfondo di uno splendido tramonto romano. Pertanto è il nuovo leader Mussolini, nel ruolo di deus ex machina, a determinare l'happy ending di questa prestigiosa produzione hollywoodiana d'oltreoceano, rivelando l'iniziale fascinazione americana per questo “uomo d'ordine e d'azione”.

Dopo la prima guerra mondiale i film italiani stavano rapidamente scomparendo dagli schermi internazionali. Il regime fascista dette il suo sostegno incondizionato a questa produzione americana e collaborò all'organizzazione delle scene di massa, con l'evidente proposito di sfruttare il film per esaltare e glorificare il fascismo. Quando *The Eternal City* fu presentato a New York, dove viveva un'importante comunità di immigrati italiani, ci furono lunghe code al botteghino e le scene con Mussolini furono accolte con manifestazioni di giubilo.

Rimangono comunque due misteri. Perché il film non fu *mai* proiettato in Italia? E cosa spinse Goldwyn e Hays a prendersi la briga di girare un film a Roma in un momento storico così tumultuoso? Probabilmente – come suggeriva la pubblicità per il film – perché “3000 anni orsono fu iniziata la costruzione dei set per *The Eternal City*”. – GIULIANA MUSCIO

*For Hollywood to make a film in 1923 glorifying Mussolini and his Fascisti was not the dramatic political statement that it might seem in retrospect. The film was made only a few months after the March on Rome and 39-year-old Benito Mussolini's appointment as Prime Minister. The Fascisti parades were cinematically spectacular and Mussolini was a popular hero for the moment, still perceived by the politically unaware as a benign presence. Moreover, he was seen as the enemy of Communism, a spectre which still haunted America even though the first Red Scare had faded and the atrocities permitted by Attorney General Palmer had been exposed.*

*Samuel Goldwyn was at the time in battle with his former company, Goldwyn Pictures, and every official mention of The Eternal City states “Presented by Samuel Goldwyn (Not Now Connected with*

Goldwyn Pictures).” There were obvious attractions for him to film his first independent production in Italy. Henry King was already at work on two Lillian Gish films, *The White Sister* and *Romola*, to be shot there for Inspiration Pictures. (Ronald Colman’s biographer Dixon Smith says that the actor worked as an extra on *The Eternal City* between these two films.) There were negotiations for Griffith to film in Italy. In 1922 Goldwyn had bought the rights to *Ben-Hur* and was already preparing to film it in Rome: the work would begin in October 1923, while *The Eternal City* was still in post-production. To film on location required complex machinations by the newly appointed MPPDA President, Will H. Hays, through the Italian Embassy in Washington. Filming seems to have taken place between June and July 1923, with interiors shot subsequently in New York at a studio on 48th Street: this would explain the presence in the cast of William Ricciardi, a prestigious actor of the Italian immigrant stage in New York, as the auctioneer of Roma’s clothes and furniture. Ricciardi would later work for Fitzmaurice again in *As You Desire Me* (1932), starring Greta Garbo.

According to the memoirs of the film’s cinematographer, Arthur Miller, it was the idea of Ouida Bergère, then the wife of the director George Fitzmaurice, to update Hall Caine’s *The Eternal City* to the Fascist present. The story had already done service as a novel (1901), a play (1902), and a film (1915, directed by Edwin S. Porter and Hugh Ford, with Pauline Frederick in her first film role, and also shot in Italy). In the original version the hero is a Socialist and by chance the son of the Pope. In the Bergère adaptation, David Rossi, an orphan, is cared for by Bruno, a tramp. Later he is adopted by Dr. Roselli, a pacifist, who brings him up with his own daughter Roma. When they grow up, the two pledge their love. David and Bruno join the army in World War I, while Roma becomes a famous sculptor, “supported” by Baron Bonelli, the secret leader of the Communist Party. The villainous Bonelli aspires to be a dictator and incites the working class to create disorder. After the war David joins the Fascists and becomes Mussolini’s righthand man. David denounces Roma as Bonelli’s mistress, and then leads the Fascists against the Bolsheviks, killing Bonelli. Roma takes the blame for Bonelli’s murder, thereby convincing David that she never betrayed him, and he confesses to the murder. Mussolini, as Prime Minister, signs the order for David’s pardon, and the lovers are reconciled and reunited.

Hall Caine himself was outraged by the final script and tried to stop the production. *Variety* (2 August 1923) reported, “The author’s reason for stopping the production was that Ouida Bergère, the script writer, and wife of George Fitzmaurice, who is directing the picture, altered the script which was presented to him for approval, and which he O.K.’d in London, and developed a Fascisti propaganda story showing thousands of black-shirted followers of Mussolini and idealizing his regime.” The Goldwyn office contemptuously retorted that they had his signed approval of the script he had read in London, that all exteriors were already completed, and that the crew would depart for America on the *Aquitania* on August 11.

Mussolini remembered his own days as a journalist, always valued manipulable journalists (the others he found ways to dispose of), and was an acute publicist. It is clear that he was very much aware of the public relations value of *The Eternal City*, and actively helped. The cinematographer Arthur Miller recalled in his memoirs: “Mussolini was so impressed with the idea that his office was open to us at any time.” Blackshirts were provided to help with crowd control: “They did anything we asked of them. One Sunday we shot in five different locations in Rome, walking two thousand extras from one location to another and ending at the Coliseum.” Miller also tells how he shot the images of Mussolini in his office, with the full cooperation of the Duce: “He agreed and sat behind his desk for the portrait without asking any questions. Mussolini spoke English very slowly and in a soft voice.” Lionel Barrymore, who plays the villainous Communist Bonelli, also remembered Mussolini being “on the set all the time”; and told Louella Parsons in 1941, “I knew him and he wasn’t a bad fellow. He should never have gotten himself in the Axis trap, for now I suppose he is changed”. (The production was closed down for a few days in July 1923 to permit Barrymore to marry his second wife, actress Irene Fenwick, and go on honeymoon.)

The film was long considered lost, but the Museum of Modern Art proves to hold the final two reels, which enable us to get some idea of its character. The excerpt begins as the Fascists and the Red mob are preparing for the final confrontation. Roma wishes to leave Bonelli, who tells her he is prepared to marry her, so that she may become the wife of the future Dictator of Italy, but her heart is set on David. In the finale we see (in the words of intertitles) “I fascisti [sic] at the Colosseum” while “The Red mob swarmed in the old Roman Baths”. The number of extras seen in these sequences is impressive. Another title explains how Mussolini overcame this social disorder: “And then came the great and final triumph for the Fascisti when Mussolini led an army, even more picturesque than Garibaldi’s famous thousands, through the gates of the historic Roman city.”

Mussolini could only have been pleased with the film. A title tells us, “It was fortunate for Italy that it had a really great and sensible King who received the new liberator and tendered to him the Premiership.” This is followed by newsreel footage of King Victor Emmanuel II and Mussolini arriving at the monumental Altare della Patria and reviewing the troops. We then see Mussolini signing a document (“One of the first acts of the new government was to release the patriot, David Rossi”), and the Duce looks straight into the camera. In the next shot Roma is waiting on a garden terrace facing the Altare della Patria, where the celebrations of the March on Rome are taking place; she is dressed in a white tunic reminiscent of an Alma-Tadema historical painting, while David points to the square below with his right arm raised in a Fascist salute. Before the final fade-out, David and Roma exchange a kiss against the background of a beautiful Roman sunset. Thus the new leader Mussolini as a *deus ex machina* brings narrative closure to this Hollywood prestige overseas production, revealing America’s early fascination with this “man of action and order”.

*After World War I Italian films were rapidly disappearing from the screens of the world. The Fascist regime doubtless supported this American production, and cooperated in the staging of spectacular scenes, with the conscious aim of exploiting the film to aggrandize and glorify Fascism. When it was first shown in New York, with its large Italian immigrant population, there were long queues, and the scenes of Mussolini were greeted with enthusiastic demonstrations. Two mysteries remain, however. Why was the film never shown in Italy? And what inspired Goldwyn and Hays to take so much trouble to shoot in Rome at such a tumultuous moment in history? Perhaps – in the words of the publicity for the film – because “3,000 years ago they began building sets for The Eternal City!” – GIULIANA MUSCIO*

### **THE BELLS** (Chadwick Pictures Corporation – US 1926)

*Regia/dir:* James Young; *prod:* I. E. Chadwick; *scen:* James Young, dalla pièce/from the stage play *Le Juif polonais* (1869) di/by Émile Erckmann, Alexandre Chatrian; *f./ph:* L. William O’Connell; *illuminazione/lighting:* Perry Harris; *tech. dir:* Earl Sibley; *cast:* Lionel Barrymore (*Mathias*), Caroline Frances Cooke (*Catharine*), Gustav von Seyffertitz (*Jerome Frantz*), Lorimer Johnston (*Hans*), Lola Todd (*Annette*), Edward Phillips (*Christian*), Laura Lavarnie (*chiromante/fortune-teller*), Boris Karloff (*mesmerista/mesmerist*), E. Alyn Warren (*Jethro Koweski*; *Baruch Koweski*), George Austin, John George, Otto Lederer; *orig. l:* 6300 ft.; 35mm, 5679 ft., 63' (24 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York. Compliments of the John E. Allen Archive.

**Trama** Mathias, locandiere in un villaggio alsaziano, nel tentativo di ingraziarsi gli abitanti del luogo per farsi eleggere borgomastro si indebita con Jerome Frantz, il quale spera di impadronirsi della locanda quando Mathias non sarà in grado di pagare i debiti. Frantz ha anche posto gli occhi su Annette, la figlia di Mathias, e propone a quest’ultimo di cancellare il debito in cambio della mano della fanciulla. Mathias rifiuta sdegnato, ma si trova già a mal partito allorché nel villaggio si tiene la fiera annuale. Qui egli assiste allo spettacolo di un illusionista che ipnotizza gli astanti, proclamandosi capace di costringere chiunque a rivelare i propri più reconditi segreti; poi una chiromante inizia a leggere la mano di Mathias ma si ritrae inorridita da ciò che vede nel suo futuro. Insieme alle nevi di dicembre giunge alla locanda Baruch Koweski, mercante girovago ebreo proveniente dalla Polonia. Mathias intuisce che Koweski reca con sé una cintura stracolma di monete d’oro; quando il mercante parte nella sua slitta dalle campane tintinnanti, Mathias lo segue, lo uccide e ne brucia il corpo in una fornace per la calce. Ora il locandiere è diventato ricco, e giustifica la sua nuova condizione affermando di aver ricevuto un’eredità; viene eletto borgomastro e rafforza ulteriormente la sua posizione promettendo in moglie Annette a Christian, il gendarme del villaggio. In seguito, alla locanda ricompare l’ipnotizzatore in compagnia di Jethro Koweski, che si presenta come fratello di Baruch, di cui vuole catturare l’assassino. Mentre Mathias preleva la dote di Annette dal mucchio di monete d’oro, è visitato dall’apparizione di Koweski e

immagina di udire tintinnare le campane della slitta della sua vittima. Si celebra poi il matrimonio di Annette e Christian; esausto per i festeggiamenti e perseguitato insieme dal senso di colpa, Mathias cade in un sonno profondo e sogna di essere processato per omicidio. Il pubblico ministero è Frantz; Mathias si proclama innocente ma Frantz convoca l’ipnotizzatore che costringe il locandiere a rivivere il proprio delitto. Condannato a morte nel sogno, Mathias implora perdono ma è stroncato da un attacco cardiaco.

Superando i limiti e la struttura cupamente rinchiusa su se stessa di un dramma che aveva conosciuto grande popolarità sui palcoscenici internazionali dal 1870 circa fino agli inizi del XX secolo, il regista americano James Young, elabora una narrazione che – a differenza del testo originale – espone in forma drammatica anche le vicende antecedenti dei personaggi che popolavano l’opera; inoltre, seguendo il tradizionale procedimento di chi porta sullo schermo un lavoro teatrale, apre l’ambientazione e l’azione, inserendovi un villaggio, una fiera paesana e un delitto perpetrato sullo schermo.

Nel ruolo centrale di Mathias, Lionel Barrymore segue le orme di una leggenda del teatro britannico come Henry Irving (1838-1905) incarnando un personaggio scaturito dalle sempre più frequenti ricerche vittoriane sulla neuroscienza e la conseguente pubblica consapevolezza della sfera inconscia della psiche umana. Si ammette gradualmente che ogni persona possiede una vita interiore segreta, che spesso contrasta con l’io esteriore ma interagisce con esso e lo controlla. Sin dagli anni Settanta dell’Ottocento, nei teatri europei e americani si osserva un effetto collaterale della divulgazione delle terapie ipnotiche di Anton Mesmer e del trattamento psichiatrico applicato da Jean-Martin Charcot ai pazienti negli ospedali. Gli autori di teatro, i cui melodrammi, in precedenza, distinguevano nettamente i buoni dai cattivi, si sentono incoraggiati dai rapporti su slittamenti mentali e fratture identitarie a fondere questi due ruoli antitetici in un unico personaggio: l’eroe/villain, il cui io interiore esplose minacciando la stabilità della personalità e che è roso da un senso di colpa inestinguibile e inespiabile, causato da delitti segreti.

L’interpretazione di Barrymore si colloca nella tradizione dell’eroe malvagio di Irving, esteriormente affascinante, attraente, forte e deciso. Dentro di sé, però – ed è un aspetto che si rivela solo agli spettatori sgomenti – egli infrange le norme morali e sociali e una colpa divorante lo fiacca e lo rode in segreto: in breve, è un criminale e uno psicopatico. Un occasionale stimolo esterno, come il tintinnio reale o immaginario delle campane di una slitta, innesca la reazione dell’inconscio che travolge il comportamento razionale e alimenta allucinazioni e sogni terribili.

Sei anni prima, nella parte di Milt Shanks in *The Copperhead* di Augustus Thomas (1920) – ruolo per cui era già stato acclamato a Broadway – Barrymore era riuscito a esprimere il tormento interiore e insieme la forza mentale di un eroe ingiustamente accusato di tradimento. Questo film, ormai raramente proiettato, rivaleggia per profondità con l’originario testo teatrale e consente a Lionel Barrymore di

utilizzare le sfumature più raffinate del suo repertorio intellettuale ed emotivo. In *The Bells* Barrymore riprende un ruolo simile, in cui deve intrecciare subdola astuzia, intelletto calcolatore, una maschera di finta normalità per allontanare la tensione e, sporadicamente, addirittura una giovialità allegra, scherzosa e disponibile. Egli esprime la disperazione, la colpa e la paura incontrollata che le sue terrificanti allucinazioni provocano in lui. Suscita un'impressione particolare la scena in cui Mathias conta il denaro dell'ebreo lordandosi le mani di sangue immaginario e svelando così la mente dell'assassino, oppressa ormai da mesi di tormento interiore, occulto, muto e devastante.

James Young inizia a dipanare la trama presentandoci un villaggio non ricoperto di neve ma nel pieno del rigoglio della natura; illustra e precisa poi le cause delle difficoltà finanziarie di Mathias: una locanda in cui si offre da bere gratis per comperare voti e un mulino che produce farina per lo stesso motivo. Mentre il testo teatrale di Leopold Lewis e Henry Irving presenta un Mathias sicuro di sé e benvoluto da tutti, Young aggiunge il personaggio di Frantz, costante antagonista locale la cui sgradevole presenza incombe in tutte le occasioni; nell'episodio finale del sogno egli veste i panni dell'accusatore, ma prima cerca di impadronirsi sia della locanda che della figlia di Mathias, Annette. La sequenza della fiera paesana è un'aggiunta che serve a trasformare quello che era il semplice ricordo di un ciarlatano girovago in una presenza minacciosa – pericolosa proprio perché, come la chiromante, ha già intuito la potenzialità criminale che spingerà Mathias al delitto. A parziale compensazione di questo vicolo cieco narrativo, Boris Karloff, nel ruolo del mesmerista, esprime con il suo lento ghigno sardonico un senso di pericolo e minaccia più reale di quanto riesca a fare Gustav von Seyffertitz (Frantz) con il suo continuo ricorso a smorfie e aggrottamenti e con le sue sottili labbra sprezzanti. Young fa anche vedere il soggiorno di Baruch Koweski presso la locanda, la pesante cintura dei soldi e l'omicidio stesso: tutti elementi che contribuiscono a esaltare la capacità del cinema di ampliare gli orizzonti della narrazione e di superare i ristretti limiti del palcoscenico.

Purtroppo, Young si lascia sfuggire un'importante occasione narrativa quando Mathias entra in carica come borgomastro. Fino a quel momento, immediatamente dopo il delitto, Mathias ha istintivamente evitato di avvicinarsi a una corda terminante con un cappio che pende da una trave nella stalla. Ora infila al collo la catena che simboleggia la carica di borgomastro e in realtà costituisce unicamente la ricompensa di anni di corruzione. Young non si accorge che la catena da borgomastro prefigura il cappio del boia e lascia passare il momento senza coglierlo. Inoltre, come sta a testimoniare l'esperienza di molti nevosì invernali americani, le campanelle delle slitte erano in realtà parte della bardatura del cavallo; non venivano mai impugnate dal conducente né mai fatte risuonare da sole; sono l'equivalente del clacson di un'automobile e segnalano il sopraggiungere della slitta. Nel film invece Young trasforma le campanelle della bardatura in un accessorio di scena che compare nelle visioni in sovrimpressione da cui Mathias è perseguitato. Uno spettatore cinematografico del 1926 avrebbe notato l'incongruenza.

Nel complesso, il film alterna esiti brillanti ad aspetti meno convincenti. Young rinuncia alla cupa e possente sintesi e alle fosche tinte emotive dell'opera teatrale per offrirci uno spettacolo di allegra vita campestre con "ingenua" su carri di fieno, una squadra di poliziotti alsaziani a cavallo, festività natalizie e una sinistra fiera paesana; ma contemporaneamente riesce a costruire una vicenda di ambizione smodata, crimine e colpa devastante, pentimento e dolore inconsolabile.

La versione teatrale di *The Bells* (1871), nella quale Henry Irving interpretò per la prima volta il ruolo di Mathias in uno spettacolo in lingua inglese, era un dramma completamente diverso. In un periodo in cui i melodrammi in quattro atti costituivano la norma, *The Bells* si snoda in due soli atti di grande intensità. La trama è simile a quella del film, ma non identica; tutto ciò che è accaduto nella locanda alsaziana prima che l'allucinato Mathias inizi a sentir risuonare le immaginarie campanelle da slitta viene semplicemente narrato e l'azione scenica si concentra sulle ultime quarantott'ore della vita di Mathias. Si tratta quindi di un dramma cupo e severo, oppressivo e compatto, in pratica un one-man show. Altri attori comparivano sul palcoscenico, ma lo spettacolo apparteneva a Irving, e grazie ad esso Irving acquisì rilevanza nazionale. Era la brevità di questo claustrofobico dramma e il peso del passato sull'immediato presente, oltre che il prorompere del senso colpa in Mathias e i suoi sforzi disperati per celare il crimine commesso e soffocare il terrore crescente, a conferire alla pièce un'innegabile forza.

La storia scenica del testo è alquanto complessa. Il dramma originario, intitolato *Le Juif polonais* e scritto da Émile Erckmann e Alexandre Chatrian, fu rappresentato al Théâtre Cluny di Parigi nel 1869, ove uno stenografo pirata presente tra il pubblico trascrisse il testo parola per parola. Tre traduzioni separate giunsero rapidamente a Londra; una di esse capitò tra le mani di Leopold Lewis, un giornalista alcolizzato che sottopose il copione a Irving presso il Lyceum Theatre di Londra, dove Lewis e Irving si misero al lavoro per adattare il testo ai gusti del pubblico britannico, sfruttando le crescenti doti teatrali di Irving. Nella sua ultima tournée americana Irving interpretò *The Bells* a New York nel 1899-1900. È probabile che Lionel, allora ventunenne, lo abbia ammirato in uno almeno dei suoi ruoli prediletti: Mathias, Robespierre, Shylock; allo stesso modo, anche altri Barrymore, se non tutti, devono aver visto Irving recitare. È interessante chiedersi se Lionel sia stato influenzato dall'interpretazione di Mathias data da Irving. C'è poi un altro legame coi Barrymore: Ethel, durante un breve soggiorno in Inghilterra, andò in tournée con Irving nel 1897, interpretando Annette in *The Bells*. Molto prima della sua morte (1905), Irving vendette all'editore teatrale Samuel French una versione deliberatamente alterata del copione da lui utilizzato, nella quale aveva modificato i dialoghi e invertito le istruzioni, in modo che altri attori non potessero riprodurre la sua messinscena. La versione di Henry Irving fu poi portata in tournée dal figlio, H.B. Irving; quindi entrò in possesso di altri attori inglesi, cui era stata donata personalmente. In tal modo la versione di Irving divenne una leggenda.

Prima del nostro film, *The Bells* conobbe almeno quattro trasposizioni cinematografiche: la prima in Australia (1911), con Arthur Styan nel ruolo di Mathias; poi due versioni americane, con George Siegmann (1913) e Frank Keenan (1918), e infine una britannica (1923) con Russell Thorndike. In seguito vennero realizzate altre versioni per il cinema sonoro e la televisione, tra cui uno dei primi film sonori britannici interpretato da Donald Calthrop; un film francese del 1931 basato sulla fonte originale, *Le Juif polonais*, interpretato da Harry Baur; una produzione televisiva della BBC degli anni Cinquanta con Bransby Williams, un attore che nel music hall aveva impersonato anche Henry Irving. – DAVID MAYER

**Plot** *Mathias, an innkeeper in an Alsatian village, seeking to ingratiate himself with locals who may elect him as burgomaster, falls in debt to Jerome Frantz, who hopes to seize the inn when Mathias defaults on his debts. Frantz also has his eye on Mathias' daughter Annette, and offers Mathias the option of cancelling the debt in exchange for permission to marry her. Mathias angrily refuses, and is already in a precarious state when the village holds its annual fair. There he witnesses a mesmerist, who, as a part of a conjuring act, hypnotizes bystanders while claiming that he has the power to force people to disclose their innermost secrets. A fairground fortune-teller, beginning to read his palm, recoils in horror at what she foresees. With the December snows, the inn is visited by Baruch Koweski, an itinerant Polish Jewish merchant. Mathias realizes that Koweski has a money belt full of gold coins. When Koweski leaves in his sleigh – sleigh bells jingling – Mathias follows him, murders him, and burns his body in a lime-kiln. Mathias, now rich and explaining his wealth as an inheritance, becomes burgomaster, and appears to secure his position by betrothing Annette to Christian, the local gendarme. Later, the mesmerist arrives at the inn in company with Jethro Koweski, who announces himself as Koweski's brother and seeks to apprehend his killer. Mathias, taking Annette's dowry from the hoard of gold coins, is visited by an apparition of Koweski and imagines that he hears the bells on Koweski's sleigh. The wedding of Annette and Christian is celebrated. Exhausted from the festivities and nursing his guilt, Mathias falls into a deep dream in which he is on trial for murder, with Frantz as the prosecuting judge. When Mathias denies guilt, Frantz summons the mesmerist, who compels Mathias to re-enact his crime. Sentenced to death in his dream, Mathias seeks forgiveness but suffers a fatal heart attack.*

American director James Young, freeing himself from the constrictions and closed-in darkness of a stage drama that held the international stage from the 1870s into the beginning of the 20th century, has devised a narrative that, unlike the original, actually dramatizes the backstories of the characters who peopled the earlier play and, in the traditional manner of those who bring a stage piece to the screen, "opened out" the setting and action to include a village, a fair, and an on-screen murder.

*Lionel Barrymore, in the central role of Mathias, follows British stage legend Henry Irving (1838-1905) in a part that grew out of the Victorians' increasing investigation into neuroscience and a consequent public awareness of the human unconscious. Gradually, it was admitted that individuals possessed a secret inner life often at odds, but controlling and interfering, with their outer selves. A side effect of the reports of Anton Mesmer's hypnotic cures and Jean-Martin Charcot's psychiatric treatment of hospital patients was from the 1870s observable in the theatres of Europe and America. Dramatic authors, whose stage melodramas had formerly clearly differentiated between heroes and villains, were encouraged by accounts of mental slippages and fractures in identity to fuse the two antithetical roles into a single character: the hero-villain, a character whose inner self erupts and threatens personal stability and whose consuming guilt for hidden crimes cannot be appeased or adequately expiated.*

*Barrymore's interpretation is in the tradition of Irving as a hero-villain – outwardly charming, attractive, powerful, and effective. However, inwardly – and revealed only to appalled audiences – he was a transgressor of moral and social boundaries, secretly devoured and debilitated by festering guilt, in short, a criminal and sociopath. An external cue, a real or imagined jingle of sleigh bells, for instance, triggers a response from the unconscious, overpowering rational behaviour and inducing hallucinations and hideous dreams.*

*Six years earlier, in the character of Milt Shanks in the film version of Augustus Thomas' *The Copperhead* (1920), reprising a role he had performed to acclaim on Broadway, Barrymore showed both the inner torture and mental fortitude of the silent sufferer, who in this case is erroneously labeled a traitor. This film, now rarely seen, matches the depth of the stage drama and shows Lionel Barrymore at his intellectual and emotional best. Again, in *The Bells*, Barrymore takes up a similar role, here requiring deviousness, cunning, a calculating intellect, stress-displacing stage business, and occasional jocular just-one-of-the-boys glad-handing. He performs desperation and guilt and unmastered fear in response to terrifying hallucinations. Notably, his scene counting the Jew's money, an act which drenches his hands in imagined blood, reveals the mind of a murderer who has borne and disguised months of silent corrosive inner torment.*

*James Young takes the narrative's beginning to a village, not snowbound, but in full leaf, and introduces and makes specific the causes of Mathias' financial peril: an inn where free drink is given to buy votes and a mill where milled flour serves the same purpose. Whereas the Leopold Lewis-Henry Irving stage text offers a Mathias who is secure and universally beloved, Young adds the character of Frantz, a constant local antagonist uncomfortably present at all events, who will feature as prosecutor in the final dream episode but who, earlier, seeks both possession of the inn and Mathias' daughter Annette. The village fair sequence is added to make what was formerly just the memory of a fairground charlatan into a menacing presence, dangerous because, much like the gratuitous fortune-*

teller, he has already read Mathias' potential murderous criminality. In partial compensation for this narrative cul-de-sac, Boris Karloff as the mesmerist reveals more menace and danger in his slow rictus smile than Gustav von Seyffertitz as Frantz offers in his numerous scowls, grimaces, and thin-lipped contempt. Young also makes visible the actual visit of Baruch Koweski, the heavy money belt, and the murder itself. All play to cinema's ability to widen focus and escape the confining stage set.

Unfortunately, Young misses a trick when Mathias is installed as burgomaster. Hitherto, in the immediate aftermath of the murder, Mathias has instinctively shied away from a looped rope dangling from a beam in his stable. Now, as the mayoral chain of office is placed about his neck, it is merely the reward for years of effective bribery. Young fails to see that the chain of office also foreshadows the hangman's noose, and allows the moment to pass unremarked. Further, on the evidence of many snowy American winters, sleigh bells were actually a part of a horse's harness, never held by the sleigh's driver and never jingled separately, the equivalent of an auto horn to warn of a sleigh's approach. Here, Young turns harness bells into a hand-prop that he displays in the superimposed visions which harass Mathias. A film audience in 1926 would have known better.

In all, the film is a mixed blessing. Young has traded the compression, overpowering darkness, and black emotional palette of the stage Bells for the spectacle of jolly rural life with ingénues on hay wagons, a mounted posse of Alsatian cops, Christmas festivities, and a sinister village fair, but has also achieved a tale of excessive ambition, crime, and debilitating guilt, repentance, and unpurged sorrow.

The stage play of *The Bells* (1871), in which Henry Irving first realized the role of Mathias in an English-language production, was altogether a different drama. In an era when four-act melodramas were the norm, *The Bells* required no more than two tense acts. Its plot was similar – but not identical – to the film's. All that had happened in that Alsatian inn before Mathias began hallucinating the sound of sleigh-bells was explained in exposition, and the stage drama focused upon the last 48 hours of Mathias' life. In consequence, the play was dark, austere, oppressive, compact, and effectively a one-man show. Other actors were on stage, but the play was Irving's, and with this drama Irving rose to national prominence. It was the brevity of this claustrophobic drama and the weight of the past on the immediate present, as well as Mathias' welling guilt and his frantic efforts to conceal his criminal past and suppress his rising fear, that give the play its undeniable power.

The stage history of the text is somewhat complicated. Originally a drama, *Le Juif polonais*, by the collaborators Émile Erckmann and Alexandre Chatrian and performed at the Théâtre Cluny in Paris in 1869, the play was pirated by a shorthand writer in the audience who copied every word. Three separate translations quickly found their way to London. One of these English translations reached the hands of the alcoholic journalist Leopold Lewis, who brought the script to Irving at London's Lyceum Theatre, where Lewis and Irving

set about adapting it for a British audience and to exploit Irving's developing acting skills.

Irving, on his final American tour, performed in *The Bells* in New York in 1899-1900. Lionel, 21 years old at the time, is likely to have seen Irving in repertory in at least one of his favoured roles: Mathias, Robespierre, and Shylock. So, too, must some or all of the Barrymores caught Irving's performances. It is interesting to speculate whether Lionel was influenced at all by seeing Irving as Mathias. A further Barrymore link is that Ethel, briefly in England, toured with Irving in 1897, playing Annette in *The Bells*. Well before his death in 1905, Irving had sold the play publisher Samuel French a deliberately altered version of his script, changing dialogue and reversing stage directions so that other actors could not copy his productions. His own version was later toured by his son, H.B. Irving, in a "replica production", and still later passed, by personal gift, into the possession of other English actors. This measure ensured that Irving's version became a legend.

*The Bells* was filmed on at least four occasions before this version: in Australia (1911), with Arthur Styan as Mathias, followed by two American screen versions, with George Siegmann (1913) and Frank Keenan (1918), and in Britain (1923) with Russell Thorndike. Further versions followed on sound film and on television, including an early British talkie with Donald Calthrop, a 1931 French film of the original source, *Le Juif polonais*, starring Harry Baur, and a 1950s BBC television production with Bransby Williams, an actor whose music hall turn had included impersonations of Henry Irving.

DAVID MAYER

Isaac E. Chadwick (1884-1952) founded Chadwick Pictures Corporation in 1924 with the idea of rising above the majority of independent Hollywood studios and becoming at least a "minor major" turning out high-quality features on modest but not picayune budgets. Notable stars who made films at Chadwick – who were perhaps "between engagements" at the majors, but did good work for the company – included Pauline Frederick, Theda Bara (her last film), Betty Blythe, Betty Compson, George Walsh (after his *Ben-Hur* debacle), and Lionel Barrymore. Chadwick took trouble to make its films look good, renting out space at Universal and using their standing sets, and employed directors who, if not upper-tier, were good craftsmen, like James Young, Robert F. Hill, Wilfred Noy, B. Reeves Eason, and William James Craft. At first Chadwick was successful and its films were well-received and reviewed, but there was a fatal flaw: I.E. Chadwick's main business partner was Larry Semon, fresh from being fired at Vitagraph for riotous over-expenditure. Semon's features – including his infamous 1925 *The Wizard of Oz*, for which the L. Frank Baum estate was paid an enormous sum for rights – drained Chadwick's limited capital and did poorly at the box-office. Semon's return to shorts wasn't enough to save the company, which ceased production in 1928.

PHILIP C. CARLI



## TECHNICOLOR

**THE MYSTERIOUS ISLAND (L'isola misteriosa)** (Metro-Goldwyn-Mayer Corp. – US 1929) (versione muta / silent version)

*Regia/dir., prod., scen:* Lucien Hubbard; dal romanzo/based on the novel *L'île mystérieuse* di/by Jules Verne (1874); *f./ph:* Percy Hilburn; *scg./des:* Cedric Gibbons; *cast:* Lionel Barrymore (*André Dakkar*), Jane Daly [Jacqueline Gadsden] (*Sonia*), Lloyd Hughes (*Nikolai*), Montagu Love (*Falon*); *première:* 25.10.1929 (Castle Theatre, Chicago); *RI. 1-9:* 35mm, 7078 ft., 78' (24 fps), col.; *did./titles:* CZE; *RI. 10:* DCP (da/from 16mm), 9'40" (trascritto a/transferred at 20 fps), bn/b&w, *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* *RI. 1-9:* Národní filmový archiv, Praha; *RI. 10:* La Cineteca del Friuli, Gemona.

Scheda completa del film nella sezione “L'alba del Technicolor”, programma 6. / *For full credits and notes, see the section “The Dawn of Technicolor”, Prog. 6.*

## Ethel Barrymore (1879-1959)

Ethel Barrymore, nata Ethel Mae Blythe, è probabilmente la sola dei tre fratelli attori che sia riuscita a mantenere inalterato nel tempo l'apprezzamento della critica più severa. Artista polivalente come Lionel e John, fu una valente pianista (preferiva i pianoforti Steinway e ne possedette una lunga serie dal 1903 in poi) e una cantante dalla potente voce da mezzosoprano – in effetti, la sua voce fu sempre considerata, dagli inizi della sua carriera d'attrice fino alla fine dei suoi giorni, la più bella della famiglia. Appena quindicenne, Ethel fu la prima dei figli di Maurice Barrymore e Georgie Drew a dedicarsi seriamente al teatro, recitando regolarmente nelle compagnie di giro insieme ai parenti del ramo Drew della famiglia. Le doti teatrali e l'altera bellezza dai lineamenti decisi ne propiziarono la rapidissima ascesa. Recitò dapprima in Inghilterra con William Gillette e Sir Henry Irving; poi la sua carriera ricevette un impulso decisivo dal produttore Charles Frohman, e culminò con l'immenso successo ottenuto a New York in *Captain Jinks of the Horse Marines* di Clyde Fitch (1901). L'apparizione sulla scena di New York sancì in maniera definitiva la sua fama di attrice di duttile talento e grande serietà; ma il pubblico era anche affascinato dalla bellezza e dallo spirito di Ethel. Forse a causa del saldo prestigio teatrale che aveva conquistato in età relativamente acerba, fu l'ultima dei tre fratelli a entrare nel mondo del cinema, e quando si decise al passaggio credette di poterlo fare alle proprie condizioni.

Nel momento in cui Ethel iniziò la propria carriera cinematografica a New York, nel 1914, era sposata (ma il matrimonio era alquanto traballante e si sarebbe concluso con un divorzio nel 1923) con Russell Griswold Colt, figlio del proprietario della United States Rubber Company e pronipote di Samuel Colt (l'inventore dell'omonima pistola); aveva tre figli ancora piccoli, ed era convinta, almeno in un primo tempo, che il lavoro nel cinema a New York le avrebbe consentito una vita familiare più stabile che non una carriera teatrale girovaga, oltre a permetterle di non allontanarsi dal mondo teatrale

newyorkese. Ethel interpretò tredici lungometraggi tra il 1915 e il 1919, e poi abbandonò il cinema per ricomparire nel 1932, accanto a John e Lionel, nel film *Rasputin and the Empress* (*Rasputin e l'imperatrice*). Fece stabilmente ritorno al cinema solo negli anni Quaranta e con *None but the Lonely Heart* (*Il ribelle*) del 1944 vinse un Oscar come miglior attrice non protagonista. Le sue successive apparizioni cinematografiche le diedero ancor più prestigio: *The Spiral Staircase* (*La scala a chiocciola*, 1946) di Robert Siodmak (seconda nomination agli Oscar), *The Paradine Case* (*Il caso Paradine*, 1947) di Alfred Hitchcock, *Moonrise* (*La luna sorge*, 1948) di Frank Borzage, *The Portrait of Jennie* (*Il ritratto di Jennie*, 1948) di William Dieterle e *The Great Sinner* (*Il grande peccatore*, 1949) di Robert Siodmak. Ma il suo cuore rimase sempre legato al teatro, così come sul teatro esercitò l'influenza più decisiva. Definita una volta “più regale dei reali”, è considerata ancor oggi l'archetipo della “grande dame” del teatro americano del XX secolo.

Il primo film di Ethel, *The Nightingale* (1914, oggi perduto), fu probabilmente il più fortunato debutto cinematografico di un'attrice di teatro americana. Questa opportunità le fu offerta dalla All-Star Feature Film Company, una prestigiosa quanto effimera società di produzione fondata con il drammaturgo Augustus Thomas (che Ethel conosceva dall'infanzia essendo un vecchio amico di Maurice Barrymore) come direttore generale, e nata per competere sul piano concettuale ed economico con la Famous Players di Adolph Zukor; la produzione All-Star più nota fu una versione in sei rulli di *The Jungle* (1914) dal romanzo di Upton Sinclair. *The Nightingale* fu il primo film distribuito dalla Aco Film Corporation (che aveva nel suo listino anche *Tillie's Punctured Romance*). Louis Reeves Harrison, nel *Moving Picture World* del 10 ottobre 1914, riservò una lunga ed entusiastica recensione al film e alla performance di Ethel: “Sapevo poco o niente della sua attività teatrale e volevo valutare i suoi meriti da un punto di vista cinematografico, indipendentemente dal suo prestigio sulla scena ... Venni conquistato un poco alla volta dalla sua interpretazione. Lei sembra essere uno di quei rari e squisiti spiriti che possiedono un temperamento emotivo sotto il controllo di una mente coltivata ... Miss Barrymore cattura lo sguardo per tutto il tempo che sta in scena non perché appartenga a questo o quel tipo, né perché risponda a un ideale romantico. Ella conquista la mente e il cuore con l'infinità di sfumature del suo personaggio e la sua naturale mancanza di ogni affettazione.” *The Nightingale* fu un grosso successo, ma rischiò di porre fine alla carriera cinematografica di Ethel. Per due settimane di riprese ricevette un cachet di 10.000 dollari – una somma notevole per un periodo così breve – ma la sua esperienza sul set e le relazioni con Thomas non furono piacevoli, nonostante Thomas avesse fatto il possibile per crearle una sceneggiatura su misura e avesse diretto personalmente il film. Ethel si lasciò alle spalle la cattiva esperienza con la All-Star quando fu scritturata dall'oggi dimenticato produttore B. A. Rolfe come principale attrazione della sua Rolfe Photoplays, la più importante e prolifica sussidiaria della neonata Metro Pictures Corporation.

I film di Ethel sono più rari di quelli degli altri Barrymore; sia perché ne interpretati molti di meno, sia perché quelli muti sono andati quasi tutti perduti, inclusi *Life's Whirlpool* (1916), in cui fu diretta dal fratello Lionel, e *Our Mrs. McChesney* (1918), basato su una commedia drammatica di Edna Ferber che l'aveva vista acclamata protagonista a Broadway nel ruolo di una loquacissima commessa viaggiatrice. Del repertorio muto di Ethel si conoscono al momento soltanto un lungometraggio completo, *The White Raven* (1917) e altri due sopravvissuti in forma frammentaria: un rullo di *The Awakening of Helena Richie* (1916) e poco più di 5 rulli di *The Call of Her People* (1917). – PHILIP C. CARLI

*Ethel Barrymore, born Ethel Mae Blythe (1879-1959), was perhaps the most consistently seriously regarded actor of the Barrymore siblings. Like her brothers, she was multi-talented, being an accomplished pianist (she preferred Steinway pianos and owned a long series of them from 1903 onwards) and having a sonorous mezzo-soprano singing voice – in fact, she was regarded from the outset of her acting career to the end of her life as having the most beautiful voice of the family. She was the first of Maurice Barrymore and Georgie Drew's children to seriously commit to the stage, appearing steadily in road tour companies from the age of 15 with her relatives on the Drew side of the family. Her ability and striking, strong-featured beauty propelled her meteoric rise in the profession, and after touring with American actor William Gillette in England in 1897 she even became a member of Sir Henry Irving's Lyceum company for an entire season. She returned to the United States in 1899 and was taken under the wing of producer Charles Frohman, who carefully built her up towards a nervous but ultimately hugely successful appearance in Clyde Fitch's play Captain Jinks of the Horse Marines in 1901, when the supportive audience cheered her on to a triumph. She continued on the New York stage, acquiring an unassailable reputation for dramatic versatility and probity, and audiences also relished her beauty and wit. Perhaps because of her stage prestige at a comparatively young age – she was the most celebrated of all three Barrymores at the time, and did not need outside work, unlike Lionel and John – she was the last of the trio to enter films, and when she did, she believed she was entering them on her own terms.*

*When she began her film career in 1914, she was married – somewhat shakily – to Russell Griswold Colt (son of the owner of the United States Rubber Company and grandnephew of firearms inventor Samuel Colt), had three young children, and had developed a strong maternal sense; in making her films, all of which were New York productions, she felt, at least at first, that working in cinema would give her a more stable family life than a touring stage career, plus she could remain close to the New York theatre world. She made 13 features between 1915 and 1919, divorced Colt in 1923 (she never remarried), and stayed away from films until appearing with John and Lionel in *Rasputin and the Empress* (1932). A further 12 years elapsed before she appeared with Cary Grant in *None But the Lonely Heart* (1944), for which she won*

*an Oscar for Best Supporting Actress. Ethel's later film appearances brought her greater prominence, with important roles in Robert Siodmak's *The Spiral Staircase* (1946; her second Oscar nomination), Alfred Hitchcock's *The Paradine Case* (1947), Frank Borzage's *Moonrise* (1948), William Dieterle's *Portrait of Jennie* (1948), and Robert Siodmak's *The Great Sinner* (1949). She concluded her career with a number of radio performances and television appearances, but her heart and greatest impact were always in the theatre. Once described as "more regal than royalty," she is still regarded as the archetypal "grande dame" of the 20th-century American stage.*

*Her first film, *The Nightingale* (1914; now lost), was one of the most auspicious screen debuts of a noted American stage actress. It was the initial offering of the All-Star Feature Film Company, a short-lived but prestigious firm set up with dramatist Augustus Thomas (whom she had known since childhood and who had been Maurice Barrymore's closest friend) as Director-General, competing conceptually and economically with Adolph Zukor's *Famous Players*; All-Star's most famous production was its six-reel version of Upton Sinclair's *The Jungle* (1914). *The Nightingale* was also the first film distributed by the Alco Film Corporation (which also handled Tillie's *Punctured Romance*). Louis Reeves Harrison, in the *Moving Picture World* of 10 October 1914, gave the film and Ethel's performance a glowing lengthy review, stressing his own unfamiliarity with Ethel's stage work as a guide for assessing her film acting: "I was as little acquainted with her work on the stage as any spectator present, and I was fully prepared to weigh her merits from a motion-picture point of view, irrespective of her high standing among interpreters of stage plays ... I became gradually charmed by her performance. She seems to be one of those all-too-rare and altogether-delightful spirits who possess an emotional temperament under the control of a cultivated mind... Miss Barrymore holds the eye every moment she is in the scene, and not because she is this or that type, not because she responds to a romantic ideal. She reaches the mind quite as much as she does the heart with an infinity of fine character delineation, and with a homespun unaffectedness that makes one glad that she is ours."*

*The *Nightingale* was a substantial success, but it nearly ended Ethel's film career. She had been paid \$10,000 for two weeks' filming – a huge sum for such a short shoot – but her experience making the film and relations with Thomas were both unpleasant, even though Thomas took considerable pains in creating an original screenplay for her and personally directed the film. Ethel's bad experience with All-Star, however, was expunged when she was hired by the now-forgotten producer B. A. Rolfe as the greatest attraction of Rolfe Photoplays, the most prolific and important component of the newly-formed Metro Pictures Corporation.*

*Ethel's films are rarer than those of any of the rest of her family; she made fewer films throughout her career to begin with, but almost all her silents are lost, including *Life's Whirlpool* (1916), in which she was directed by her brother Lionel, and *Our Mrs. McChesney* (1918), based upon an Edna Ferber comedy-drama in which she had*

starred on Broadway as a fast-talking traveling saleswoman. Only one complete and two partial silent features starring Ethel are known to exist today: all of *The White Raven* (1917), one reel of *The Awakening of Helena Richie* (1916), and a little over 5 reels of *The Call of Her People* (1917). – PHILIP C. CARLI

**THE AWAKENING OF HELENA RICHIE** (Rolfe Photoplays, Inc., dist: Metro Pictures Corp., US 1916) (frammento/fragment)  
Regia/dir.: John W. Noble; prod.: B.A. Rolfe; scen.: John W. Noble, dal romanzo di/based on the novel by Margaret Deland (1906); f./ph.: H.[Herbert] O. Carleton; cast: Ethel Barrymore (*Helena Richie*), Robert Cummings (*Lloyd Pryor*), Frank Montgomery (*Benjamin Wright*), J.A. Furey (*Dr. Lavendar*), Maury Steuart (*Little David*), Hassan Mussalli (*Sam Wright*), William Williams (*Deacon Wright*), Robert Whittier (*Frederick Richie*), Charles Goodrich (*Dr. King*), Hattie Delaro (*Mrs. King*), Mary Asquith (*Mrs. Wright*), Kathleen Townsend; riprese/filmed: 1916; data uscita/rel: 12.18.16; orig. l: 5 r.l.; incompleto/incomplete, r.l. 1 only, 35mm, 952 ft., 14' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

L'unico rullo sopravvissuto di *The Awakening of Helena Richie*, il quarto film di Ethel (dei precedenti non esiste più neppure un frammento), rappresenta una perdita particolarmente dolorosa, perché lei stessa lo considerava il suo miglior lavoro cinematografico. Oggi è impossibile esprimere un giudizio in proposito visto che ci è rimasto così poco; e forse la predilezione di Ethel era legata al fatto che la storia (basata su un romanzo moralistico ad alta tensione emotiva di Margaret Deland del 1906) presentava evidenti paralleli con il suo infelice matrimonio e con la sua devozione per i figli, inducendola a investire nella parte tutta la sua energia personale e professionale. Nel film, Helena Richie lascia il marito ubriacone, che ha ucciso il loro bambino, fuggendo con un uomo che le promette una vita migliore. Giunti in una piccola città, i due amanti si presentano come fratello e sorella per evitare i sospetti e adottano un orfanello affidato al locale ministro del culto. Col passare del tempo, l'amante si stanca di lei e, dopo la morte del marito, si rifiuta di sposarla. Helena chiede aiuto al pastore che, turbato dalle sue rivelazioni, le impone la restituzione del bambino. Helena asseconda a malincuore la sua richiesta, ammettendo di non essere una madre adatta. Ma la sincera contrizione di Helena fa mutare d'avviso il pastore, che le lascia tenere il piccolo.

Se la recensione del critico Ben H. Grimm, apparsa il 30 dicembre 1916 sul *Moving Picture World*, fosse attendibile, rivedere oggi il film, di cui è sopravvissuto solo il primo rullo, sarebbe particolarmente frustrante: "La storia, nella versione cinematografica, ci mette un bel po' ad avviarsi, e le prime scene faticano a risvegliare qualche interesse. Ma non appena i personaggi assumono un contorno definito, la vicenda procede più speditamente e gli ultimi due rulli offrono materiali sufficientemente interessanti da compensare ogni precedente lentezza". (Che fortuna abbiamo!) Il resto della recensione di Grimm rafforza l'idea che Ethel non impersonasse soltanto un ruolo, ma lo

vivesse: "L'interpretazione di Miss Barrymore nella parte di Helena Richie sfida ogni confronto. Nelle scene in cui il tema dominante è l'amore materno, Miss Barrymore è sublime ... L'interpolazione delle emozioni di Helena domina in modo organico tutta l'azione del film e talvolta appare evidente che l'autore del copione ha trovato qualche difficoltà nel mettere compiutamente a registro la situazione desiderata. Il film è un veemente atto d'accusa contro il moralismo ottuso e irragionevole".

Tra i vari produttori dei film muti della Barrymore, B. A. (Benjamin Albert) Rolfe fu quello con la carriera più longeva e multiforme. Magistrale cornettista, Rolfe iniziò come musicista da vaudeville e concertista. Nel 1913, quando il suo amico Jesse Lasky (anch'egli un virtuoso della cornetta) iniziò a produrre film sulla West Coast, Rolfe non interruppe la sua attività di musicista. Ma nel 1915 divenne lui stesso un produttore sulla East Coast, affidando la distribuzione dei suoi film alla Metro. Oggi praticamente dimenticato, Rolfe fu un produttore dotato di stile e di grande sagacia: oltre a ingaggiare Ethel Barrymore come primadonna dello studio, sottrasse Viola Dana e il marito regista John H. Collins alla Edison per la Metro (dove realizzarono i loro film di maggiore successo, *The Girl without a Soul* e *Blue Jeans*, entrambi nel 1917). Verso la fine del 1918, Rolfe vendette tutto alla Metro e divenne produttore indipendente (tra le sue produzioni figurò il serial di Harry Houdini del 1919 *The Master Mystery*). In seguito si defilò dal cinema e tornò allo show business come musicista e manager; diresse una banda sinfonica e divenne un personaggio radiofonico e discografico di successo. L'unico collegamento con il cinema dopo il 1921 fu l'apparizione con la sua band in un surrealistico cortometraggio Vitaphone, *Off the Record* (1936).

Secondo gli studiosi Randy Haberkamp e Q. David Bowers, John Winthrop Noble (Pennsylvania, 1880-?) dopo la laurea a West Point, aveva prestato servizio per sette anni nell'esercito americano di stanza nelle Filippine, poi aveva eseguito lavori d'ingegneria in Messico e da lì era approdato sui palcoscenici del Kansas trasferendosi a New York a lavorare nel vaudeville. Iniziò la carriera cinematografica come attore, direttore di scena e infine regista per la Thanouser (dal 1910 al 1912) passando quindi alla Solax; in seguito si dedicò con scarsa fortuna alla produzione indipendente e nel 1913-14 lavorò brevemente con D.W. Griffith quando questi realizzò i suoi primi Mutual presso gli studi Reliance. Dal 1915 Noble diresse film per Rolfe e altre società di produzione che distribuivano tramite la Metro: i suoi progetti di maggiore prestigio furono l'adattamento e la regia di *Romeo and Juliet* (1916), con Francis X. Bushman e Beverly Bayne, e l'epopea religiosa *The Birth of a Race* (1918). La sua carriera cinematografica iniziò a declinare dopo il 1920; nel 1928 fu accreditato come "Director in Chief" dell'unità newyorkese della M-G-M. La data della sua morte è al momento sconosciuta. – PHILIP C. CARLI

*That only one reel remains of The Awakening of Helena Richie, Ethel's fourth film and the earliest of hers of which we have even a fragment, represents a particularly sad loss, as Ethel always considered it her best*

film. This is now hard to judge, as so little of it remains; and Ethel's particular preference for it may have been because the story, based upon a strongly emotional and moralistic 1906 novel by Margaret Deland, has obvious parallels to her own strained marriage and devotion to her children, inviting her to invest personal as well as professional energy in her part. In the film, Helena Richie runs away from her drunken husband, who had killed their child, with a man who promises her a better life. Helena and her lover present themselves in a small town as brother and sister to avert suspicion, and there adopt a small boy, an orphan ward of the local minister. Gradually Helena's lover tires of her, and refuses to marry her after her husband dies. She then turns for help to the minister, who is shocked by what he hears and demands the return of the boy. Helena sadly agrees, conceding that she is undoubtedly an unfit mother, but the minister's sense of Helena's contrition causes him to change his mind and allow her to keep the child.

As only the opening reel of the film survives, we may be a little frustrated seeing it today, if the Moving Picture World's reviewer Ben H. Grimm's assessment published on 30 December 1916 is reliable: "The screen version of the story takes quite a while to get started, and interest is allowed to lag to a considerable degree in the earlier scenes. But after the characters have been established, the story moves more rapidly, and the last two reels contain enough interest-building material to compensate for any preceding slowness." (Just our luck...) Grimm's further comments strengthen the idea that Ethel was living as well as playing her role: "Miss Barrymore's interpretation of the part of Helena Richie could hardly be improved upon. In those scenes in which mother-love is uppermost, Miss Barrymore is supreme ... Interpolations of the emotions of Helena naturally dominate action throughout the picture and it can be seen that the scenario writer has been hard pressed at times to register just exactly the situation intended. The film is a strong indictment against unreasoning and adamant prudery."

Of the people who participated in producing Ethel's silent films, producer B.A. (Benjamin Albert) Rolfe (1879-1956) had the longest and most varied career. A virtuoso cornetist, Rolfe began his career as a vaudeville and concert performer. When his friend Jesse Lasky (another cornet virtuoso) turned to film production on the West Coast in 1913, Rolfe continued his musical career, but in 1915 became a film producer himself on the East Coast, releasing through Metro. Virtually unknown today, Rolfe had plenty of style and acumen: besides hiring Ethel Barrymore as a star, he lured Viola Dana and her director husband John H. Collins away from Edison to Metro (where they made their most successful films, *The Girl without a Soul* and *Blue Jeans*, both 1917). Rolfe sold out entirely to Metro in late 1918, and turned independent (among his productions was *Harry Houdini's 1919 serial The Master Mystery*). He then returned to show business as a performer and manager, led a symphonic dance band, and went on to become a noted radio and record personality. His only film connection after 1921 was an appearance with his band in a surrealistic Vitaphone short, *Off the Record* (1936).

According to film historians Randy Haberkamp and Q. David Bowers, Pennsylvania-born John Winthrop Noble (1880-?) was a West Point graduate who served seven years in the U.S. Army in the Philippines, did engineering work in Mexico, and finally took to the stage in Kansas before going to New York to work in vaudeville. He began his film career as an actor, stage manager, and finally director at *Thanouser* from 1910 to 1912 before going to Solax; thereafter, he unsuccessfully attempted independent production and briefly worked with D.W. Griffith in 1913-14, during Griffith's early Mutual period at the Reliance studio. By 1915 Noble was directing for Rolfe and other companies releasing through Metro, where his most prestigious projects were adapting and directing the 1916 *Romeo and Juliet* starring Francis X. Bushman and Beverly Bayne and the religious epic *The Birth of a Race* (1918). His feature film career waned after 1920, and in 1928 he was credited as "Director-in-Chief" of M-G-M's New York film unit. The date of his death is currently unknown. – PHILIP C. CARLI

**THE WHITE RAVEN** (Rolfe Photoplays, Inc., dist: Metro Pictures Corp., US 1917)

Regia/dir: George D. Baker; prod: B.A. Rolfe; scen: George D. Baker; sogg./story: Charles A. Logue; f./ph: Arthur Martinelli; cast: Ethel Barrymore (*Nan Baldwin*), William B. Davidson ("*The Stranger*"), Walter Hitchcock (*John Blaisdell*), George A. Wright (*Arthur Smithson*), Viola A. Fortescue (*Mrs. Smithson*), Herbert Pattee ("*Bill Baldwin*"), Mario Majeroni (*opera impresario*), Phil Sanford (*proprietario della sala da ballo/dance hall proprietor*), Ethel Dayton (*Sylvia Blaisdell*), Ned Finlay (*minatore/miner*); riprese/filmed: 1916; première: 14.1.1917 (Rialto Theatre, New York); data uscita/rel: 15.1.1917; orig. l: 5 rl.; DCP (da/from 16mm, 2219 ft.), 82' (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/source: George Eastman House, Rochester, NY.

*The White Raven*, basato su una storia originale di Charles A. Logue, il futuro capofila del reparto sceneggiature della Universal, è una vera e propria "pièce à sensation", ma scritta con grande stile e diretta con piglio energico da George D. Baker. A riprova dello status raggiunto da Ethel come attrice di cinema e di teatro, la prima del film avvenne (il 14 gennaio 1917) al Rialto Theatre; inaugurato un anno prima al 1481 di Broadway all'angolo con la 42a, il Rialto era all'epoca la più importante sala cinematografica di New York; gestito dal leggendario Samuel L. "Roxy" Rothafel, poteva vantare un'orchestra di ben 38 elementi diretta da Hugo Riesenfeld. Il *New York Times* dette grande risalto all'evento: "ETHEL BARRYMORE SULLO SCHERMO. La sua bellezza e la sua bravura di attrice sono esaltate da *The White Raven* ... La bellezza di Ethel Barrymore ha illeggiadrito lo schermo del Rialto Theatre per la prima volta ieri, quando vi è stato proiettato un suo nuovo film dal titolo *The White Raven*. Per più di un anno i film in cui ha lavorato Miss Barrymore sono stati presentati in sale piccole e grandi, ma solo ora che uno dei due più grandi palazzi del cinema ha presentato la pellicola è stato finalmente possibile ammirare la popolare attrice in un contesto adeguato."



Ethel Barrymore in *The White Raven*, 1917. (George Eastman House)

Ethel interpreta Nan Baldwin, la figlia di un agente di cambio caduto in rovina, che si mantiene lavorando come cantante in un saloon dell'Alaska; ella sogna di abbandonare l'ambiente sordido in cui vive per andare a New York, diventare una cantante d'opera e vendicarsi dell'uomo che ha rovinato suo padre. I set sono sontuosi, il cameraman Arthur Martinelli crea composizioni e effetti di luce di grande suggestione, e Baker tiene le fila con un brio che si riflette in modo evidente anche sulla performance di Ethel.

È davvero triste che il film sia l'unico documento completo di Ethel in un ruolo romantico, nondimeno ci mostra il suo grande carisma nei ruoli ad alta intensità drammatica e ci conferma che anche in questa prima fase della sua carriera non era semplicemente una stella del palcoscenico che provava a fare dei film ma una solida attrice di cinema. La recensione entusiastica del *New York Times* rilevò proprio questo aspetto, aggiungendo anche un tocco di malizia: "Miss Barrymore è deliziosa da guardare, in particolare nel succinto abito che indossa nella sala ballo, e ha perfettamente adattato al nuovo medium il suo fine talento d'attrice. Una volta tanto, lo spettatore rimpiange il mutismo del cinema, e immagina di sentire la voce calda della star che recita le didascalie a lei destinate."

Altri critici lodarono il ritratto di Nan tratteggiato da Ethel, anche se qualcuno espresse fastidio per la sua intensità. Due recensioni di importanti riviste di categoria, insolitamente provenienti da due donne, mostrano posizioni decisamente contrapposte. L'incontentabile Genevieve Harris di *Motography* definì il copione di Logue "una storia molto romantica, che possiede un suo fascino", ma in primis obiettò che "il ruolo di primadonna della seconda parte del film si addice di più a Miss Barrymore del poco confacente ruolo di cantante nei campi minerari dell'Alaska della prima parte. Tuttavia, il suo fascino e



il suo eccezionale talento fanno di Nan un personaggio nel complesso molto gradevole". Sul versante opposto, la recensione di Margaret I. MacDonald del *Moving Picture World* apprezzò moltissimo le alterne fortune della protagonista, rilevando con entusiasmo che la storia "inserisce situazioni intensamente drammatiche in un tema di grande interesse umano ... L'eroina femminile interpretata da Ethel Barrymore, in piacevole contrasto con la grande maggioranza dei copioni cinematografici, presenta una forza di carattere quasi maschile, una determinazione nel seguire i sentieri della virtù che nasce dalla consapevolezza e non dall'ignoranza, e un senso dell'onore e della tenerezza squisitamente femminili, che sommandosi influenzano e attraggono il bene". E sulla regia di Baker, aggiungeva: "Il film è caratterizzato da una messa in scena piacevolmente innovativa, improntata a un forte realismo che ha il sapore della vita vera."

George D. Baker (1868-1933) era stato giornalista e vignettista prima di entrare nel 1913 alla Vitagraph, dove divenne il principale regista di John Bunny; nel 1915 fu promosso alla regia di lungometraggi, in prevalenza con le due grandi stelle Vitagraph Edith Storey e Antonio Moreno. Nel 1916, dopo una riorganizzazione della Vitagraph, passò alla Metro, dove nel 1919 fu nominato capo della produzione, diventando il principale regista di Viola Dana. Realizzò il suo ultimo film nel 1924. Il talento di Baker si adattava perfettamente sia al melodramma sia alla commedia di costume, e la sua produzione è equamente divisa tra i due generi, ma solo pochissimi dei suoi film (che furono molto apprezzati alla loro epoca) sono sopravvissuti. – PHILIP C. CARLI

*The White Raven is an out-and-out sensation piece, based on an original story by future Universal story editor Charles A. Logue, but very stylishly scripted and briskly directed by George D. Baker. As*

a measure of Ethel's stature on screen as well as the stage, the film premiered on 14 January 1917 at the one-year old Rialto Theatre at Broadway and 42nd Street, New York's leading cinema at the time, managed by the legendary Samuel L. "Roxy" Rothafel and boasting a 38-piece orchestra conducted by Hugo Riesenfeld. The New York Times treated the occasion as a notable event: "ETHEL BARRYMORE IN FILM. Her Beauty and Skill as an Actress Brought Out In 'The White Raven' ... The beauty of Ethel Barrymore graced the screen of the Rialto Theatre for the first time yesterday, when a new picture called 'The White Raven' was shown there. For more than a year the pictures for which Miss Barrymore has posed have been exhibited in the movie houses of the highways and byways, but it was not until one of the two largest picture palaces adopted a policy of open booking that the popular actress's shadow self could be seen in appropriate surroundings."

Ethel plays Nan Baldwin, the daughter of a ruined stockbroker, who supports herself by singing in an Alaskan saloon; her dream is to escape her sordid surroundings, go to New York to become an opera singer, and take revenge on the man who ruined her father. The settings are lavish, cameraman Arthur Martinelli achieves some impressive compositions and lighting effects, and Baker moves things along with a zest also amply evident in Ethel's performance.

It is tragic that this film represents the only complete record of Ethel in a romantic leading part, but it is at least an idiomatic vehicle for her, which shows how compelling she could be in strongly drawn roles, and confirms her status as a solid motion picture actress, even at this early date, rather than simply a stage star who took a stab at films. The New York Times rave review especially noted this, with an added touch of lasciviousness: "Miss Barrymore is lovely to look upon, never more so than in the sketchy costume of the dance hall, and she has adapted her fine skill as an actress to the new medium. For once one regrets the silence of the cinema as in his mind's ear he hears the star's rich voice speaking the subtitles allotted to her."

Other critics also enjoyed Ethel's portrayal of Nan, though some reveal discomfort with her intensity. Two notices which are, unusually, by women reviewers for major trade papers show a clearly divided attitude. Motography's fastidious Genevieve Harris called Logue's plot "a story of the very romantic type, which is appealing," but primly opined that "the latter part of [the main] role, that of the prima donna, fits Miss Barrymore much better than the first part, for she is not well cast as the northern singer of the mining camps. However, her charm and exceptional ability serve in general to make Nan a most likeable character." On the other hand, the Moving Picture World's Margaret I. MacDonald fairly revelled in all the rough-and-tumble goings-on, enthusiastically noting that the story "presents unusually tense dramatic situations in a theme of wide human appeal. ... The character of the feminine lead played by Ethel Barrymore, in pleasing contrast to the big majority of screen plays, presents a quality of almost masculine strength, a determination to follow the paths of virtue born of knowledge rather than ignorance, and a sense of honor

and womanly tenderness, all of which has an appeal and influence for good." Of Baker's direction, she added, "the picture is staged in a pleasingly daring manner that is strongly realistic and savors of good red blood."

George D. Baker (1868-1933) had been a newspaperman and cartoonist before joining Vitagraph in 1913; he became John Bunny's principal director, and was promoted to directing features in 1915, mostly with Vitagraph's top stars Edith Storey and Antonio Moreno. After Vitagraph's reorganization in 1916 he went to Metro, where he was named head of production in 1919, eventually becoming Viola Dana's main director before making his last film (a Metro-Goldwyn production) in 1924. He seems to have been equally adept at melodramas and social comedies, as his output is pretty evenly divided between the two genres, but very few of his films (which were highly regarded at the time) now survive. — PHILIP C. CARLI

**THE CALL OF HER PEOPLE** (Columbia Pictures Corp., dist. Metro Pictures Corp., US 1917)

Regia/dir: John W. Noble; scen: June Mathis, dal dramma/from the play *Egypt* (1912) di/by Edward Sheldon; f./ph: Herbert O. Carleton; cast: Ethel Barrymore (*Egypt*), Robert Whittier (*Young Faro*), William B. Davidson (*Nicholas Van Kleet*), Frank Montgomery (*Faro Black*), William Mandeville (*Gordon Lindsay*), Mrs. Allan Walker (*Mother Komello*), Helen Arnold (*Mary Van Kleet*), Hugh Jeffrey (*sheriff*); riprese/filmed: 1917; data uscita/rel: 30.4.1917; orig. l: 7 r.l.; 35mm, 4788 ft., 71' (18 fps); incompleto/incomplete, rl. 1-5 di/of 7; did./titles: ENG; fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY.

Il successivo film di Ethel, *The Call of Her People*, sebbene incompleto, rivela la versatilità di Ethel in un ruolo "etnico" ma anche una maggiore abilità registica di John Noble rispetto al breve frammento sopravvissuto di *The Awakening of Helena Richie*. Nondimeno, lo script di June Mathis, basato sul dramma *Egypt* del 1912 (commissionato e scritto per la rivale teatrale di Ethel, Margaret Anglin, da Edward Sheldon, un amico fraterno di John Barrymore), è talmente macchinoso e colorito da rasentare la bizzarria. Ethel vi interpreta una principessa zingara (chiamata "Egypt") strappata al marito da un ricco newyorkese che sostiene di essere suo padre e che la introduce nell'alta società. Sul letto di morte, l'uomo le confessa che lei è realmente una zingara. Il marito di *Egypt* torna a reclamarla, ma... Aggiungere che seguono altre complicazioni sarebbe un eufemismo.

*The Call of Her People* è molto importante perché, essendo l'unico dei film sopravvissuti di Ethel basato su una pièce americana contemporanea, ci offre qualche indizio sulla sua personalità scenica e i suoi manierismi. La produzione fu molto dispendiosa, perché l'intera troupe si trasferì in Florida per girare gli esterni, mentre gli interni furono allestiti in studio a New York.

La complicata trama e l'improbabilità della vicenda suscitavano reazioni contrastanti da parte della critica e del pubblico. Peter



*The Call of Her People*, 1917. (George Eastman House)

Milne del *Motion Pictures News* affermò che “sarebbe stato lecito aspettarsi qualcosa di eccezionale dalla combinazione di un celebre autore e di una star come quella offerta da *The Call of Her People*, ma purtroppo il film non ha tratto alcun vantaggio particolare da nessuno dei due. Al Rialto Theatre, dove è uscito in prima visione newyorkese, il film stentava a destare l’interesse del folto pubblico della domenica pomeriggio. Le scene madri del film, per buona parte consegnate dall’adattatrice e dal regista, non ottenevano l’effetto desiderato e alcune hanno addirittura suscitato le risate al posto dei singhiozzi. E questo è il peggiore difetto [del film] ... la sceneggiatrice e il regista non sono riusciti a trasmettere il conflitto di emozioni che si suppone nascere in seno alla zingara Egypt ... Una pièce come *Egypt* non era assolutamente adatta per lo schermo”. Margaret I. MacDonald del *Moving Pictures World* ebbe una reazione diametralmente opposta, riconfermando la sua grande ammirazione per Ethel: “Presentato al Rialto Theatre con tutti i vantaggi di un accompagnamento musicale adeguato, *The Call of Her People*, un adattamento dalla pièce *Egypt* di Edward Sheldon, ha riscosso un meritato successo ... La storia di *Egypt*, mirabilmente adattata per lo schermo, ha superato di gran lunga la sua versione teatrale grazie alle riprese in esterni e ai molti elementi di cui può disporre il cinema nel valorizzare le atmosfere. La versione cinematografica conferma la splendida qualità drammatica della pièce, con la sua magnifica caratterizzazione, e dobbiamo citare nuovamente lo splendido lavoro della star femminile del film nel ruolo della giovane zingara che ha amato un uomo della sua gente e che affronta i momenti tragici della sua esistenza con uno stoicismo affatto inedito per una donna. Il personaggio di Egypt, nell’interpretazione offerta da Ethel

Barrymore, ha un’identità assolutamente individuale, e probabilmente l’attrice non ha mai affrontato un ruolo che rispecchiasse meglio la sua forte personalità”.

Le due opinioni sono indubbiamente agli antipodi, ma occorre considerare un altro fattore prima di esprimere una valutazione sul film come ci appare oggi, a prescindere dalla sua frammentarietà. L’accoglienza riservata a *The Call of Her People* al Rialto fu influenzata anche dalle modalità di presentazione volute da Roxy, ivi inclusa la sua arbitraria manipolazione del film. Come ci ricorda il recente *American Showman: Samuel “Roxy” Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908-1935* di Ross Melnick, i contratti stipulati da Roxy gli permettevano di ri-montare i film a suo piacere, secondo una pratica invida sia ai distributori che agli studios, ma che era accettata per non precludersi l’accesso alle sue prestigiose sale. La recensione di Peter Milne lo rilevava, menzionando “il montaggio speciale apportato al film prima della sua programmazione al Rialto, riducendone materialmente il metraggio e il fatto che durante la proiezione l’operatore sembrasse avere una gran fretta ... il che forse spiega a scarsa fluidità della sceneggiatura”. Sapendo questo, sorge spontanea la domanda: Quale delle due recensioni è più attendibile? Milne è molto ponderato e preciso, ma Miss MacDonald ammirava molto i film dell’attrice. Sicuramente, Ethel non deluse mai le sue attese né quelle del pubblico degli anni Dieci offrendo alcune delle più vigorose, convincenti e meditate prove d’attrice del cinema americano contemporaneo. Il pubblico delle Giornate deciderà autonomamente, sulla base dei materiali che sono sopravvissuti.

PHILIP C. CARLI

*Ethel’s later film The Call of Her People is unfortunately incomplete, but demonstrates Ethel’s versatility in an “ethnic” role as well as more of director John Noble’s abilities than the surviving fragment of The Awakening of Helena Richie. However, the screenplay by June Mathis, based upon the 1912 play Egypt (commissioned by and written for Ethel’s theatrical rival Margaret Anglin by Edward Sheldon, a close friend of John Barrymore’s), is lurid to the point of being bizarre. Ethel portrays a gypsy princess (named “Egypt”) who is torn away from her gypsy husband by a wealthy New Yorker who tells her he is her father and raises her in high society. However, in a deathbed confession he reveals that she really is a gypsy! Egypt’s husband returns to claim her, but... To say complications ensue is an understatement.*

*The Call of Her People is especially important in that it is the only one of Ethel’s existing films based upon a contemporary American play, so it gives some scope for her stage persona and mannerisms. Considerable expense went into the production, with the company traveling to Florida to shoot exteriors and returning to New York for interior studio work.*

*The film’s excessively intricate plotting and unlikely situations elicited mixed reactions from the press and audiences. Peter Milne of the Motion Picture News disappointedly reported that “one has just cause to look for something exceptional from such*

a combination of author and star as 'The Call of Her People' offers, but regrettably neither one nor the other shows to striking advantage in this particular instance. At the Rialto Theatre, where it was first shown in New York, a full sized Sunday afternoon audience failed to become greatly interested. The big moments of the picture, most of them supplied by adapter and director, failed to register effectively and some of them even drew laughs in place of gasps. It seems the [picture's] main fault ... is the failure on the part of the producers to bring out the conflict of emotions which supposedly takes place within the breast of Egypt, the gypsy ... 'Egypt' [the play] was never meant for the screen." However, Margaret I. MacDonald in the Moving Picture World had a completely opposite reaction, once again showing herself to be a big fan of Ethel's: "As exhibited at the Rialto Theatre, with all the advantages of an effective musical setting, 'The Call of Her People', an adaptation of Edward Sheldon's play 'Egypt', made good ... The story of 'Egypt' has been admirably adapted to the screen, and has no doubt gained considerably over the stage version by way of exterior sets and the many facilities which the screen offers for the promotion of atmosphere. The screen version upholds the splendid dramatic quality of the play, with its well-outlined characterization, and we must refer again to the splendid work of the feminine star in her definition of the character of the gypsy maid who loved a gypsy lover, and who met the tragic moments in her life with a stoicism seldom seen in woman. The character of Egypt, as interpreted by Ethel Barrymore, is decidedly individual, and she has probably never been cast in a role which better suited her rugged personality."

This is a huge difference of opinion, but another factor must be considered before evaluating the film as it stands today, aside from its current fragmentary state. The Rialto's run of The Call of Her People was also influenced by Roxy's presentation, which involved altering the film to his own taste. As chronicled in Ross Melnick's recent American Showman: Samuel "Roxy" Rothafel and the Birth of the Entertainment Industry, 1908-1935, Roxy's contracts with the cinemas he managed gave him authority to re-edit films as he saw fit, a practice which did not sit well with exchanges or studios, but which they accepted as the only way to have access to Roxy's prestigious cinemas. Peter Milne's review points this out, mentioning "the special editing which the picture received before its Rialto showing, materially decreasing its footage, and the fact that the operator seemed to be in a terrible hurry at the performance the reviewer happened to witness, might have had something to do with the jerkiness of the continuity..." Knowing this, we can further wonder: Which critic got it right? Milne is very considered and precise, but Miss MacDonald liked her films strong, it seems. Ethel Barrymore satisfied that taste by providing her and 1910s audiences some of the most forceful, compelling, and thoughtful female acting of contemporary American cinema. The Giornate audience will have to make its own decision, based upon the surviving footage.

PHILIP C. CARLI

### John Barrymore (1882-1942)

L'esponente più famoso, intelligente, magnetico, sfavillante, romantico e tormentato dell'intera dinastia Drew-Barrymore, John, nacque opportunamente nel giorno di San Valentino. Oggi, purtroppo, egli è ricordato più per i suoi difetti e le sue follie, le sue aberrazioni e i suoi manierismi, che non per la bruciante energia che profuse nella carriera di attore, sul palcoscenico e sullo schermo, fino al 1935. Non furono il comportamento personale né il fulgido aspetto fisico a renderlo un nome familiare; nelle sue prove migliori egli fu l'incarnazione dell'arte e del mestiere dell'attore.

Dopo una partecina da comparsa interpretata accanto al padre nel 1896, John abbandonò il teatro per dedicarsi ai libri e all'arte. Alla fine Maurice lo spedì in Inghilterra, dove Ethel stava già recitando, per dargli un'istruzione solida (John frequentò alcuni corsi all'Università di Londra e alla Slade School of Art). Ritornato a New York nel 1900, studiò con il pittore George Bridgman e cominciò a vendere alcune delle proprie opere, tra cui una serie di macabri disegni a penna che andarono alla rivista *Cosmopolitan*. Arrabattandosi nel mondo del giornalismo, John riuscì a procurarsi una serie di effimeri lavori come disegnatore, tra i quali un incarico di diciotto mesi per il *New York Evening Journal* di William Randolph Hearst.

Nell'ottobre del 1901, a Filadelfia, John pronunciò le sue prime battute su un palcoscenico, sostituendo per un breve periodo un attore indisposto in *Captain Jinks of the Horse Marines*, il grande successo di Ethel. Si fece finalmente notare nella farsa di Richard Harding Davis *The Dictator* (1904), il cui tema è lo scoppio di una rivoluzione in una repubblica delle banane nell'America centrale: vi interpretava la parte di un telegrafista ubriaco (e spesso entrava in scena realmente sbronzo). Acquistò solida fama di attore comico nel 1909 con la commedia romantica *The Fortune Hunter* di Winchell Smith, divenendo anche uno degli idoli delle matinée di Broadway. Nel 1916 la forza drammatica della sua interpretazione in *Justice* di John Galsworthy sbalordì il pubblico e mutò il corso della sua carriera.

Nel 1913 esordì senza troppo entusiasmo nel cinema, ingaggiato dalla Famous Players di Adolph Zukor come protagonista di una serie di lungometraggi tratti da alcune delle commedie che aveva interpretato a Broadway. Nel bene e nel male, quest'avvenimento segnò un punto di svolta nella vita di John. Egli divenne una presenza fissa sugli schermi cinematografici e rimase tale anche negli anni Venti, allorché raggiunse i vertici dell'arte teatrale e fu acclamato quale più grande attore shakespeariano d'America (l'*Amleto* che recitò a New York e Londra è ancor oggi leggendario). Molto si è scritto sulla sua carriera successiva, contrassegnata in un primo tempo dai trionfi nel cinema sonoro (*Grand Hotel*, *Dinner at Eight*, *A Bill of Divorcement*, *Counsellor-at-Law*, *Twentieth Century*) e poi da un lungo declino, così come si sono versati fiumi d'inchiestro sui suoi eccessi alcolici, sulle sue imprese amorose e i quattro turbolenti matrimoni. Nei suoi film muti il pubblico delle Giornate potrà però ammirare le vette della virtuosistica personalità di John Barrymore, la tecnica raffinata



e meticolosa e la complessa e costante riflessione intellettuale che fecero di lui qualcosa di più di un Grande Profilo o di un grande amatore: fecero di lui un grande attore. – PHILIP C. CARLI

*The most famous, intelligent, magnetic, scintillating, amorous, and troubled member of the entire Drew-Barrymore dynasty, John was born, appropriately, on Valentine's Day. He is unfortunately remembered now more for his flaws, follies, aberrations, and mannerisms than his searing electricity as an actor, both on the stage and in his film career up to 1935. It was neither his personal behavior nor his stunning looks that made him a household name: at his best, he personified the art and craft of acting.*

*After a walk-on part as a teenager alongside his father in 1896, John retreated from the stage into books and art. Eventually Maurice sent him to England, where Ethel was acting, to get some serious education (he took courses at the University of London and the Slade School of Art). Returning to New York in 1900, he studied with the painter George Bridgman and also began to sell some of his art, including a series of macabre pen-and-ink drawings to Cosmopolitan magazine. Scrabbling in the journalistic world, John got a series of evanescent sketching engagements, including 18 months on William Randolph Hearst's New York Evening Journal.*

*In October 1901 John made his speaking stage debut in Philadelphia, briefly standing in for an indisposed actor in Ethel's hit Captain Jinks of the Horse Marines. He finally made his mark in Richard Harding Davis's 1904 farce The Dictator, about a revolution in a Central American banana republic, playing a drunken telegrapher (often authentically so). He was firmly established as a comic lead – and one of Broadway's reigning matinee idols – in Winchell Smith's 1909 romantic comedy The Fortune Hunter. In 1916 a powerful dramatic performance in John Galsworthy's Justice stunned audiences and changed the course of his career. In 1913 he warily embraced motion pictures, joining Adolph Zukor's Famous Players to star in a series of feature comedies based upon some of his Broadway plays. For better or worse, this marked the turning point in John's life. He became a screen fixture, and remained so even when he reached his theatrical pinnacle in the 1920s as America's leading Shakespearean actor (his Hamlet in New York and London is still the stuff of legend). His subsequent career, with initial sound film triumphs (Grand Hotel, Dinner at Eight, A Bill of Divorcement, Counsellor-at-Law, Twentieth Century) and then a long decline, has been written about extensively, as have his drinking, romantic exploits, and four troubled marriages. However, in his silent films Giornate audiences have a chance to see at their peak John Barrymore's bravura personality, thoroughly prepared technique, and complex thought processes that made him something more than a Great Profile, or a Great Lover; they made him a Great Actor. – PHILIP C. CARLI*

**THE INCORRIGIBLE DUKANE** (Famous Players Film Co., dist. Paramount Pictures Corp., US 1915)

*Regia/dir:* James Durkin; *pres:* Daniel Frohman; *scen:* Russell E. Smith, dal romanzo/based on the novel *The Incurable Dukane* di/by George

C. Shedd (1911); *f./ph:* William F. Wagner, *asst:* George L. Folsey; *scg./des:* Richard Murphy; *cast:* John Barrymore (*Dukane, Jr.*), William T. Carleton (*Dukane, Sr.*), Stewart Baird (*Corbetson, sovrintendente di/superintendent of Dukane Construction Co.*), William Meech (*Lantry, prepotente del cantiere/camp bully*), William MacDonald (*Crofton, vicino del ranch/ranch neighbor*), Helen Weir (*Enid, sua figlia/his daughter*), Freeman Barnes?, Thomas F. Fallon?, Pauline Merriam?; *data uscita/rel:* 2.9.1915; *orig. l:* 4 rl.; 35mm, 4,000 ft., 59' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Adolph Zukor reclutò John Barrymore nell'autunno del 1913 per interpretare una serie di commedie Famous Players a lungometraggio, da presentare sotto l'egida di Daniel Frohman, la maggior parte basata su opere che John aveva già interpretato a Broadway. Fino a quel momento la Famous Players non aveva mai incluso su base regolare la commedia nei suoi piani produttivi, pertanto l'ingaggio di un attore dal repertorio brillante come John rispondeva a una precisa esigenza dello studio. *An American Citizen* (1914), *The Man from Mexico* (1914), *Are You a Mason?* (1915) e *The Dictator* (1915) ebbero un'ottima accoglienza e il loro successo avrebbe dovuto incoraggiare John a continuare nello stesso filone, ma la buona prova d'attore drammatico fornita nella pièce *Justice* di John Galsworthy nel 1916 mutò completamente il suo atteggiamento nei confronti della professione e agli inizi del 1916 abbandonò il cinema per un breve periodo. Dopo aver interpretato nel 1917 il picaresco "ladro gentiluomo" A. J. Raffles di E. W. Hornung in una produzione indipendente, nel 1918 egli tornò alla Paramount molto più maturo come attore ma più propenso per i toni scuri.

Il quinto film di John, *The Incurable Dukane*, è il più antico dei suoi titoli sopravvissuti. Diversamente dai suoi lavori precedenti, che erano tutti basati su testi teatrali, *Dukane* era tratto da un romanzo del 1911 dello scrittore dell'Arkansas George Clifford Shedd (1877-1937) incentrato sul convenzionale tema del "figlio scapestrato di un ricco industriale che si ravvede". Benché la vicenda del romanzo si svolgesse prevalentemente in California e nel Nevada, il film spostava l'azione nel Colorado e fu girato nell'estate del 1915 nello studio di Manhattan della Famous Players, con riprese in esterni nella zona della "Grande New York". La confezione di *Dukane* è piuttosto pregevole, come tutte le prime produzioni Famous Players, ma è pur vero che il regista James Durkin non brilla per particolari meriti stilistici, a dispetto delle esagerazioni pubblicitarie dovute a lui stesso, o allo studio, con cui venne annunciato il suo arrivo alla Famous Players (in un articolo del *Motion Picture News* del 26 giugno 1915 Durkin era descritto come "uno dei più rinomati registi della cinematografia mondiale"); nondimeno, il film ha un ritmo vivace e la suspense finale è gestita con solido mestiere.

Poiché fino al 1916 John non era apparso molto spesso come attore drammatico, i suoi primi film riappresentano il genere di materiale che lo aveva reso famoso a teatro e sullo schermo, ma anche il genere che aveva dato la popolarità teatrale a Douglas Fairbanks, pertanto la recitazione di John in questo film, se inserita nell'ambito dei primi

film Fine Arts di Fairbanks e del lavoro di suo zio Sidney Drew, ci fornisce qualche ragguaglio sullo stile della commedia leggera teatrale americana nel periodo antecedente la prima guerra mondiale e l'influenza che ebbe sullo sviluppo della recitazione cinematografica nel suo complesso. John aveva uno spiccato sense of humour personale; ma sfortunatamente molti dei successivi film muti non dettero grande spazio al suo gusto dell'assurdo e dell'autoironia. (Dopo il suo primo periodo alla Famous Players, John non tornò alla commedia pura fino al 1930, con il suo secondo film sonoro, *The Man from Blankley's*, di cui è sopravvissuta solo la colonna sonora su disco Vitaphone.) Al contempo, la svolta drammatica di John raffinò notevolmente il suo talento; qui la sua performance è decisamente marcata, e questo con un senso quasi di esultanza. Al pubblico odierno parrà strano vederlo in un ruolo quasi adolescenziale. Una stranezza accentuata dai baffi che John sfoggiava in quel periodo e che lo fanno sembrare più vecchio di quanto fosse o di quanto doveva esserlo il suo personaggio; nondimeno, i baffi erano all'epoca parte integrante della sua maschera teatrale, e malgrado oggi ci appaiano un po' grotteschi, John li mantenne nei suoi primi film quasi come un fregio distintivo, come del resto fece caparbiamente nei suoi film muti anche il suo futuro amico W. C. Fields.

Oggi è abbastanza spiazzante vedere un amabile, giovane ed esuberante John dominare lo schermo in un ruolo che la maggior parte degli spettatori moderni non assocerebbe mai con "The Great Profile". Le recensioni dell'epoca furono molto favorevoli e in particolare lodarono l'energia e l'esuberanza di John. Pare quasi di sentir riecheggiare le risate di Peter Milne nella sua recensione del film per *Motion Picture News* (18 settembre 1915): "La commedia e il melodramma sono i principali ingredienti di questo film che ha divertito ed emozionato, ma soprattutto divertito il pubblico del Broadway Theatre in questo fine settimana del Labor Day. È John Barrymore nel ruolo del titolo a scatenare un'incontenibile allegria per tutta la durata dei quattro rulli ... *The Incorrigible Dukane* è un film che sarà accolto con gioia dal pubblico di questo Paese. La performance di Mr. Barrymore a tratti rasenta lo slapstick ed è sempre molto divertente a prescindere dalle tecniche adottate." Perfino la recensione del compassato George Blaisdell di *Moving Picture World* titolava: "John Barrymore nel soggetto Famous Players in quattro parti è il punto di forza di uno spettacolo che piacerà", e ammise di essersi divertito: "John Barrymore ... ha una personalità inconfondibile; appartiene a una classe a parte ... Le disavventure di Dukane – la perdita dei suoi beni in una terra straniera e il disastroso tentativo, nelle vesti di un vagabondo, di far colpo sugli impiegati del padre – susciteranno grande ilarità". Un articolo dell' *Motion Picture News* dell'11 settembre 1915 poneva l'accento sulla maturità tecnica e sul fascino di John, osservando "[Il film] costituisce una prova inconfutabile della versatilità di John Barrymore, insuperabile nelle scene comiche, trascinate nelle situazioni drammatiche in cui si trova coinvolto, adorabile come innamorato".

Il regista James Durkin (1879-1934) aveva iniziato la sua carriera

come attore di teatro e commediografo. Nel 1907 sposò l'importante attrice di prosa Maude Fealy (1883-1971). Quando, nel 1911, lei fu scritturata dalla Thanhouser, una casa che puntava molto sugli attori, lui continuò a lavorare per il teatro. Due anni dopo raggiunse la moglie alla Thanhouser di cui – stando alla sua non molto attendibile versione dei fatti – divenne il principale regista per poi passare, agli inizi del 1915, alla Fox e da lì alla Famous Players, che dette una svolta definitiva alla sua carriera. Durkin divorziò dalla Fealy nel 1917 e, poco dopo, nonostante il suo apparente successo come cineasta, decise di tornare al teatro, facendo solo qualche altra apparizione sullo schermo in piccoli ruoli da caratterista dal 1930 fino alla sua morte.

PHILIP C. CARLI

*Adolph Zukor engaged John Barrymore in the autumn of 1913 to star in a series of feature comedies for Famous Players, to be presented under the aegis of Daniel Frohman, mostly based upon plays John had already appeared in on Broadway. Up to that time the Famous Players release schedule had not included comedies on a regular basis, so John's engagement as a light comedian filled a distinct need for the company. An American Citizen (1914), The Man from Mexico (1914), Are You a Mason? (1915), and The Dictator (1915) were well received, and their success would seem to have encouraged John to continue his screen career in this vein, but his appearance onstage as a dramatic actor in John Galsworthy's play Justice in 1916 changed his outlook upon his profession, and he briefly left film work in early 1916. After starring as E. W. Hornung's picaresque "gentleman thief" A. J. Raffles in a 1917 independent production, John returned to Paramount in 1918 as a far more mature but darkly-inclined actor.*

*The Incorrigible Dukane, John's fifth feature, is the earliest film of his to survive. Unlike his previous films, which were all based upon plays, Dukane was based upon a 1911 young-spoiled-son-of-tycoon-makes-good novel by Arkansas-born George Clifford Shedd (1877-1937). Although the novel is set mostly in California and Nevada, the film moves the non-Eastern settings to Colorado, and it was shot at the Famous Players studio in Manhattan, with locations in the greater New York area, in the midsummer of 1915. Dukane is well mounted, like all early Famous Players productions, but it admittedly does not mark director James Durkin as a particularly individualistic cinematic stylist, despite the remarkable puffery he or the studio placed in the trade papers about his engagement with Famous Players (an article in the 26 June 1915 Motion Picture News announcing Durkin's hiring described him as "one of the most renowned feature directors in the world"); still, it is briskly paced and the thrill finish is competently managed.*

*As John very infrequently appeared as a dramatic actor until 1916, his first films represent the kind of material that made his initial reputation on stage and screen, as well as the kind in which Douglas Fairbanks achieved his stage popularity, so John's acting here, when taken in context with Fairbanks' early Fine Arts films and his uncle Sidney Drew's work, gives us some insight into what American theatrical*

light comic style was like in the pre-World War I period and how important it was in the development of American screen acting as a whole. John had a strong personal sense of humor; unfortunately many of his later silent films did not allow his sense of the absurd and self-ridicule much outlet. (After his initial stint at Famous Players, John didn't return to purely full-blown comedy until 1930, with his second sound film, *The Man from Blankley's*, of which only the Vitaphone-disc soundtrack survives.) At the same time, John's turning to drama refined his art considerably; his performance here is quite broad, almost exultantly so. It is strange for modern audiences to see him as an almost-adolescent character. This strangeness is accentuated by the mustache he sported at this time, which makes him seem older than he was or is supposed to be in this role; however, this mustache was part of John's contemporary stage persona, and despite its apparent grotesqueness to us today, he held on to it in his early films almost as an identity badge, as his eventual friend W.C. Fields stubbornly did in his silent films.

It is a treat to see a thoroughly likeable, young, and exuberant John dominating the screen in material most modern viewers would not associate with "The Great Profile". Reviews were overwhelmingly favorable, and remarked upon John's energy and ebullience. You can almost hear Peter Milne chuckling in his review of the film for Motion Picture News (18 September 1915): "Comedy and melodrama are the chief ingredients of this feature which tickled and thrilled, but mostly tickled the audience at the Broadway Theatre this Labor Day week. It's John Barrymore in the title part, who cavorts gaily throughout the four reels. [...] Really, 'The Incurable Dukane' is a feature that will heartily amuse any variety of audience in the country. Mr. Barrymore's performance verges on the slapstick at times and is very funny whatever tactics he resorts to." Even the staid critic George Blaisdell's review in the Moving Picture World, headed "John Barrymore in Four-Part Famous Players Subject Is the Greater Part of a Show That Will Be Liked," acknowledged having fun: "John Barrymore... has a distinct personality; [he] is in a class of his own.... The misadventures of Dukane – the loss of his effects in a land where he is a stranger and his failure, in the garb of a tramp, to impress his father's employees – will provoke mirth." A pre-review notice of the film in the Motion Picture News of 11 September 1915 puts its finger on John's maturing screen technique and appeal, observing "[it] effectively prove[s] the versatility of John Barrymore, inimitable in his comedy scenes, impressive in the dramatic situations in which he finds himself, and truly lovable as a lover."

Director James Durkin (1879-1934) had been a stage actor and playwright himself; he married the important actress Maude Fealy (1883-1971) in 1907, but when Fealy joined the actor-oriented Thanouser Company in 1911 Durkin continued working in the theatre. He eventually joined Fealy at Thanouser in 1913, and became, by his own dubious account, principal director there before moving to Fox in early 1915 and then to Famous Players, charting a definite upward career trajectory. Fealy divorced Durkin in 1917, and

despite his apparent success as a filmmaker he decided to go back to the stage shortly thereafter, only returning to the screen as an actor in minor character parts from 1930 until his death. – PHILIP C. CARLI

**DR. JEKYLL AND MR. HYDE (Il dottor Jekyll e Mister Hyde)** (Famous Players-Lasky Corporation, *dist*: Paramount Artcraft, US 1920)  
*Regia/dir*: John S. Robertson; *prod*: Adolph Zukor; *scen*: Clara Beranger, *da/from* the stage plays *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1887) *di/by* Thomas Russell Sullivan & Richard Mansfield + *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1888) *di/by* Daniel Bandmann, *adattamenti del racconto/both* adapted from the novella *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885) *di/by* Robert Louis Stevenson; *f./ph*: Roy Overbaugh; *scg./des*: Clark Robinson, Charles O. Seessel; *cast*: John Barrymore (*Dr. Henry Jekyll*; *Mr. Edward Hyde*), Brandon Hurst (*Sir George Carew*), Martha Mansfield (*Millicent Carew*), Charles Lane (*Dr. Lanyon*), Cecil Clovelly (*Edward Enfield*), Nita Naldi (*Miss Gina*), George Stevens (*Poole*), J. Malcolm Dunn (*John Utterson*), Julia Hurley (*padrona di casa/landlady*), Louis Wolheim (*direttore music hall/music hall chairman*); 35mm, 61 1/3 ft., 86' (19 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: George Eastman House, Rochester, NY.

**Trama** Il dottor Jekyll, che vediamo dapprima come scienziato e poi come filantropo dottore in medicina che dirige una clinica gratuita per i poveri dell'East End, partecipa a una cena elegante dove è presente anche la sua fidanzata Millicent. Quando viene servito il vino e le signore si sono ritirate, gli uomini si punzecchiano bonariamente discutendo sulla natura umana. A Jekyll viene fatto notare che "l'unico modo per resistere a una tentazione è cedervi". Accompagnato in un music hall dei bassifondi, Jekyll incontra la ballerina Gina. Sentendo chiaramente "risvegliare dentro di sé la sua natura animale" e sconcertato per la potenza della stessa, egli scappa via. Poi domanda: "Non sarebbe meraviglioso se le due nature dell'uomo potessero essere separate – se potessero vivere in corpi diversi? ... L'uomo potrebbe essere sia dio che il diavolo ... eppure mantenere intatta la propria anima." Sulla base di queste riflessioni, Jekyll comincia a fare esperimenti fino a ottenere una pozione capace di trasformarlo in un mostro voglioso e una seconda in grado di restituirgli la personalità originaria. Mutatosi nel deforme, orrido Mr. Hyde, egli attrae Gina, con la quale convive in uno squallido alloggio. Dalla spirale di trasformazioni ripetute, e successivi ritorni allo stato normale, comincia a emergere un Hyde che ciascuna regressione rende più deforme e selvaggio. Millicent è in ansia per la scomparsa di Jekyll; il padre di lei, Carew, si reca a fargli visita ma si imbatte invece in Hyde, sorprendendolo mentre scaraventa a terra un bambino. Come risarcimento per il piccolo, Carew riceve un assegno recante la firma di Jekyll. Insospettito e preoccupato per la figlia, Carew interroga Jekyll il quale, stravolto da una rabbia violenta e improvvisa, si trasforma repentinamente in Hyde e uccide Carew a randellate. Calato nella personalità di Hyde, egli distrugge le prove che lo collegherebbero a Jekyll. Questi cerca poi di tenere sotto controllo le proprie identità distillando nuove pozioni, ma scopre che l'ingrediente originale, alterato da una pericolosa

sostanza chimica, permetteva le trasformazioni ed egli non è in grado di riprodurre la mistura. Resosi conto di non poter più controllare la propria identità, Jekyll rompe il fidanzamento con Millicent, poi si allontana bruscamente perché sta per ritrasformarsi in Hyde. Rifugiatosi nel proprio laboratorio, ingerisce il veleno dell'anello che aveva sottratto a Gina, morendo con le sembianze di Hyde, ma la morte lo trasforma nuovamente in Jekyll. Millicent piange accanto al corpo senza vita di Jekyll.

La consanguineità tra i fratelli Barrymore riecheggia una precedente stretta relazione: quella tra questo film e *The Bells*. Entrambi i drammi traggono spunto dall'indagine scientifica che nel XIX secolo (con Mesmer e Charcot e alla fine, nel 1902, con Freud) aveva esplorato l'inconscio che si nasconde sotto la quotidiana apparenza esteriore; entrambi sfruttano l'opportunità teatrale offerta da queste teorie, che incoraggiavano i drammaturghi a fondere l'eroe melodrammatico e il suo antagonista malvagio in un unico personaggio, interpretato dal medesimo attore. Con efficacia forse ancor maggiore del romanzo, il dramma si presta a rappresentare gli strati molteplici dell'animo umano e le crepe e gli slittamenti dell'identità. Era compito dello scienziato e dell'uomo di spettacolo dimostrare che nella mente si annidava, celata, un'altra identità, gemella dell'io esteriore, che era possibile liberare. Lo scienziato scorgeva nella liberazione di questa identità gemella proprietà terapeutiche; per l'immaginazione vivida e teatrale di artisti e uomini di spettacolo il gemello liberato rappresentava invece un pericolo. La scissione dell'io narrata nel racconto di Stevenson fu realizzata sul palcoscenico e poi, a breve distanza di tempo, sullo schermo cinematografico. Tra gli otto adattamenti cinematografici che precedettero la versione *Famous Players/Barrymore*, il *Thanhouser* da un rullo *Jekyll & Hyde* (1912) con James Cruze nel doppio ruolo spicca quale superbo precursore. La prima versione sonora, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931), prodotta dalla Paramount e diretta da Rouben Mamoulian, fruttò un Oscar a Fredric March, il quale era subentrato nella parte come seconda scelta, poiché la Paramount aveva originariamente sperato di ingaggiare Barrymore (la sostituzione appare logica da diversi punti di vista: l'anno precedente, infatti, March aveva interpretato un gigionesco personaggio chiaramente ispirato a John nel film *The Royal Family of Broadway*, tratto dal testo teatrale di Ferber e Kaufman). Il *Jekyll and Hyde* della Paramount fu ritirato dal mercato quando la M-G-M produsse il remake del 1941, diretto da Victor Fleming e interpretato da uno Spencer Tracy fuori parte.

Prima di questi film, nei teatri americani e britannici si erano sfidate due versioni rivali: una di Thomas Russell Sullivan e Richard Mansfield (della quale il nostro film costituisce il dichiarato adattamento), rappresentata per la prima volta a New York, e una di Daniel Bandmann, la cui prima si svolse a Boston. In entrambe Jekyll vive una legittima storia d'amore; l'adattamento di Sullivan accenna anche alla seconda depravata esistenza di Hyde, senza però insistervi. Tutte e due le versioni giunsero rapidamente sui palcoscenici londinesi, ove esordirono poco prima che Jack lo Squartatore desse inizio

alla serie dei suoi delitti nel quartiere di Whitechapel. Il ritratto di Jekyll e dello spaventoso Hyde, tratteggiato da Mansfield, indusse la stampa e una parte del pubblico a ritenere che lo Squartatore fosse proprio lui. Mansfield, che si produsse di frequente in una terrificante interpretazione di Hyde, effettuava in scena un'unica trasformazione: il ritorno da Hyde a Jekyll. Bandmann invece passava più volte da Jekyll a Hyde e viceversa, ansimando, tenendosi convulsamente la gola e rotolando dietro il mobilio per infilarsi una raccapricciante parrucca e una protesi dentaria munita di zanne da cinghiale. Queste trasformazioni potevano dar luogo anche a un involontario effetto comico, poiché talvolta egli, riemergendo nelle vesti di Jekyll, dimenticava di togliersi la protesi.

La suprema maestria di John Barrymore – questo film è infatti assai migliore delle precedenti versioni teatrali, e forse addirittura superiore al racconto di Stevenson – risiede in parte nella capacità di rendere le trasformazioni alterando semplicemente i lineamenti del viso e assumendo con il corpo una postura rattappata; solo gradualmente egli accentua la deformità di Hyde indossando una parrucca arruffata sopra una protesi che gli rende sfuggente la fronte, e infilando guanti che gli fanno le mani contorte e pelose. L'elemento più interessante – e solo parzialmente dissimulato nel film di John S. Robertson – è che l'appassionata ricerca di Jekyll sulla duplice natura dell'uomo non è motivata da un'ossessione scientifica (come una didascalia vorrebbe indurci a credere), bensì stimolata (negli svariati sensi di questo termine, e come un'altra didascalia ci ricorda) dal suo primo incontro con Gina, che risveglia in lui “gli aspetti più ignobili della sua natura”. I melodrammi non hanno certo l'obbligo di essere politicamente corretti. Da parte nostra, apprezziamo e celebriamo questo splendido film, palpitante opera d'arte che esplora la duplice natura dell'uomo nel contesto della tarda età vittoriana; ma al tempo stesso, da spettatori del ventunesimo secolo, non possiamo fare a meno di notare che i personaggi femminili sono stati aggiunti come semplice espediente drammatico da coloro che hanno adattato il testo per il teatro e il cinema, e dobbiamo sottolineare l'aspra frattura che separa la rispettabile e “pura” signora dell'alta società dalla dissoluta femmina di bassa estrazione. – DAVID MAYER

La copia del *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* della George Eastman House è stata ricavata dal negativo originale e da un positivo nitrato 35mm che faceva parte dell'ormai leggendario gruppo di pellicole che il conservatore James Card aveva trovato negli anni '50 nello scantinato dell'Eastman Theatre e che comprendeva anche le uniche copie esistenti di *Peter Pan* (1924) e *A Kiss for Cinderella* (1925). Si tratta di copie che venivano utilizzate dalla Eastman School of Music per le esercitazioni del corso in “Organo per sala cinematografica” che faceva parte del piano di studi originale del 1922 e che fu sospeso nel 1930. Che io sappia, la Eastman era la sola importante scuola di musica a tenere questo corso, sebbene negli anni '20 gli organisti impiegati nei cinema fossero più numerosi che in qualsiasi altro ambito. La suddetta copia ha i tipici titoli di testa della East Coast Paramount.



Nita Naldi, John Barrymore in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920. (George Eastman House)



John Barrymore in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920. (George Eastman House)

Il nitrato era imbibito e nella copia proiettata alle Giornate se ne vedrà una parte. Il film avrebbe bisogno di un nuovo restauro, ma quello che sarà proiettato al Verdi è, visivamente, il miglior materiale attualmente disponibile e permette di apprezzare la raffinata regia di John S. Robertson, la desolazione degli esterni ricostruiti in studio, la malinconica fotografia di Roy Overbaugh e l'insuperato Hyde di John Barrymore, nel cui aspetto malato possiamo scorgere la sua attrazione per l'horror e forse le sue paure nascoste e le sue preoccupazioni per il padre morto di sifilide. Per il momento, è questa la versione da vedere di un film apparentemente ben noto. PHILIP C. CARLI

**Plot** First seen as an inquiring scientist and then as a philanthropic doctor running a free clinic for the East End poor, Jekyll attends a fashionable dinner party where his fiancée Millicent is also present. In the conversation over port, women excluded, the men's banter confronts the nature of living. Jekyll is told, "The only way to get rid of temptation is to yield to it." The men then go slumming in a low music hall, where Jekyll meets Gina, a dancer. Clearly "awakened to a sense of his baser nature" but abashed at its extent, Jekyll flees. He then speculates, "Wouldn't it be marvelous if the two natures in man could be separated – housed in different bodies! ... Man could be both god

and devil yet leave his soul untouched." With this reflection, he begins his scientific experiments in earnest, developing a potion that will turn him into an appetitive monster, a second that will restore him to his former self.

Transformed into the deformed, ugly Mr. Hyde, he attracts Gina and lives with her in seedy lodgings. Successive transformations and restorations begin to create a Hyde who becomes more deformed and savage with each regression. Millicent worries about his disappearance. Her father, Carew, calls on Jekyll but sees Hyde knock a small boy to the ground. Seeking recompense for the boy, Carew receives a cheque signed by Jekyll. Curious and anxious for his daughter, Carew questions Jekyll, who, suddenly and violently angered, abruptly transforms into Hyde and clubs Carew to death. As Hyde, he destroys evidence that will link him with Jekyll. Jekyll then tries to control his identities by brewing fresh potions, only to discover that the original ingredient, tainted by a rogue chemical, enabled the transformations, and he cannot duplicate the mixture. Realizing that he can no longer control his identity, he breaks his engagement to Millicent,

then suddenly leaves her as he transforms again into Hyde. Fleeing to his laboratory, he takes poison from a ring he has stolen from Gina and dies just as his friends and servant break into the room. He dies as Hyde, but in death transforms back into Jekyll. Millicent mourns next to the dead Jekyll.

The kinship between the Barrymore brothers echoes an earlier close relationship: this film and *The Bells*. Both dramas arise from 19th-century scientific enquiry (Mesmer, Charcot – ultimately in 1902, Freud) into the unconscious self lurking hidden beneath everyday outward appearance; both dramas arise from the consequent theatrical opportunism which encouraged dramatists to fuse the melodramatic hero and the melodramatic villain into a single role performed by the same actor. Perhaps more effectively than the novel, drama is a medium which lends itself to the enactment of multiple layers in character and to fissures and slippages in identity. The scientist and the showman were there to demonstrate that within the mind lay another hidden identity, a twin of the outer self which might be liberated. The scientist foresaw healing properties in liberating this twin; showmen and artists – people of a vivid and theatrical imagination – saw the liberated twin as a danger. The split-self specified by Stevenson's novella was realized

first on the stage and not long after on film. *Thanhouser's* one-reel *Jekyll & Hyde* (1912) with James Cruze in the double role is a superb forerunner, one of eight adaptations on early film that preceded the *Famous Players/Barrymore* version. The first sound era *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931) was produced by Paramount, directed by Rouben Mamoulian, and won an Oscar for Fredric March, a second choice for the role, as Paramount had originally hoped to cast Barrymore. (The substitution appears logical on several levels, as the previous year March had played a flamboyant character obviously based on John in the film *The Royal Family of Broadway*, based on Ferber and Kaufman's play.) Paramount's film version of *Jekyll and Hyde* was later suppressed and remade by M-G-M in 1941, directed by Victor Fleming, and featured a miscast Spencer Tracy.

Before these films, the American and English theatre had seen two rival versions, one by Thomas Russell Sullivan and Richard Mansfield (on whose adaptation this film is allegedly based), first performed in New York, and a second by Daniel Bandmann, which premiered in Boston. Both added a respectable love interest for Jekyll, the Sullivan adaptation hinting at, but not dramatizing, Hyde's depraved second life. Both rushed their productions to London, arriving shortly before the Jack-the-Ripper Whitechapel murders began. Mansfield's depiction of Jekyll and the fearsome Hyde led newspapers and a section of the public to believe Mansfield was the "Ripper". Mansfield, frequently appearing as a frightening Hyde, made only one on-stage transformation: from Hyde back to Jekyll. Bandmann, on the other hand, made several transformations to Hyde and back, gasping, clutching at his throat, tumbling beneath furniture where he clapped on a fright-wig and slipped in prosthetic dentures with warthog-like tusks. His transformations occasioned some unintentional comedy, as he sometimes failed to remove these dentures when re-emerging as Jekyll.

John Barrymore's great skill – for this is a film far superior to earlier theatrical versions, and quite possibly better than Stevenson's novella – lay partly in achieving transformations simply by altering his face and cramping his body, and only gradually adding to Hyde's deformities with a tousled wig over a prosthetic scalp sloping upward to the rear and slipping on gloves with deformed hairy hands. What is more interesting, and only partly concealed in John S. Robertson's film, is that Jekyll's passion for research into man's dual nature is not driven by his obsession with science (as an intertitle would have us accept), but stimulated (in many senses of that word and as a further intertitle will remind us) by his first encounter with Gina, who awakens him "to a sense of his baser nature".

Melodramas, of course, are under no obligation to be politically correct. We acknowledge and celebrate this marvelous film as a vivid and artistic late-Victorian exploration of man's dual nature, but also as 21st-century spectators, aware that female characters were only added as a dramatic device by stage and film adapters, we observe the acute division between the respectable "pure" upper-class lady and the unchaste lower-class female. – DAVID MAYER

**The print** The George Eastman House print of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* derives from the original camera negative and a 35mm nitrate print that was found in a now-legendary cache of films that curator James Card found in a vault under the Eastman Theatre in the 1950s, which also included the sole extant copies of *Peter Pan* (1924) and *A Kiss for Cinderella* (1925). These prints were used by the Eastman School of Music as "training films" for their Cinema Organ degree program, which was part of the school's original curriculum in 1922 and was discontinued in 1930. As far as I know, Eastman was the only major American music school or conservatory to have such a program, even though more organists were employed in cinemas in the 1920s (and indeed, more musicians overall) than in any other field. The GEH print of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* has its distinctive East Coast Paramount head titles, and the Eastman Theatre nitrate positive print was tinted; some of its footage will be seen in the copy shown at the *Giornate*. This copy is an older print, and the film is a candidate for a new restoration, but what will be projected is much finer visually than anything else currently available, which infinitely assists John S. Robertson's stylish direction, the bleakness of the studio-made exteriors, Roy Overbaugh's brooding photography, and John Barrymore's unsurpassed diseased-looking Hyde, which carries in it both John's fascination with horror and perhaps his own hidden thoughts and fears about his father's death through syphilis. At this time, this is the version of this supposedly well-known film to see.

PHILIP C. CARLI

**BEAU BRUMMEL (Lord Brummel)** (Warner Bros. – US 1924)  
*Regia/dir:* Harry Beaumont; *scen., ad:* Dorothy Farnum, dal dramma/ from the play *Beau Brummel* (1890) di/by Clyde Fitch, + historical data; *art titles:* Victor R. Vance; *f./ph:* David Abel; *mont./ed:* H. [Howard] P. Bretherton; *tech. dir:* Lewis Geib, Esdras Hartley; *electrical eff:* F. [Frank] N. Murphy; *aiuto reg./asst. dir:* Frank Strayer; *cast:* John Barrymore (George Bryan "Beau" Brummel), Mary Astor (*Lady Margery Alvanley*), Willard Louis (*George, Prince of Wales*), Irene Rich (*Frederica Charlotte, Duchess of York*), Carmel Myers (*Lady Hester Stanhope*), Alec B. Francis (*Mortimer*), William Humphrey (*Lord Alvanley*), Richard Tucker (*Lord Henry Stanhope*), André de Beranger (*Lord Byron*), John J. Richardson ("Poodles" Byng); Claire de Lorez (*Lady Manly*), Michael Dark (*Lord Manly*), Templar Saxe (*Desmond Wertham*), Clarissa Selwyn [Selwynne] (*Mrs. Wertham*), James A. Marcus (*Snodgrass, an English innkeeper*), Betty Brice (*sua moglie/the innkeeper's wife*), Roland Rushton (*Mr. Abrahams*), Carol Holloway (*Kathleen, una cameriera/a maid*), Kate Lester (*Lady Moira*), Rose Dione (*Madame Bergère*); *riprese/filmed:* 10-11.1923; (c) 14.3.1924; *data uscita/rel:* 16.3.1924 (California, Los Angeles), 24.3.1924 (Lyceum, Baltimore), 30.3.1924 (Strand Theatre, New York); *orig. l:* 14 rl., 12 rl., 10 rl. (9,900 ft., New York, 3.1924); 35mm, 10,473 ft., 127' (22 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

All'inizio del 1923, John Barrymore era al culmine della carriera teatrale. Il suo *Amleto*, tuttora leggendario, elettrizzava il pubblico. Brillante eppure erratico, amava creare un ruolo, ma la ripetitività presto lo annoiava. Il 10 febbraio 1923, il mattino dopo che la sua emozionante 101esima rappresentazione infranse il record di Broadway di Edwin Booth per l'*Amleto*, John partì per l'Europa. Sette mesi più tardi fece ritorno per iniziare a lavorare a Hollywood.

Riuscire ad ingaggarlo fu un gran colpo per la neocostituita Warner Brothers, desiderosa di aggiungere cultura e prestigio alle sue produzioni. Barrymore fu scritturato per un solo film – con diritto di approvazione della sceneggiatura e della coprotagonista – per la somma, pare, di 100.000 dollari. Il suo primo ruolo a Hollywood sarebbe stato quello di Beau Brummel, creato dalla grande star del palcoscenico Richard Mansfield (1857-1907) a partire dalla popolare pièce del 1890 di Clyde Fitch (1865-1909). La Warner, avendo acquistato di diritti cinematografici sull'opera da Mrs. Richard Mansfield, la pubblicizzò come una produzione importante del suo ambizioso programma per il 1923-24, promettendo ricchi set, costumi costosi e una meticolosa ricostruzione del periodo. Alla fine, il film sarebbe costato 343.000 dollari.

Accolto a Los Angeles come un principe, Barrymore cominciò a lavorare al film la prima settimana di ottobre. A causa dei ritardi, il regista scelto, Sidney Franklin, dovette essere sostituito dal meno talentuoso Harry Beaumont. Il film fu girato rapidamente per gli imminenti impegni di John legati all'*Amleto* a New York, in tournée e poi (all'inizio del 1925) a Londra. Era un lavoratore infaticabile, ma anche rapido, pur intrattenendo nel contempo, come c'era da aspettarsi, una relazione con la sua splendida giovane prima donna, Mary Astor (lei aveva 17 anni, lui 41). La sua insistenza affinché lei impersonasse il grande amore di Beau sullo schermo, Lady Margery, le garantì un futuro: fece di nuovo coppia con lui in *Don Juan (Don Giovanni e Lucrezia Borgia)*, benché lui avesse ormai incontrato il grande amore della sua vita, Dolores Costello.

La sceneggiatura di Dorothy Farnum per *Brummel* fu scritta partendo la commedia di Fitch-Mansfield e da “dati storici”. Il vero “Beau” Brummel (George Bryan Brummel, 1778-1840) era un dandy inglese la cui eleganza, i cui modi squisiti e la cui arguzia gli valsero l'amicizia del Principe Reggente, il futuro Giorgio IV, rendendolo estremamente ricercato nei circoli sociali londinesi. Il suo abbigliamento dettò moda e promosse lo stile sartoriale inglese. Vivendo però in modo stravagante, al di là dei propri mezzi, e perdendo il favore regale per la sua lingua lunga, finì in rovina. Si rifugiò in Francia, fu messo in una prigione per insolventi e concluse i suoi giorni in un ospizio. Quello che Brummel sembra non avere mai avuto – un'omissione corretta per esigenze drammatiche sia nell'opera teatrale che nel film – è una vita sentimentale e neanche sessuale; come “specchio della moda” era troppo occupato dal suo egocentrismo.

L'opera di Fitch-Mansfield inizia con Beau già noto e apprezzato nell'alta società e confidente del principe di Galles. Lo si vede sottrarsi ai creditori pianificando un matrimonio con una giovane

ereditiera, Mariana, della quale, tuttavia, si innamora realmente, finendo per cederla nobilmente a suo nipote Reginald. Atroci furono la conseguente povertà, l'esilio e la pazzia di Brummel, che però crearono le condizioni per la famosa straziante ultima scena, quella del folle e trasandato Beau che intrattiene ospiti immaginari.

La sceneggiatura del film scarta completamente i personaggi di Mariana e Reginald introducendo una nuova eroina, Lady Margery, il cui matrimonio obbligato con il ricco Lord Alvanley spezza il cuore di Brummel e lo sprona a raggiungere una posizione dalla quale potersi vendicare dei genitori di lei e della società in generale. Il dispositivo di un amore non corrisposto motiva le azioni di Beau, agita le emozioni del pubblico e, inoltre, elabora la famosa scena finale degli “ospiti immaginari” riunendo gli amanti nello spirito attraverso una doppia esposizione e sovrapposizione. La Farnum aggiunge o sviluppa personaggi e sequenze: la cena degli ufficiali alla locanda consente di introdurre in maniera efficace e amena il Principe Reggente, magistralmente interpretato da Willard Louis, nonché di spiegare come Beau diventi suo confidente. La sceneggiatrice elabora altresì una scena solo marginalmente citata nell'opera teatrale in cui il principe, ora Giorgio IV, passa per Caen, dove un Brummel, ormai avanti negli anni, si erge tra la folla. Si riflette nel film anche ciò che andava di moda nel 1923: Carmel Myers è una “semi-vamp” dal personalissimo stile nelle vesti della predatrice Lady Hester Stanhope – in una scena la vediamo in turbante e abbigliamento da harem, distesa sul divano come un'odalisca.

La sceneggiatura della Farnum è concepita in primo luogo per esibire il Barrymore grande amatore, grande profilo e “miglior attore vivente americano”. L'affettuosa maniera con cui la macchina da presa coglie il famoso profilo e il glamour di Beau nonché la sfumata recitazione di Barrymore culminano in due indimenticabili sequenze allo specchio. Nella prima, un Brummel al settimo cielo si guarda in uno specchio a figura intera valutando le proprie qualità; nella seconda, anni dopo, Brummel, consunto e devastato dal tempo, cerca di cancellare l'immagine di sé riflessa in un vetro impolverato.

L'archivista James Card ha descritto Barrymore come “una sintesi vivente di Lord Byron e Dorian Gray”. Amante del gotico e del macabro, egli si è ovviamente divertito di più a interpretare la scena del vecchio Brummel, distrutto, folle, con indosso una vestaglia logora e in compagnia dei suoi ospiti immaginari. Questo è il Barrymore di *Jekyll and Hyde*, che indubbiamente richiama i demoni degli ultimi anni di follia di suo padre, il Barrymore, peraltro, che si divertiva a caratterizzare i suoi personaggi tramite il trucco, la postura e i gesti. John era affascinato dalla possibilità di rappresentare la duplice natura dell'uomo e in lui stesso albergavano elementi di una doppia personalità. Bello com'era, perversamente amava trasformarsi e “diventare brutto” come attesta anche il suo film successivo, *The Sea Beast*, adattamento di *Moby Dick*.

Il film finito fu molto apprezzato dalla critica, anche la più severa, per la maestria di Barrymore, il romanticismo, la magnificenza dei set e dei costumi e la bellissima fotografia di David Abel. I critici, tuttavia, non





John Barrymore in *Beau Brummel*, 1924. (The Museum of Modern Art)

furono unanimi. Secondo *Variety*, la regia di Beaumont “non era ciò che avrebbe potuto essere” e il talento di Barrymore emergeva solo a tratti. La recensione si soffermava anche sulle sorti del film nelle città americane più piccole, lontane dai tanti fan metropolitani del grande attore. I problemi insiti nel film – staticità, mancanza di azione, troppi campi lunghi e medi, finale pessimistico, il dover immaginare la battuta senza la vocalità carezzevole di Barrymore – erano ulteriormente aggravati dalla sua durata. Secondo *Variety*, per la presentazione a New York i 14 rulli originali erano state ridotti a 12, poi a 10. Barrymore protestò strenuamente contro un’ulteriore riduzione a 8. Per anni, il film è stato visto soltanto in una versione 16mm Kodascope della durata di 75 minuti. Il pubblico di Pordenone assisterà invece alla proiezione della più lunga versione a 35mm attualmente disponibile e conservata presso il Museum of Modern Art di New York.

Nonostante un’anteprima entusiastica a Los Angeles nel gennaio del 1924, non ci fu per *Beau Brummel* una prima di gala. Il protagonista era ormai nuovamente in Europa e a New York la Warner era vincolata allo Strand Theatre da un contratto basato sul sistema del noleggio in blocco. Alla fine, il film uscì senza clamore nel marzo del 1924 con le modalità del “road show”. Quando finalmente arrivò a New York, non era più una novità ed era stato eclissato da *The Marriage Circle* (Un matrimonio in quattro) di Lubitsch e *The Thief of Bagdad* (Il ladro di Bagdad) con Fairbanks. Nondimeno, *Beau Brummel* condivise con entrambi questi titoli la classifica del *New York Times* dei dieci miglior film del 1924.

La Warner fu abbastanza soddisfatta dei risultati ottenuti tanto che fece un contratto con l’anticonformista Barrymore per altri tre film, *The Sea Beast*, *Don Juan* e *When a Man Loves*. Le condizioni erano eccezionalmente generose e, nell’aprile del 1926, dopo aver privatamente definito Hollywood come una “Bridgport con le palme”, Barrymore avrebbe dichiarato al *Motion Picture Classic*: “La cinematografia non ha nulla da invidiare al teatro, è semplicemente diversa ... Si sta appena iniziando a esplorare questo potente campo. Le possibilità sono illimitate.” La critica che idolatrava il suo lavoro teatrale lo accusava di essersi svenduto, ma per Arthur Hopkins, suo regista in *Amleto*, ciò che di Hollywood affascinava Barrymore non era il denaro, bensì l’affrancamento dalla routine quotidiana, dalla necessità di dover interpretare lo stesso ruolo una sera dopo l’altra. Una volta che un’interpretazione cinematografica era fissata sulla pellicola, erano i proiettori a riprodurla, il che dava al più donchisciottesco dei Barrymore una reale sensazione di libertà creativa da usare o di cui abusare a piacimento. Se egli non fosse andato a Hollywood, oggi potremmo solo leggere delle sue grandi interpretazioni teatrali e ammirare la sua bellezza nelle fotografie. Grazie ai suoi film, tra cui *Beau Brummel*, possiamo ancora vederlo in azione, mostrare il famoso profilo, immergersi nei suoi personaggi, elettrizzare con un gesto e ammalare con i suoi occhi incandescenti.

CATHERINE A. SUROWIEC

Una versione più ampia e dettagliata di questa scheda è disponibile in inglese nel sito delle Giornate. [V. Appendix 2, p. 234 di questo PDF.]

*By early 1923 John Barrymore was at the zenith of his stage career. His Hamlet – legendary to this day – electrified audiences. Brilliant but erratic, he loved creating a role, but was quickly bored by repetition. On 10 February 1923, the morning after his emotional 101st performance broke Edwin Booth’s Broadway record for Hamlet, John sailed for Europe. Seven months later he returned, to start work in Hollywood.*

*Signing him was a coup for the recently incorporated Warner Brothers, eager to add culture and prestige to their more popular product. Barrymore was hired for a one-picture deal, including script and co-star approval, at a reported \$100,000. His first Hollywood role would be Beau Brummel, created by the great stage star Richard Mansfield (1857-1907), in the 1890 success by Clyde Fitch (1865-1909). Warners, having bought the screen rights to the play from Mrs. Richard Mansfield, advertised it as a major production in their ambitious programme for 1923-24, promising massive sets, costly costumes, and meticulous period detail. The film would eventually cost \$343,000.*

*Welcomed in Los Angeles like royalty, Barrymore finally began work in the first week of October. Delays had meant that the intended director Sidney Franklin was replaced by the less gifted Harry Beaumont. The film was shot quickly on account of John’s looming Hamlet commitments – in New York, on tour, and finally (early 1925) in London. He was a hard worker, but he was also a fast one, even though, true to form, he was at the same time having an affair with his beautiful young leading lady Mary Astor (she was 17, he 41). His insistence that she play the screen Beau’s great love, Lady Margery, ensured her future: she went on to co-star with him in Don Juan, though by that time he had met the great love of his life, Dolores Costello.*

*Dorothy Farnum’s script for Brummel was crafted from the Fitch-Mansfield play and “historical data”. The real-life “Beau” Brummel (George Bryan Brummel, 1778-1840) was an English dandy whose exquisite fashions, manners, and wit won the friendship of the Prince Regent, the future George IV, and made him the social lion of London. His clothing set the fashion and promoted English tailoring. Yet living extravagantly beyond his means, and losing the royal favour thanks to his tart tongue, he eventually found himself ruined. He fled to France, was sent to a debtors’ prison, and ended in an asylum. What Brummel apparently never had – an omission corrected in both the play and film, for drama’s sake – was any kind of romance in his life, of either sex; as “the mirror of fashion” he was far too busy being self-centered. The Fitch-Mansfield play begins with the Beau already established as the darling of high society and confidant of the Prince of Wales. He is shown evading creditors by planning marriage to a young heiress, Mariana, with whom, however, he falls truly in love, only to nobly yield her to his nephew Reginald. Brummel’s consequent poverty, exile, and madness were dire, but provided a famously heartbreaking last scene of the bedraggled, crazed Beau entertaining imaginary guests. The film script completely discards the characters of Mariana and*



John Barrymore, Mary Astor in *Beau Brummel*, 1924. (The Museum of Modern Art)

Reginald and introduces a new heroine, Lady Margery, whose enforced marriage to the rich Lord Alvanley breaks Brummel's heart and spurs him to rise to a position from which he can revenge himself upon her parents and society in general. The device of an unrequited romance motivates the Beau's actions, stirs the audience's emotions, and moreover elaborates the famous final "imaginary guests" scene to reunite the lovers in spirit via double exposure and superimposition. Farnum added or expanded characters and sequences: the officers' dinner at the inn provides an effective and entertaining introduction to the Prince Regent – a scene-stealing performance by Willard Louis – as well as showing how the Beau becomes his confidant. Farnum also elaborates a scene only obliquely referred to in the play, when the Prince, now George IV, passes through Caen, where an ageing Brummel stands among the crowd. The fashions of 1923 also intervene in the film version: Carmel Myers is a self-styled "demi-vamp" as predatory Lady Hester Stanhope, in one scene sporting a harem outfit and turban, lounging on her divan in odalisque fashion.

Farnum's script was crafted first and foremost to showcase Barrymore as Great Lover, Great Profile, and also "America's Greatest Living Actor". The camera's loving record of the famous profile and the glamour of the Beau combined with Barrymore's nuanced acting are reflected in two unforgettable mirror sequences. In the first, Brummel in his glory examines himself in a full-length mirror and assesses his assets; in the second, years later, Brummel, shabby and ravaged by time, tries to wipe away the image of himself in a dusty glass.

Archivist James Card wrote of Barrymore as "a living synthesis of Lord Byron and Dorian Gray". As a lover of the gothic and macabre, the scene he obviously most enjoyed playing was as the old Brummel, broken, mad, in a frayed dressing gown, entertaining his imaginary guests. This is the Barrymore of Jekyll and Hyde, doubtless summoning the demons of his father's own final years of madness; the Barrymore, too, who revelled in creating characterizations through make-up, posture, and gesture. John was fascinated by portraying man's dual nature, and harboured elements of a dual personality himself. Handsome as he was, he perversely loved nothing better than to transform himself and "play ugly"; something continued in his next film, the Moby Dick adaptation *The Sea Beast*.

The finished film was widely praised by highbrow critics for Barrymore's artistry, the romance, the lavish sets and costumes, and the beautiful photography by David Abel. But the critics were not unanimous. *Variety* described Beaumont's direction as "not what it might have been", and thought Barrymore's brilliance came only in patches. The reviewer also pondered on the film's fortunes in America's smaller towns, away from the great actor's metropolitan fan base. The underlying problems – static delivery, shortage of action, too many long and medium shots, the narrative's downbeat finale, having to imagine the repartee without Barrymore's mellifluous vocal delivery – were further compounded by its length. According to *Variety*, its original 14 reels were cut down to 12, then to 10 for its

presentation in New York. Barrymore strenuously protested against further reduction to 8 reels. For years the film has been known only in a 75-minute 16mm Kodascope version. Pordenone audiences will however see the longest 35mm version currently known, from the Museum of Modern Art in New York.

Despite an enthusiastic preview in Los Angeles in January 1924, the film did not enjoy a gala premiere. By that time the star was back in Europe, and in New York Warners were locked into a block booking agreement with the Strand Theatre. Eventually it was released as a roadshow, without fanfare in March 1924. When it finally opened in New York, it was no longer news, and eclipsed by Lubitsch's *The Marriage Circle* and Fairbanks' *The Thief of Bagdad*. Nevertheless, Beau Brummel joined both films on the New York Times' *Ten Best List* for 1924.

Warners were satisfied enough to sign the maverick Barrymore to a contract for three more pictures, which would be *The Sea Beast*, *Don Juan*, and *When a Man Loves*. The terms were exceptionally generous, and by April 1926, having once privately styled Hollywood as "Bridgeport with palms", Barrymore could tell Motion Picture Classic: "The pictures are not inferior to the stage, they are different ... This mighty field is just beginning to be explored. The possibilities are limitless." Critics who idolized his stage work accused him of selling out; but for Arthur Hopkins, who directed him in *Hamlet*, Hollywood's lure for Barrymore wasn't the money; it was the freedom from the daily grind, playing the same role night after night. Once a film performance was fixed on celluloid, the cinema projectors repeated it for you. This gave this most quixotic of the Barrymores a genuine feeling of creative freedom, to be used or abused as he chose. Had John Barrymore not gone to Hollywood, we would only be able to read about him as a great stage star of the past, and marvel at his looks in photographs. Thanks to his films, Beau Brummel included, we can still see him in action, displaying the famous profile, delving deep into his characters, electrifying with a gesture, and flashing his incandescent eyes.

CATHERINE A. SUROWIEC

A longer, more detailed version of this note is available on the *Giornate's* website. [See Appendix 2, p. 234 of this PDF.]

### THE BELOVED ROGUE (Il poeta vagabondo)

(Feature Productions, dist: United Artists, US 1927)  
*Regia/dir.*: Alan Crosland; *prod.*: Joseph M. Schenck; *sogg./story, scen.*: Paul Bern, Michael Strange [Blanche Oelrichs; uncredited]; *did./titles*: Walter Anthony; *f./ph.*: Joseph H. August; *scg./des.*: William Cameron Menzies; *cast*: John Barrymore (*François Villon*), Conrad Veidt (*Louis XI*), Marceline Day (*Charlotte de Vauxcelles*), Lawson Butt (*John, duca di Borgogna/Duke of Burgundy*), Henry Victor (*Thibault d'Aussigny*), Slim Summerville (*Jehan*), Mack Swain (*Nicholas*), Angelo Rossitto (*Beppo, il nano/a dwarf*), Nigel de Brulier (*astrologo/astrologer*), Lucy Beaumont (*madre di Villon/Villon's mother*), Otto Matiesen (*Olivier, il barbiere del re/the king's barber*), Jane Winton (*badessa/*



JOHN BARRYMORE in "THE BELOVED ROGUE"

United Artists Picture

Made in U. S. A.

(George Eastman House)

*the Abbess*), Rose Dione (*Margot*), Bertram Grassby (*duca di/Duke of Orléans*), Martha Franklin (*domestica/maid*), Dick Sutherland (*Tristan L'Hermite, il boia del re/the king's executioner*); riprese/filmed: 1926-27 (Hollywood); *première*: 12.3.1927 (Mark Strand Theatre, New York); *orig. l.*: 9264 ft. (10 rl.); 35mm, 8853 ft., 105' (22 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: George Eastman House, Rochester, NY. *Preserved and printed* 1967.

La Warner Bros. aveva tratto considerevole prestigio e profitti (nel complesso) sostanziosi dalla presenza nelle proprie file di John Barrymore quando, verso la fine del 1926, Joseph Schenck offrì all'attore 352.000 dollari più una quota degli utili per un contratto che prevedeva la realizzazione di tre film con la sua Feature Productions; le pellicole sarebbero state distribuite dalla United Artists. John accettò senza esitazioni l'offerta facendo un passo che avrebbe

suscitato l'ira di Jack Warner e avrebbe inciso sui suoi rapporti con lo studio quando, nel 1929, vi avrebbe fatto ritorno. Per la United Artists John era chiaramente un valido acquisto anche dal punto di vista artistico, ma Schenck era perennemente impegnato a completare il listino dei film distribuiti dalla UA; si trattava infatti di una società di distribuzione e non di produzione ed egli non disponeva mai di pellicole sufficienti a soddisfare le necessità degli esercenti. Le produzioni di Fairbanks, Pickford e Chaplin erano prestigiose ma sporadiche, e per ammortizzarne l'elevato costo i film proposti da Schenck avevano tariffe di noleggio alquanto elevate. Inoltre, per l'attività di promozione generale Schenck spendeva assai meno di quanto facessero M-G-M, Paramount e Fox; di conseguenza i film della UA – tranne quelli realizzati dai fondatori – garantivano al massimo profitti irregolari, e spesso erano in perdita, talvolta molto gravemente (come nel caso dei tre lungometraggi UA di Buster Keaton). Per assicurare il successo al primo film UA di John, Schenck prelevò dalla Warner l'intera troupe di *Don Juan/When a Man Loves*, con qualche modifica nel personale e nei ruoli.

*The Beloved Rogue*, che narra le peripezie di François Villon (1431-post 1462), poeta e malfattore della Francia medievale, non è certo più fedele alla realtà storica di quanto fossero *Beau Brummel* o *Don Juan*. È altrettanto sfarzoso dei film in costume interpretati da John per la Warner Bros., ma adotta un approccio radicalmente diverso: la diretta influenza esercitata da John sulla concezione e la realizzazione dell'opera porta il film a entrare in deliberata *contraddizione* con le sue contemporanee matrici teatrali e culturali. La fonte che *Beloved Rogue* rinnega è un lavoro assai familiare ai pubblici di quell'epoca: *If I Were King* (1901), scritto sotto forma di romanzo e di dramma da Justin Huntly McCarthy, uomo politico nazionalista irlandese, nella cui versione teatrale il personaggio di Villon fu interpretato originariamente da E. H. Sothorn a New York e da George Alexander a Londra. J. Gordon Edwards diresse la prima versione cinematografica per la Fox nel 1920, con William Farnum nel ruolo del protagonista (si tratta di uno dei pochi film di Edwards che ci sono rimasti, e risulta ormai antiquato anche se ancora godibile), mentre Frank Lloyd diresse Ronald Colman nel romantico remake sonoro della Paramount (1938). Il poeta Brian Hooker, cui si deve l'elegante traduzione (1923) del *Cyrano de Bergerac* di Edmond Rostand che sarebbe diventata la versione standard di quel dramma in lingua inglese, fu uno degli autori del libretto dell'operetta *The Vagabond King*, tratta nel 1925 appunto da *If I Were King*, che musicata da Rudolf Friml fu uno dei grandi successi teatrali degli anni Venti. Venne rappresentata a New York per 511 volte e poi a Londra per altre 480, prima che Ludwig Berger ne traesse un film in Technicolor a due colori per la Paramount nel 1930, con Dennis King nel ruolo di Villon che aveva interpretato originariamente sul palcoscenico; la Paramount ne realizzò una seconda versione musicale nel 1956, per la regia di Michael Curtiz e l'interpretazione del tenore maltese Oreste Kirkop (tra i brani musicali dell'operetta, l'entusiasmante *Song of the Vagabonds* rimane ancor oggi l'inno di battaglia per le partite di football dell'Accademia

militare degli Stati Uniti a West Point, con il titolo *Slum and Gravy* e un testo diverso).

Quando John era ancora alla Warner, la sua seconda moglie Blanche Oelrichs, poetessa e attrice teatrale, aveva scritto (con il suo abituale pseudonimo "Michael Strange") una sceneggiatura di stampo più tradizionale basata sul personaggio di Villon; questo testo evitava deliberatamente (con ogni probabilità per ragioni di diritto d'autore) quasi tutte le situazioni più note di *If I Were King*, ma era adattissimo al personaggio cinematografico del "grande amatore", con cui il pubblico identificava allora John. Barrymore, tuttavia, considerava il contratto che aveva firmato con Schenck come un'opportunità per ampliare il proprio potenziale, superando lo stereotipo dell'irresistibile eroe romantico; scrisse quindi a Blanche (dalla quale si era separato in via amichevole ma non aveva ancora divorziato) illustrando i motivi per cui intendeva mutare approccio e rinunciare a utilizzare il suo testo. La lettera è citata in *Damned in Paradise*, la biografia di Barrymore scritta nel 1977 da John Kobler: "Quando questa sceneggiatura venne originariamente concepita ... non avevo ancora interpretato film spudoratamente 'romantici' come *Don Juan* e *Manon Lescaut* ... Ora invece, per la nuova Casa con cui lavoro, vorrei fare qualche cosa di completamente diverso, qualcosa che mi sia più affine, che possa trovare molto più divertente e, credo, che mi consenta di giungere a risultati più significativi, e la straordinaria figura di Villon mi sembra un ottimo strumento per mettere, come dire, alla berlina l'idea stessa di storia romantica. Villon era un artista creativo, un poeta e tutto il suo mondo era racchiuso nella sua *mente*. Quando la vita lo getta in queste situazioni da film, che esigono sempre un eroismo cieco e frenetico, si trova a malpartito e riesce a cavarsela solo grazie a un incredibile sfoggio di destrezza e fantasia; mantiene così una sua singolare e ironica dignità ed evita di rendersi ridicolo, perché l'unico interlocutore con cui si confida è il pubblico. L'immagine di Villon che salta, corre e striscia per terra, in un mondo gotico in cui accanto alla cavalleria agonizzante si afferma un materialismo violento e vagamente sacerdotale, sino quasi alla fine del film, quando la realtà della sofferenza, la morte della madre, ecc. lo costringono a cambiare atteggiamento, pur senza togliergli quella sua allegria screziata di amarezza: tutto questo mi offre l'opportunità di un lavoro che sarà veramente divertente, e insieme costituirà un'opera cinematografica importante; apre insomma possibilità che mi interessano moltissimo ... Ti scrivo spontaneamente, esprimendoti i miei sentimenti, perché hai dedicato tempo ed energie alla stesura della sceneggiatura, e quindi ora meriti che io ti spieghi chiaramente perché l'impostazione generale del tuo lavoro non si concilia col progetto che mi preme realizzare." John convinse Schenck a pagare 1.250 dollari a Blanche per il testo da lei scritto, ma Paul Bern lo utilizzò solo in minima parte nel suo copione e alla fine fu l'unico sceneggiatore citato nei credits.

*The Beloved Rogue* è il film in cui le doti atletiche di John vengono sfruttate in maniera più deliberata; la sua ampia e allegra gestualità deve molto a Douglas Fairbanks, ma conserva la tipica impronta del cinico senso dell'umorismo innato in John. Si notano anche parecchi

elementi dei suoi precedenti film in costume, in qualche caso vagamente perversi, che forse rappresentano scherzi “privati” all’interno della più ampia struttura umoristica del film: per esempio, Crosland (forse con la connivenza dello stesso attore) sembrava divertirsi molto a spogliare, ungere d’olio e far frustare John quasi in ogni film: succede in questo film, come già in *Don Juan* e *When a Man Loves*, ma qui la luccicante apparizione di John in un microscopico perizoma (che lascia pochissimo all’immaginazione!), eccessiva e audace com’è, sembra quasi uno sberleffo ai censori. Un aspetto intellettualmente più significativo, e insieme una testimonianza dell’intenso impegno con cui John si dedicava alla sua arte, ci sono offerti dalla scena in cui, verso l’inizio del film, egli appare truccato da re dei folli; il trucco lo rende totalmente irrinconoscibile, ma gli consente anche di esibirsi in una delle più alte prove di recitazione cinematografica della sua carriera: bandito da Parigi, reagisce con un’espressione di forza e umanità che emerge attraverso tutti gli spessi strati di cerone.

Pur graziosa, Marceline Day non è il tipo della prima donna incandescente incarnato da altre partner di John – Mary Astor e Dolores Costello (tutte due, a modo loro, incandescenti anche fuori dal set); funziona invece a meraviglia, ed è incredibilmente spassosa, l’improbabile amicizia tra John, Mack Swain e Slim Summerville. *The Beloved Rogue* è stato anche il primo film interpretato da Conrad Veidt fuori dalla Germania; per Veidt, lavorare con John era un onore tale che, a quanto si racconta, egli si inginocchiò a baciargli le mani quando lo incontrò per la prima volta. Il confronto tra lo stile di recitazione di Veidt e quello di John offre certo un contrasto affascinante, anche se si potrebbe sostenere che Veidt cerca di essere non meno ripugnante di quanto John sia frenetico, con entrambi che si divertono un mondo. La splendida qualità visiva del film si può apprezzare adeguatamente solo in una copia di buona qualità come quella di cui disponiamo in quest’occasione: la fotografia di Joe August è memorabile (attenti al volo delle cibarie lanciate dalle catapulte!) e le scene di William Cameron Menzies evocano una fastosa atmosfera di stravaganza gotica che vale quasi da sola il prezzo del biglietto. Dal lavoro comune di August e Menzies scaturisce inoltre un ritratto della Parigi medievale, dalle strade e dai tetti coperti di neve, fantastico e insieme concreto e soprattutto perfettamente funzionale agli effetti drammatici (sfruttati in particolare da John e dai suoi due amiconi); si crea così uno specifico senso dello spazio che appartiene esclusivamente a questo singolo film, con un risultato simile a quello che Menzies aveva ottenuto tre anni prima, collaborando con il direttore della fotografia Arthur Edeson in *The Thief of Bagdad* con Fairbanks.

Tanto impegno e tanta qualità però non funzionarono: l’idea della semiparodia, che aveva ispirato John, era troppo sofisticata per il suo pubblico, e forse la grandiosità stessa del film rendeva difficile far accettare quest’idea agli spettatori degli anni Venti. Alla prima uscita *The Beloved Rogue* si rivelò un costoso fiasco. L’acrobatico umorismo e l’atmosfera grottesca che permeavano il film ne oscurarono gli elementi romantici confondendo la gente; e poiché non erano in grado di afferrare quest’ironia, molti finirono per considerarla unicamente

una stanca formula, giudicando l’opera unicamente l’ennesimo grande film in costume di John Barrymore. La critica coeva formulò giudizi contrastanti e sconcertanti. La recensione di Mordaunt Hall sul *New York Times* (14 marzo 1927) dimostra che lo spirito del film gli era totalmente sfuggito: “In qualche momento John Barrymore sembra veramente incarnare Villon, ma in altri è semplicemente un avventuriero di bell’aspetto. Il regista Alan Crosland si compiace di stravaganti esagerazioni che dovrebbero attrarre il grande pubblico. Questo nuovo François Villon schiva le frecce degli armigeri del re, poi raccoglie una palla di neve e dimostra di avere una mira migliore di qualsiasi arciere.” Hall inoltre preferiva il Luigi XI impersonato da Fritz Leiber nel convenzionale *If I Were King* prodotto nel 1920 dalla Fox all’interpretazione di Veidt, che definiva “quel caratterista tedesco così professionale” il cui personaggio aveva “forse un’aria un po’ troppo sana e ben nutrita” (Hall è probabilmente l’unico critico nella storia del cinema che abbia descritto in tal modo Conrad Veidt). “Rush”, che recensì il film su *Variety* (16 marzo 1927), colse casualmente alcuni dei concetti che John aveva illustrato privatamente a Blanche Oelrichs nella sua lettera, ma liquidò in maniera sprezzante l’interpretazione di John, offrendo una lettura stereotipata del film fin dall’inizio e poi aggiungendo alcune osservazioni involontariamente offensive: “Come opera puramente romantica, non è senza difetti. L’eroe manca di fascino, e si presenta sciatto e trasandato; è sempre una pittoresca canaglia, ma solo raramente raggiunge le vette del romanticismo. Insomma questo don Giovanni non splende sempre trionfante, ma fa spesso il perdente.” Questa contrastata accoglienza scoraggiò John a tal punto, da indurlo a sconfessare pubblicamente il suo progetto originario; durante una delle proiezioni in prima visione allo Strand Theatre di New York, mentre il pubblico manteneva un imperturbabile silenzio, egli urlò dal retro di un palco: “E pensi di essere un attore? Dio mio, che gigione!” Il film successivo di John, *Tempest*, ambientato durante la rivoluzione russa, sarebbe stato un’opera completamente diversa da ogni punto di vista. – PHILIP C. CARLI

*Warner Bros. had earned considerable prestige and (on the whole) substantial profits from John Barrymore's association with them when in late 1926 Joseph Schenck offered John \$352,000 plus a share in the profits for a three-picture contract with his Feature Productions organization, the films to be released through United Artists. John went straight to Schenck in a move that angered Jack Warner and would color John's later dealings with WB when he returned to the studio in 1929. Although John was apparently an artistically appropriate and valuable acquisition for United Artists, the truth was that Schenck was always trying to fill UA's release schedule; it was a distributor and not a production company, and he never had enough product to fill exhibitors' needs. The prestige productions of Fairbanks, Pickford, and Chaplin were sporadic, and in order to offset their high expenses, the films Schenck provided in the UA lineup had unusually high rental fees. Schenck also spent far less on overall promotion than did M-G-M, Paramount, and Fox; thus any UA films other than those made by its*

founders were at best irregularly profitable, and often just lost money, sometimes disastrously (as in the case of Buster Keaton's three UA features). In an effort to guarantee that John's first UA production was a hit, Schenck imported the Don Juan/When a Man Loves crew from Warners, with some tweaking of personnel and cast.

The Beloved Rogue is certainly no more historically "accurate" than Beau Brummel or Don Juan in its tale concerning medieval French poet-qua-criminal François Villon (1431-post 1462), and it is as lavish as any of John's Warner Bros. costume films, but it takes a radically different tack: through John's direct influence on its conception and execution, it deliberately contradicts its contemporary theatrical and cultural connections. The source that Beloved Rogue spurns was very familiar to contemporary audiences, Irish nationalist politician Justin Huntly McCarthy's 1901 novel and play *If I Were King*, the stage version of which originally starred E. H. Sothorn as Villon in New York and George Alexander in London. J. Gordon Edwards directed the first film version for Fox in 1920, starring William Farnum (this is now one of Edwards' few extant films, and quite stodgy if enjoyable), and Frank Lloyd directed Ronald Colman in Paramount's romantic 1938 sound remake. Poet Brian Hooker, who in 1923 had elegantly translated Edmond Rostand's play *Cyrano de Bergerac* into what became the standard English version, in 1925 also co-adapted *If I Were King* into the operetta libretto for *The Vagabond King*, which with a score by Rudolf Friml was one of the greatest stage successes of the 1920s. It ran 511 performances in New York and went on to London for 480 more, before being filmed in 2-color Technicolor by Ludwig Berger for Paramount in 1930, featuring Dennis King in his original stage role as Villon; Paramount released a second musical version in 1956, directed by Michael Curtiz, with the Maltese tenor Oreste Kirkop. (The operetta's rousing "Song of the Vagabonds" remains a football fight song for the United States Military Academy at West Point, under the title "Slum and Gravy," with new lyrics.)

While John was at Warners, his second wife, poet and playwright Blanche Oelrichs, had already written a more traditional Villon scenario under her pen name of "Michael Strange", which already deliberately avoided (most likely for copyright reasons) many of the well-known situations of *If I Were King*, but would fit in with John's "Great Lover" film persona as it was then established. However, John looked at his signing with Schenck as an opportunity to broaden his potential beyond being merely a dashing romantic lead, so he wrote to Oelrichs (from whom he was then amicably separated but not yet divorced) setting out the reasons why he intended to change his approach and not use her plot. The letter is quoted in John Kobler's 1977 biography of John, *Damned in Paradise*: "When this scenario was first devised ... it was before I had perpetrated such arrantly 'romantic' movies as *Don Juan* and *Manon Lescaut* ... I now wish, for this new firm I am with, to do something totally different, that I have greater sympathy with, and can get much more fun out of, and I believe achieve a more significant result, and that is with the extraordinary figure of Villon as a vehicle to rather

burlesque the whole idea of romance. He was a creative artist, a poet, and everything happened in his head. When he is caught by life in these movie situations, which always demand a rather asinine, heroic activity, he is frightfully up against it, and only by his amazing dexterity and imagination can he elude them, maintain a certain whimsical integrity, and prevent himself from looking like an ass, the audience being the only person he takes into his confidence. I think the picture of Villon skipping, bounding, and crawling on his stomach through a Gothic dimension of a dying chivalry and a brutal and slightly sacerdotal materialism till almost the very end of the movie, when he is forced, through the reality of suffering, his mother's death, etc., to a different attitude, always, however, flecked by a sort of pinched gaiety, is something that I can have genuine fun with and accomplish something real in the movies whose possibilities interest me exceedingly ... I am writing to you right off the bat, just as I feel, for as you have expended a certain amount of time and energy on the formulation of a scenario, you must certainly deserve to have it explained to you clearly why the general scheme of it is not in line with the thing I have the urge to do at present." John managed to get Schenck to pay Oelrichs \$1,250 for her treatment, but Paul Bern used very little of it in his screenplay and ultimately received sole screen credit.

The Beloved Rogue is John's most deliberately athletic film, and his broad humor and gestures are very Fairbanksian while still being characteristic of John's innate cynical sense of humor. However, elements of John's earlier costume films persist, some of them a little perverse and perhaps as in-jokes within the larger joke of the film: for instance, *Crosland* (possibly with John's connivance) did seem to like to strip, oil, and flog John fairly frequently – it happens again this film, just as it did in *Don Juan* and *When a Man Loves*, except here John's slicked-up appearance in the skimpiest of loincloths (little is left to the imagination!) is almost sneering at the censors in its excess and audacity. On the more intellectual side, and as a mark of John's intense dedication to his art, John's makeup as the King of Fools early in the film renders him totally unrecognizable, but it also provides him with one of the greatest pieces of film acting of his career, in his reaction to being banished from Paris – there is tremendous power and humanity that emerges through all the layers of greasepaint.

Marceline Day, though pleasant enough, does not provide the kind of incandescent female lead evident in *Mary Astor's* and *Dolores Costello's* pairings with John (which were, after all, incandescent in different ways off the set as well), but the unlikely camaraderie between John and Mack Swain and Slim Summerville really works, and is tremendous fun. *Rogue* was also Conrad Veidt's first film made outside Germany; Veidt was so honored to be working with John that supposedly on their first meeting he knelt and kissed John's hands. Having Veidt's acting style to compare with John's certainly provides a fascinating contrast, although it could be argued that Veidt is trying to be as repulsive as John is kinetic, each having a grand old time. The film's splendid visuals can only be properly appreciated in a good print





JOHN BARRYMORE in "WHEN A MAN LOVES" with DOLORES COSTELLO — A Warner-Bros. Production.

(George Eastman House)

such as we have here – Joe August's camerawork constantly provides memorable imagery (look out for the flying food hurled by catapults!), and William Cameron Menzies' sets are almost worth the price of admission alone in their brilliant Gothic eccentricity and atmosphere. August and Menzies also work together in how their depiction of the snow-covered streets and rooftops of medieval Paris convey both fantasy and solidity for dramatic effect (which is especially exploited

by John and his two cohorts), giving a specific sense of place and space that belongs entirely to this one film, akin to the results of Menzies' association with cinematographer Arthur Edson on Fairbanks' *The Thief of Bagdad* three years earlier.

All this effort and all the quality didn't work, though – John's idea of semi-burlesque was too sophisticated for his public, and perhaps the film's grand scale worked against the idea being clear to 1920s

audiences. The Beloved Rogue was an expensive flop on first release. The film's acrobatic humor and grotesquerie overshadowed its romantic elements, confusing cinemagoers. And since audiences didn't get the joke, it was perceived by many as a stale formulaic gambit; to them it was just another great big John Barrymore film-in-tights. Contemporary reviews were uneven and strange. Mordaunt Hall's review in the New York Times (14 March 1927) shows how much he missed the point: "There are moments when Mr. Barrymore appears to be the real conception of Villon, and then there are times when he is just a handsome adventurer. Alan Crosland, producer of this film, delights in extravagancies, exaggerations that are presumed to have a popular appeal. This new François Villon ducks the darts from the King's henchmen and then picks up a snowball and proves that his aim is truer than that of any archer." Hall also preferred Fritz Leiber's Louis XI in the very straight 1920 Fox If I Were King to Veidt's, describing Veidt as "that competent German character actor" whose portrayal is "perhaps a little too healthy and well-nourished in appearance." (Hall must be the only critic in history to apply that description to Conrad Veidt.) "Rush," reviewing the film in Variety (16 March 1927), accidentally grasped some of the concepts John had privately explained to Blanche Oelrichs in his letter, but sniffily dismissed John's characterization by stereotyping the picture from the start, adroitly adding unintentional insult and injury along the way: "Besides, as a purely romantic offering it has its defects. Much of the glamor is missing in the hero, who is for most of the time rather a disheveled sort of person – a picturesque enough rogue at all times, but not always the height of splendid romance. Briefly, this Don Juan doesn't always glow in triumph, but often plays the underdog." The mixed responses dispirited John to the point where he publicly disavowed his own original intent; midway through a screening during its first run at the Strand Theatre in New York, where the audience sat in stolid silence, he called out from the back of a balcony, "Call yourself an actor? My God, what a ham!" Certainly John's next film, Tempest, a Russian Revolution story, was a very different matter in every respect. – PHILIP C. CARLI

#### EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS

##### WHEN A MAN LOVES (Per amore di una donna)

(Warner Brothers Pictures – US 1927)

Regia/dir: Alan Crosland; prod: Jack L. Warner; scen: Bess Meredyth, dal romanzo/from the novel *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* (1733; rev. 1753) di/by the Abbé Antoine-François Prévost; f./ph: Byron Haskin, asst: Frank Kesson; mont./ed: Harold McCord; scg./des: Ben Carré; aiuto reg./asst. dir: Gordon Hollingshead; art titles: Victor Vance; did./titles: Don Ryan; mus: Henry Hadley, eseg./perf. Vitaphone Symphony Orchestra, dir./cond. Herman Heller; sd. rec: George Groves; electrical eff: F. [Frank] N. Murphy; stunts: Duke Green, Robert Rose; cast: John Barrymore (*Chevalier Fabien des Grieux*), Dolores Costello (*Manon Lescaut*), Sam De

Grasse (*Monsieur Guillot de Morfontaine*), Holmes Herbert (*Jean Tiberge*), Warner Oland (*André Lescaut*), Marcelle Corday (*Marie*), Charles Clary (*converso/lay brother*), Templar Saxe (*Baron Cheval*), Eugenie Besserer (*padrona di casa/landlady*), Rose Dione (*Nana*), Bertram Grassby (*Duc de Richelieu*), Stuart Holmes (*Louis XV*), Dick Sutherland (*oste/tavern proprietor*), Noble Johnson (*apache*), Tom Santschi (*il capitano/captain of the ship*), Tom Wilson (*condannato/convict on ship*), Tom Williams, Myrna Loy (*prostituta/prostitute*), Louise Emmons (*vecchia in taverna/old woman in tavern*), Jack Wise?, Scotty Matraw? (*ufficiale giudiziario/bailiff*); data uscita/rel: 3.2.1927 (Selwyn Theatre, New York); orig. l: 10,081 ft. (10 rl.); 35mm, c.9900 ft., 110' (24 fps), sd.; did./titles: ENG; fonte copia/print source: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Si veda la sezione "Eventi speciali" per la scheda sulla partitura musicale e i cortometraggi Vitaphone proiettati prima del film. / For the music note about Henry Hadley's score and the credits and notes for the supporting programme of Vitaphone shorts, see the first film entry in the "Special Events" section, for the festival's Opening Night.

In apparenza la Warner Brothers e John Barrymore sembravano fatti l'una per l'altro. All'inizio del 1925, quando firmò il suo secondo contratto con lo studio, egli era appena tornato da Londra, dove il suo allestimento di *Amleto* (di cui era produttore, regista e protagonista) era generalmente considerato un trionfo – inatteso, considerata la diffidenza britannica nei confronti di un americano che recitasse quella parte nella patria di Shakespeare. Laurence Olivier, all'epoca diciassettenne, avrebbe in seguito ricordato: "Quando lui era in scena, sorgeva il sole."

I timidi contatti allacciati con l'Ufa per un *Faust* da interpretare insieme a Emil Jannings rimasero purtroppo senza esito, ma al suo ritorno negli Stati Uniti Barrymore era ormai acclamato quale più grande attore d'America. I termini del suo contratto con la Warner riflettono questa prestigiosa posizione: 76.250 dollari a film e, tra i numerosi extra, una suite all'Ambassador Hotel di Los Angeles, una limousine con autista e il diritto di approvare le sceneggiature e gli altri interpreti. L'accordo iniziale riguardava due film, ma nel settembre del 1925, mentre stava portando a termine il primo (*The Sea Beast*), John avviò le trattative per un terzo, provvisoriamente intitolato *Paolo and Francesca* e ispirato a Dante. Nel febbraio 1926 la Warner cambiò soggetto e annunciò che il nuovo film di Barrymore sarebbe stato *The Tavern Knight*, tratto dal romanzo di Rafael Sabatini; il mese successivo Alan Crosland venne ingaggiato in qualità di regista. Poco dopo, sempre in marzo, Louella Parsons diffuse la notizia che Barrymore, affiancato Dolores Costello, avrebbe invece fatto *Manon Lescaut*. (La Warner non rinunciò tuttavia all'idea di far interpretare a Barrymore *The Tavern Knight* e nel dicembre del 1928 fece divulgare la notizia che questo sarebbe stato il primo film parlato di John, invece non fu mai messo in produzione.)

*Manon* non era esattamente una novità: oltre alle tre opere liriche allora già tratte dal romanzo dell'Abbé Prévost, esistevano varie

versioni cinematografiche. La realizzazione del film prese il via alla fine di marzo del 1926, e la sceneggiatrice Bess Meredyth alterò notevolmente il romanzo per adattare la trama ai gusti dell'epoca: Manon non è più la capricciosa sguadrinella dell'opera di Prévost, bensì un'innocente ragazza di campagna innamorata del cavalier des Grieux, ma costretta a piegarsi a una turpe relazione con il dissoluto Guillot de Morfontaine. Secondo *Variety* i costi di produzione delle lunghe riprese, che si conclusero all'inizio di giugno, sfiorarono il milione di dollari, ma H. Mark Glancy, nel suo studio sugli introiti lordi della Warner Bros. propone la cifra (più verosimile) di 500.000 dollari. Quale che fosse l'importo esatto, si tratta indubbiamente di un progetto sfarzoso: le imponenti scenografie di Ben Carré prevedevano, tra l'altro, la costruzione di un intero villaggio francese e secondo l'iperbolico opuscolo promozionale, 24 costumi originali dell'epoca di Luigi XV furono presi a prestito "dal governo francese" e assicurati dalla Warner Brothers per 24.000 dollari.

L'uscita del film venne rinviata di alcuni mesi, probabilmente perché non fosse troppo a ridosso del precedente lavoro Barrymore-Crosland, *Don Juan*, che aveva esordito all'inizio di agosto. Come quel film, anche la storia di Manon fu utilizzata per esibire il nuovo sistema Vitaphone acquisito dalla Warner: all'inizio di ottobre, *Film Daily* annunciò che il famoso compositore americano Henry Hadley stava preparando una partitura orchestrale, che sarebbe stata registrata quello stesso mese. *Motion Picture News* segnalò un'anteprima tenuta con successo a Pasadena nel corso di novembre, quando il film era ancora intitolato *Manon Lescaut*. Fu all'inizio di gennaio che lo studio decise per il titolo definitivo di *When a Man Loves*, senza dubbio per distinguere la propria pellicola dal *Manon Lescaut* prodotto dall'Ufa e distribuito negli Stati Uniti in novembre.

*When a Man Loves* esordì a New York nel febbraio del 1927, sei mesi dopo *Don Juan*, che veniva ancora proiettato in un cinema di Broadway. Fu organizzata una grandiosa prima e le previsioni di una lunga tenitura si rivelarono esatte – il film rimase in cartellone a Manhattan per cinque mesi. Secondo Glancy *When a Man Loves* incassò il doppio del proprio costo; i tre film della Warner sincronizzati con il metodo Vitaphone (*Don Juan*, *When a Man Loves*, e *The Better 'Ole*) "rappresentarono il 31% dei costi totali della stagione e produssero il 36% degli incassi totali". L'accoglienza della critica fu tutt'altro che unanime: su tutti film interpretati da John Barrymore gravava – nell'immediata scia dei suoi maggiori trionfi teatrali – il peso schiacciante di enormi attese; ma il Barrymore di Amleto non era il Barrymore di Des Grieux, e molti recensori, atteggiandosi ad arbitri dell'alta cultura, si dissero amareggiati per il fatto che il più grande attore d'America si fosse svenduto.

Se il *New York Times* giudicò *When a Man Loves* "sempre avvincente," altri recensori furono meno generosi: sul *Picture-Play Magazine*, Norbert Lusk deprecò il carattere "teatrale, artificioso, inverosimile" del film, mentre per Martin Dickstein del *Brooklyn Daily Eagle* si trattava solo di "fesserie e stupidaggini". Stranamente, *Variety* ne lamentò la mancanza di umorismo: una considerazione del tutto

infondata, perché il film è costellato di episodi divertenti, a partire dalla deliziosa scena di apertura in cui il lubrico Guillot de Morfontaine solleva le gonne della virginale Manon col pretesto di aiutarla a cercare il gattino smarrito. *When a Man Loves* è certamente un melodramma e non è il libro. Non rimane quasi nessuna scena del romanzo di Prévost ma vi sono numerosissime aggiunte, tra cui alcune scene in cui compaiono Luigi XV e un Richelieu incredibilmente fatuo. Ma è comunque di un grande spettacolo dal ritmo impeccabile, che culmina in una spaventosa mischia nella nave che conduce Manon e Des Grieux in Louisiana (dove, contrariamente a quanto avviene in Prévost, alla sfortunata coppia arride un futuro roseo). La maestosa gestualità di Barrymore ha un carattere più teatrale rispetto alla rassicurante spavalderia mascolina di Douglas Fairbanks; John però, grazie al suo portamento atletico, riesce a dar prova, soprattutto nelle sequenze finali, di una verve contagiosa e piena di energia. Innegabilmente, Crosland sfrutta con esagerata frequenza "il grande profilo" (un altro particolare che suscitò la disapprovazione dei critici) ed è altrettanto vero che il divo non è l'ideale nelle scene del pentimento religioso. La sua presenza è tuttavia sempre magnetica, anche quando ricorre a quei tic manierati – inarcando il sopracciglio o piegando lievemente il capo mentre sul volto compare un sorriso non derisorio – che accompagnarono tutta la sua carriera.

Nel suo spietato libro *The House of Barrymore*, Margot Peters riferisce lo sconcerto che colse Ethel nel constatare che il fratello aveva lasciato a Dolores Costello l'onore della ribalta; quest'ultima, figlia dell'idolo delle matinée Maurice Costello e allora attrice in piena ascesa, è indiscutibilmente splendida nel ruolo di Manon (secondo Myrna Loy, che nel film ha una partecina e per poco non figurò tra le conquiste di Barrymore, l'eterea Dolores sembrava "più un'orchidea che una donna"). John aveva una relazione con Mary Astor quando co-interpretò *The Sea Beast* con Dolores Costello e se ne innamorò. Nell'agosto del 1928 la seconda moglie di Barrymore, Blanche Oelrichs (alias Michael Strange), ottenne il divorzio; a novembre John e Dolores si sposarono.

Dal punto di vista finanziario, questo per John fu il periodo d'oro. Durante le riprese di *When a Man Loves* egli firmò con la United Artists un contratto a breve termine per due film, che secondo *Variety* prevedeva 100.000 dollari a film più il 50% dei profitti, oltre al consenso per il suo ritorno alla Warner Brothers una volta completato il secondo film. Quanto egli sentisse realizzato artisticamente è un'altra questione. Molti suoi colleghi dell'ambiente teatrale giudicavano negativamente le sue scelte: nel 1926, fra parecchi altri, anche Sir Johnston Forbes-Robertson (il più grande Amleto di fine Ottocento), lo esortò a tornare sul palcoscenico. Ricevette offerte per una stagione di dodici settimane a Londra ma rifiutò, scrivendo a Gerald Du Maurier, "a quanto pare, mi sono venduto i reni per una porzione di celluloido". In un'altalena di proposte diverse, Barrymore stesso pensò nel 1928 a un altro allestimento di *Amleto*, ma dopo sei mesi di studi abbandonò il progetto. Come per molti altri aspetti della sua vita, anche in questo caso le illazioni sul "perché" hanno oscurato

i prodigiosi risultati della sua arte; ancor oggi si continua a criticarlo per aver abbandonato la sua posizione di principe del palcoscenico americano. Come conclude Michael A. Morrison nel suo magistrale *John Barrymore, Shakespearean Actor*, la tormentata natura di John sfida qualsiasi analisi e gli aneddoti – talvolta quasi compiaciuti – sul suo alcolismo, sull’igiene personale e la sua condotta complessivamente disdicevole mettono troppo facilmente in ombra la sua persona e le sue conquiste. Per quest’ultimo aspetto, bisogna leggere Morrison; per il primo, bisogna chiedere ai suoi amici – Mary Astor, Myrna Loy, Arthur Hopkins, Douglas Fairbanks Jr., Mercedes de Acosta – che nei loro scritti rievocano con commozione quest’uomo complesso, supremamente dotato e, sì, tragico. – JAY WEISSBERG

*On the surface, it would seem that Warner Brothers and John Barrymore were good for each other. When he signed his second contract with the studio in early 1925, he’d just returned from London, where his production of Hamlet (as producer, director, and star) was generally considered a triumph – unexpected, given British wariness about an American playing the role in Shakespeare’s homeland. Laurence Olivier was seventeen at the time, and later recalled, “When he was on stage, the sun came out.”*

*Nascent talks with Ufa to co-star him with Emil Jannings in Faust unfortunately came to nothing, but on his return to the States, Barrymore was riding high from acclaim as America’s greatest actor. The terms of his Warners contract reflect this status: \$76,250 per film, a suite at Los Angeles’ Ambassador Hotel, a chauffeured limousine, and approval of scripts and co-stars, among other perks. The initial agreement was for two pictures, but in September 1925, while completing the first, The Sea Beast, he negotiated for a third film, provisionally announced as Paolo and Francesca, based on Dante. In February 1926 Warners switched properties and publicized Barrymore’s new project as The Tavern Knight, from the Rafael Sabatini novel; the following month Alan Crosland came on board as director. Louella Parsons broke the news later in March that the next Barrymore film, co-starring Dolores Costello, would instead be Manon Lescaut. (Warners held on to the idea of casting Barrymore in The Tavern Knight, announcing it as John’s first all-talkie as late as December 1928; it never went into production.)*

*Manon was not exactly a fresh property: besides the three operas (at that time) adapted from the Abbé Prévost novel, there were already a number of film treatments. Production got underway at the end of March 1926, with screenwriter Bess Meredyth bowdlerizing the novel to make it more palatable to the tastes of the era: Manon is no longer Prévost’s capricious harlot but an innocent girl from the countryside, in love with the Chevalier des Grieux yet forced into an immoral relationship with the roué Guillot de Morfontaine. Variety estimated that the production costs for the lengthy shoot, which ended in early June, reached close to \$1 million, though H. Mark Glancy, in his study of Warner Bros. grosses, gives a more likely figure of \$500,000. Whatever the actual amount, there’s no denying the film’s*

*lavish design: Ben Carré’s extensive sets included building an entire French village, and according to the hyperbolic promotional booklet, 24 original costumes from the Louis XV period were borrowed “from the French government,” with Warner Brothers posting a \$24,000 bond to guarantee their safety.*

*The release was delayed by several months, probably to allow some spacing between it and the earlier Barrymore-Crosland partnership Don Juan, which opened at the beginning of August. Like that film, the Manon story was used to showcase Warners’ collaboration with the new Vitaphone process: in early October, Film Daily announced that noted American composer Henry Hadley was preparing an orchestral score, to be recorded later that month. Motion Picture News mentioned a successful preview screening in Pasadena sometime in November, when the film’s title was still Manon Lescaut, but that finally changed in early January, when the studio settled upon When a Man Loves, no doubt to distinguish it from the Ufa film Manon Lescaut released in the U.S. in November.*

*When a Man Loves opened in New York in February 1927, a full half-year after Don Juan, which was still playing in a Broadway cinema. The premiere was a lavish event, and predictions of a long run proved to be accurate – the film remained in Manhattan for five months. According to Glancy, When a Man Loves earned back twice the amount it cost; Warner’s three Vitaphone synchronized films (Don Juan, When a Man Loves, and The Better ‘Ole) “accounted for 31% of the season’s total costs and returned 36% of total earnings.” Critical reception however was decidedly mixed: the crushing weight of expectation sat heavily on all John Barrymore vehicles in the immediate wake of his greatest stage triumphs. The Barrymore of Hamlet was not the Barrymore of Des Grieux, and many critics, fancying themselves arbiters of high culture, frequently expressed disappointment that America’s greatest actor had cheapened himself.*

*While the New York Times called When a Man Loves “always entertaining,” others were less generous: Picture-Play Magazine’s Norbert Lusk complained that it was “stagy, artificial, implausible,” while Martin Dickstein of the Brooklyn Daily Eagle dismissed it as “twaddle and nincompooperie.” Oddly, Variety complained it lacked humor, especially off-the-mark as the film is peppered with amusement, starting with the delightful opening when Guillot de Morfontaine salaciously lifts the virginal Manon’s skirts in the name of helping her find her kitten. When a Man Loves is certainly melodrama, and it isn’t the book: hardly a scene remains of Prévost’s novel, and much is added, including scenes with Louis XV and an outrageously foppish Richelieu. However, it’s also grand spectacle, well-paced, and climaxes in a terrific mêlée aboard the ship taking Manon and Des Grieux to Louisiana (where, at odds with Prévost, the future looks bright for the star-crossed couple). Barrymore’s grand gestures are more theatrical than Douglas Fairbanks’ comfortably masculine bravado, though John’s athleticism, especially in the final sequences, has an infectiously energetic verve. Crosland unquestionably takes advantage far too often of “the Great Profile” (another source of*

complaint from critics), and it's also true the star isn't ideal in scenes of religious penitence. Yet he's magnetic even when resorting to the mannered tics – a raised eyebrow, a slight cock of the head coupled with a non-derisive smirk – that endured throughout his career.

Margot Peters, in her unforgiving book *The House of Barrymore*, reports that Ethel was perturbed to see her brother allow Dolores Costello to take the spotlight; the rising actress, daughter of matinee idol Maurice Costello, undeniably shines as Manon (Myrna Loy, an extra in the film and a near-conquest of Barrymore's, said the ethereal Costello was "more like an orchid than a woman"). John had been having a romance with Mary Astor until he and Costello co-starred in *The Sea Beast*, when an affair blossomed; in August 1928 Barrymore's second wife Blanche Oelrichs (aka Michael Strange) was granted a divorce, and in November he and Costello were married.

Financially, this was John's golden period. During the shooting of *When a Man Loves* he signed a short-term, two-picture contract with United Artists, at \$100,000 per film and 50% of the profits (according to *Variety*), with an agreement to return to Warner Brothers on completion of the second movie. How he felt artistically

is another matter. Many of his theatre friends weren't happy: in 1926, Sir Johnston Forbes-Robertson, the late 19th century's leading Hamlet, was one of many urging him to return to the stage. He had offers for a 12-week season in London but declined, writing to Gerald Du Maurier, "I seem to have sold my kidneys for a mess of celluloid." Proposals came and went, and Barrymore himself considered another Hamlet production in 1928, yet after six months of planning, he cancelled. Like much in his life, speculation as to "why" has overtaken his prodigious achievements, and the sniping continues, even to this day, for forsaking his position as America's leading stage star. As acknowledged by Michael A. Morrison in his superb *John Barrymore, Shakespearean Actor*, John's tormented nature defies easy analysis, and the almost gleeful accounts of his alcoholism, personal hygiene, and general bad behavior all too easily overshadow both the individual and his achievements. For the latter, read Morrison; for the former, go to the friends – Mary Astor, Myrna Loy, Arthur Hopkins, Douglas Fairbanks, Jr., Mercedes de Acosta – who write so movingly about this complicated, supremely gifted, and yes, tragic, man. – JAY WEISSBERG

# L'alba del Technicolor / *The Dawn of Technicolor*

Technicolor è un nome da tempo sinonimo di film a colori. La società celebrerà l'anno prossimo il suo centenario e quest'occasione sarà accompagnata da una serie di eventi coordinati dalla George Eastman House. Conosciuta principalmente per le sue collezioni di film e fotografie, l'Eastman House custodisce anche il Technicolor Corporate Archive nonché altre importanti collezioni filmiche, tecnologiche e documentaristiche riguardanti l'evoluzione del cinema a colori e nella primavera del 2015 pubblicherà un nuovo volume ispirato dagli abbondanti materiali conservati: *The Dawn of Technicolor 1915-1935* di James Layton e David Pierce in cui le attività della Technicolor nel periodo del procedimento a due colori vengono esplorate attraverso le personalità, la tecnologia e i film. La rassegna preparata per le Giornate attinge dalle scoperte fatte durante le esaustive ricerche svolte per questo libro. Per analizzare più approfonditamente e contestualizzare i primi anni del Technicolor, abbiamo collaborato con il progetto di ricerca inglese *Colour in the 1920s: Cinema and Its Intermedial Contexts*, coordinato dalla prof.ssa Sarah Street (Bristol University) e dal dott. Joshua Yumibe (University of St. Andrews, Scozia). Ciò ci ha consentito di ampliare il nostro orizzonte, affrontando il tema della prevalenza complessiva del colore nel cinema muto e dettagliando i diversi procedimenti di colorazione adottati negli Stati Uniti e in Europa.

Conoscere il contesto degli anni Venti è di fondamentale importanza non solo per la storia del Technicolor, ma anche per tutte le trasformazioni cromatiche che caratterizzano il cinema di quel periodo. Nei primi anni del cinema, il colore ha sempre costituito un aspetto essenziale dell'immagine in movimento, in particolare attraverso procedimenti quali l'imbibizione, il viraggio, il pochoir e la colorazione a mano. La prima guerra mondiale interruppe però la produzione dei coloranti. Fino ad allora la Germania aveva dominato il mercato dell'anilina, ma quando a titolo di riparazione dei danni di guerra le furono confiscati i brevetti chimici, lo sviluppo e l'uso del colore si diffusero a livello mondiale. Nell'arte, nella pubblicità, nell'architettura e nel cinema dell'età del jazz la fascinazione culturale per il colore era molto forte e abbracciava una vasta gamma di media e di discipline. Accanto al cinema, la grande varietà di colori offerta da beni di consumo, edifici, giornali, neon pubblicitari e spettacoli teatrali creava una cultura visiva stimolante e cromaticamente ricca.

Per esplorare i progressi del cinema in un'epoca così piena di colore, accanto alle proiezioni in Technicolor, presentiamo anche i frutti di altre tecnologie e tecniche del colore sviluppate negli anni Venti. Si tratta di due programmi in cui la varietà e la bellezza del cinema a colori è evidenziata e analizzata attraverso cortometraggi, annunci pubblicitari, film d'animazione e il lungometraggio *The Glorious Adventure* (1922). Sono materiali di recente preservazione e raramente proiettati che permettono di riflettere sulla prevalenza e l'importanza del colore nel cinema degli anni Venti e di mostrare come queste innovazioni fossero parte di una più ampia cultura cromatica. I procedimenti impiegati sono sia fotografici (Kelley Color, Prizma Color, Multicolor, Kodachrome e i sistemi di Audibert e Keller-Dorian) sia di colore applicato (ivi compresi Handschiegl, pochoir, colorazione a mano, imbibizione e viraggio). Attingendo dai primi lavori sulla fisiologia del colore, il primo programma esamina gli esperimenti col colore e il sapiente sfruttamento della sua natura spettacolare e del suo potere sensoriale. Il secondo sviluppa questo tema e focalizza l'attenzione sull'uso del colore per produrre emozionanti immagini esotiche, con il lontano e il passato visti come territori inesplorati. Tracciando una mappa di queste visioni colorate, i due programmi delineano il competitivo e vivace milieu mediatico con cui si dovette confrontare la Technicolor che nello stesso decennio andava sviluppando e definendo i suoi procedimenti, il suo stile e le sue relazioni con le case di produzione.

Oggi il nome Technicolor è associato soprattutto ai classici del periodo d'oro dello studio system hollywoodiano, a capolavori del colore come *Gone With the Wind* (*Via col vento*, 1939), *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*, 1939), o *Singin' in the Rain* (*Cantando sotto la pioggia*, 1952). Questi film furono realizzati con il procedimento a tre colori impiegato per la prima volta da Walt Disney in *Flowers and Trees* del 1932. Prima di approdare a questo risultato straordinario, tuttavia, occorsero circa vent'anni di duro lavoro, costanti investimenti e molte false partenze.

I quattro segmenti dedicati alla Technicolor offrono un quadro cronologico dei primi anni della società. I lungometraggi presentati sono quattro, ciascuno dei quali ha costituito per la Technicolor un importante successo tecnico o commerciale. Fanno loro da contorno cortometraggi poco visti, estratti e trailer che gettano nuova luce sulla varietà dei cineasti che utilizzarono il Technicolor. Questi film mostrano la diversità di approccio e di uso del colore negli anni Venti e riflettono la produzione di una società impegnata a trasformare la sua complicata tecnologia passando dalle pellicole incollate all'imbibizione dei coloranti. Le proiezioni saranno integrate e ulteriormente contestualizzate nel corso di una conferenza illustrata di 90 minuti che si terrà presso l'Auditorium della Regione.

Dalla sua costituzione nel 1915, la Technicolor fu guidata dal suo presidente, Herbert T. Kalmus, con un fiero desiderio di successo. Nonostante i numerosi ostacoli tecnici, Kalmus fece uscire la Technicolor degli anni di formazione indenne dai frequenti rovesci finanziari e assicurò sempre i finanziamenti necessari per portarne la tecnologia dal prototipo alla realtà commerciale. In quel periodo, la società di un piccolo gruppo di ingegneri di Boston fu trasformata in un business multimilionario.

La chiave del successo di ogni procedimento di colorazione risiedeva nella sua capacità di dare immagini di buona qualità a un prezzo abbastanza contenuto per essere prodotte su vasta scala. Occorrevano però enormi investimenti per costruire l'apparecchiatura necessaria a riprendere e stampare con i procedimenti brevettati dalla Technicolor, mentre per i profitti i tempi erano molto lunghi. Dopo la distribuzione di *The Toll of the Sea*, autoprodotta e lanciata in pompa magna nel 1922, la Technicolor dovette accrescere la propria clientela. Furono stabilite relazioni ex novo cercando di convincere i dirigenti degli studios delle potenzialità del colore. Costoro, resi

diffidenti dagli alti costi e dalle sue limitazioni produttive, dapprima si limitarono a brevi inserti di colore in alcuni lungometraggi in bianco e nero, come nell'ambizioso *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1925) della M-G-M. Non sempre, tuttavia, il colore era usato in modo creativo e bisognò insegnare ai produttori ad avvalersi di esso fin dalle prime fasi di lavorazione.

Purtroppo, verso la metà degli anni Venti, quando altri produttori iniziarono a sperimentare col colore, i grossi contratti della Technicolor con la Metro-Goldwyn-Mayer, la Famous Players-Lasky e Douglas Fairbanks non bastarono a garantire un sostanziale aumento del volume d'affari. La società versò in serie difficoltà per buona parte del decennio e riuscì a realizzare i primi utili soltanto nel 1929, quando la combinazione di colore e sonoro divenne irresistibile per il pubblico. Prima dell'avvento del sonoro, il procedimento a due colori della Technicolor fu utilizzato in un totale di circa 200 tra inserti, lungometraggi e cortometraggi. Intanto la Technicolor preparò il terreno, perfezionò la sua tecnologia e il suo know-how sviluppando molti degli standard e dei procedimenti che avrebbero portato al suo periodo più famoso e produttivo, quello che inizierà negli anni Trenta con il sistema tricolorico. – JAMES LAYTON, DAVID PIERCE, SARAH STREET, JOSHUA YUMIBE

*Technicolor is a name long synonymous with color motion pictures. The company celebrates its centenary next year, and the occasion will be marked by a series of events coordinated by George Eastman House. Best known for its motion picture film and photography collections, Eastman House is also the caretaker of the Technicolor Corporate Archive and other important collections of film, technology, and documentation related to the development of color films. In Spring 2015, George Eastman House will publish a new book inspired by the wealth of documentation in these collections. James Layton and David Pierce's The Dawn of Technicolor, 1915-1935 explores the company's activities throughout its two-color period, through the people, the technology, and the films. This program draws upon the discoveries made during the extensive research for the book.*

*To expand upon and contextualize Technicolor's early years, for the purposes of this program we have partnered with the British-based research project Colour in the 1920s: Cinema and Its Intermedial Contexts, coordinated by Professor Sarah Street (Bristol University) and Dr. Joshua Yumibe (University of St. Andrews). This allows us to cast a wider net, touching upon the overall prevalence of color in silent cinema, and detailing the diversity of color processes used both in the United States and Europe.*

*Understanding the context of the 1920s is vital not only for the history of Technicolor but also for the chromatic transformations that cinema underwent during this period. Previously in the years of early cinema, color was a vital aspect of the moving image, particularly through the manually applied coloring processes of tinting, toning, stenciling, and hand-coloring. However, the First World War disrupted colorant production. Germany had dominated international aniline trade up to that time, but following the break-up of Germany's chemical patents as part of war reparations the development and use of color surged internationally in the 1920s. In the art, advertising, architecture, and cinema of the Jazz Age, cultural fascination with color was lively and ranged across media and disciplines. Surrounding motion pictures, the variety of colors available for consumer goods, buildings, magazines, neon advertisements, and theatrical performances created an exciting, chromatically rich visual culture.*

*To explore cinema's progress in this colorful era, we are presenting alongside the Technicolor screenings two programs focused on other color technologies and techniques developed in the 1920s. In this material, the diversity and beauty of color cinema is profiled and analyzed through shorts, advertisements, animation, experimental works, and the feature *The Glorious Adventure* (1922). These screenings present recently preserved and rarely screened films in order to re-examine color's prevalence and importance in 1920s filmmaking and to show how these innovations related to the greater chromatic culture surrounding the cinema.*

*The processes featured in our programs represent both photographic (such as Kelley Color, Prizma Color, Multicolor, Kodachrome, and the systems of Audibert and Keller-Dorian) and applied color (including Handschiegl, stenciling, hand-coloring, tinting, and toning). Drawing on previous work on the physiology of color perception, the first program, "Colorful Sensations," explores experiments with color and the exploitation of its spectacular nature and sensorial power. The second program, "Colorful Adventures," builds on these themes while focusing on the use of color to produce sensational images of the exotic, encompassing both the faraway and the past as uncharted territories. In mapping these colorful views, the first two programs delineate the competitive and flourishing media environment faced by Technicolor as it refined and developed its processes, style, and studio connections throughout the decade.*

*Today the name of Technicolor is most associated with classics made during the height of the Hollywood studio era – color masterpieces such as *Gone With the Wind* (1939), *The Wizard of Oz* (1939), and *Singin' in the Rain* (1952). These films were made using the company's three-color process, first introduced in Walt Disney's *Flowers and Trees* in 1932. Achieving this cinematic milestone, however, required close to 20 years of hard work and sustained investment, and many false starts.*

*The four modules dedicated to Technicolor offer a chronological narrative through the company's early years. Four features are presented, each marking an important technical or business breakthrough for Technicolor. The features are accompanied by rarely-screened shorts, excerpts, and trailers that shed further light on the range of filmmakers working in Technicolor. The films display the diversity of approaches and uses of color in the 1920s, and reflect the output of a company in the process of changing its complicated technology from cemented prints to dye-transfer. A 90-minute illustrated lecture in the Auditorium della Regione will supplement the film programs and provide further context.*

From its incorporation in 1915, Technicolor's enterprising President, Herbert T. Kalmus, led the company with a fierce desire to succeed. Despite numerous technical hurdles, he carried Technicolor through repeated business setbacks during its formative years and secured the much-needed financing to take its technology from prototype to commercial reality. During that period, the company was transformed from a small group of Boston engineers into a multimillion-dollar business.

The key to the success of any color process was the ability to produce quality images at an affordable price and achieve mass production. Huge investment was required upfront to build the necessary camera and printing equipment for Technicolor's proprietary processes, but the financial returns proved a long time coming. After the release of the self-produced *The Toll of the Sea* to much fanfare in 1922, Technicolor had to attract other clients. New relationships were built from the ground up, and studio executives had to be convinced of color's value. Wary of its cost and production limitations, they first used color in short inserts in black & white feature films, such as M-G-M's ambitious *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1925). But color was not always used creatively, and the studios had to be taught how to effectively incorporate color from the earliest production stages.

Disappointingly, after more producers began to experiment with color, Technicolor's big contracts in the mid-1920s with Metro-Goldwyn-Mayer, Famous Players-Lasky, and Douglas Fairbanks failed to lead to a sustained increase in business. The company struggled throughout much of the decade, unable to obtain its first year of profit until 1929, when the combination of color and sound proved irresistible to audiences. Close to 200 inserts, features, and shorts were made using Technicolor's two-color process before sound arrived. During this time, Technicolor laid its foundations, improved its technology and expertise, and developed many of the standards and procedures that were to lead to its most celebrated and productive period beginning in the 1930s with its three-color process.

JAMES LAYTON, DAVID PIERCE, SARAH STREET, JOSHUA YUMIBE

## Prog. I

### Il colore negli anni Venti – Sensazioni colorate

#### *Color in the 1920s – Colorful Sensations*

#### [BITS & PIECES 275 - A PRISM] (? – DE, c.1930)

Regia/dir.: ?; DCP, 1' (trascritto a/transferred at 24 fps), b&w, col. (colorato a mano/hand-coloured); did./titles: DUT; fonte copia/source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Questo estratto da un cortometraggio tedesco muto non identificato che spiega il funzionamento di un prisma è stato preservato come parte di una più ampia serie di frammenti denominata *Bits and Pieces* creata dall'allora Nederlands Filmmuseum (oggi EYE) negli anni Novanta. L'intero film è in bianco e nero eccetto la parte finale colorata a mano dove si mostra il prisma in azione. È un momento a sorpresa molto spettacolare, simile nell'effetto ai colori dell'arcobaleno prodotti da un prisma. / *This excerpt from an unidentified German silent short film, which explains how a prism works, was preserved as part of a larger series of unidentified fragments called Bits and Pieces that was created by the then-Nederlands Filmmuseum (now EYE) in the 1990s. The entire film is in black & white, except for the hand-colored ending where the prism is shown in action. This colorful moment presents a spectacular surprise, similar to the effect when a prism produces the colors of the rainbow.* – BREGT LAMERIS

#### ROMAN CANDLES (Yankee Doodle, Jr.) (Master Pictures, dist. M.J. Burnside Prod., US 1920) (estratto/excerpt)

Regia/dir., scen: Jack Pratt; sogg./story: W.S. Forsyth; f./ph: William Beckly; cast: J. Frank Glendon (*John Arnold, Jr.*), Phalba Morgan (*Señorita Zorra Gamorra*); DCP, 2' (trascritto a/transferred at 24 fps), bn/b&w, col. (imbibizione/tinting, Handschiegl); did./titles: ENG; fonte copia/source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Il film include una sequenza colorata usando il sistema Handschiegl (talora conosciuto anche come procedimento DeMille-Wyckoff) sviluppato dal cromolitografo Max Handschiegl con Alvin Wyckoff e Loren Taylor. Basato su tecniche litografiche di trasferimento dei coloranti, era nato per rivaleggiare con la colorazione a pochoir della Pathé. Ogni colore aveva una matrice trattata chimicamente per assorbire la tintura nelle aree dell'immagine da colorare; questa matrice era poi premuta sulla copia finale per trasferire il colore sull'immagine, una matrice e un colore per volta. Il film narra la storia del figlio di un fabbricante di fuochi d'artificio che va a venderli al presidente di una repubblica sudamericana. Il finale è costituito da uno spettacolo di fuochi d'artificio colorato col procedimento Handschiegl. Questo lungometraggio dal budget abbastanza modesto usava il colore come elemento di richiamo e per conferire una maggiore carica emotiva al rullo finale. / *The film includes a sequence colored using the Handschiegl system (sometimes known as the DeMille-Wyckoff process) developed by the chromolithographer Max Handschiegl, Alvin Wyckoff, and Loren Taylor. It was intended as a competitor to Pathé's stenciling system, drawing on lithographic dye-transfer techniques. Each color had a matrix that was chemically treated to absorb the dye in the areas of the image to be colored, and this matrix was then pressed into the final print to transfer the color to the image, one matrix and one color at a time. The film follows the story of the son of a fireworks manufacturer who travels to a South American republic to sell fireworks to the President. The film concludes with a fireworks display colored by the Handschiegl process. This relatively low-budget feature used color to add appeal and provide emotional impact in the final reel of the film.* – VICTORIA JACKSON, JOSHUA YUMIBE

#### FIGHTING THE FLAMES (Columbia Pictures Corp. – US 1925)

(estratto/excerpt)

Regia/dir.: B. Reeves Eason; scen: Douglas Z. Doty; f./ph: Dewey



Wrigley; *mont./ed*: Viola Lawrence; *cast*: William Haines (*Horatio Manly, Jr.*), Dorothy Devore (*Alice Doran*), Frankie Darro (*Mickey*), Sheldon Lewis (*Big Jim*); DCP, 8'55" (trascritto a/transferred at 24 fps), bn/b&w, col. (imbibizione/tinting, colorazione a mano/hand-colouring); *did./titles*: ENG; *fonte copia/source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Ci sono fiamme dipinte a mano in una drammatica sequenza di salvataggio di questo film che narra la storia di un giovane ereditiere scapestrato che diventa pompiere. Pare quasi di sentire il calore! La colorazione fu eseguita dall'artista Arnold Hansen, che nel 1925 era sotto contratto con la Columbia Pictures Corp. per realizzare sezioni colorate in diverse produzioni, tra cui *The Danger Signal* (di Erle C. Kenton, 1925) e *The Unwritten Law* (di Edward J. LeSaint, 1925). / *Scenes of flames are hand-colored in a dramatic rescue sequence in this film that tells the story of a wild young heir who becomes a firefighter – you can really feel the heat! Hand-colored by artist Arnold Hansen, who was contracted in 1925 by Columbia Pictures Corp. to make color inserts for a number of their productions, including The Danger Signal (Erle C. Kenton, 1925) and The Unwritten Law (Edward J. LeSaint, 1925).* – VICTORIA JACKSON

**GEKLEURDE KIJKJES UIT DE GEHEELE WERELD** [Vedute colorate dal mondo intero / Colored Views from the Entire World] (Pathé – FR, 1913-1929)

*Regia/dir*: ?; 35mm, 220 m., 8' (18 fps), col. (Pathécolor); *did./titles*: DUT; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Questa compilation, che ritrae i ghiacciai e i picchi innevati delle Alpi francesi a Chamonix, incluso il Monte Bianco, le Alpi svizzere presso Andermatt e Schöllenen, nonché la vetta del monte Ai-Petri in Crimea, presenta una combinazione di sistemi di colorazione, tra cui il Pathécolor, i viraggi e le imbibizioni color acquamarina e i viraggi color seppia. Ogni procedimento produce effetti molto diversi, anche se l'intento comune era quello di riprodurre realisticamente il colore dell'esperienza descritta. Durante tutto il periodo del muto, i viaggi costituirono un soggetto molto popolare per il cinema a colori. Qui i singoli segmenti sollevano interessanti interrogativi sulla spettacolarità del colore e della natura e ci consentono di analizzare la rappresentazione di scene similari attraverso i diversi procedimenti di colorazione, l'uso del monocromo accanto alle immagini a più colori e l'idea di ibridismo. – VICTORIA JACKSON, BREGT LAMERIS

*This compilation film portrays the glaciers and snow-capped peaks of the French Alps at Chamonix, including Mont Blanc, the Swiss Alps at Andermatt and Schöllenen, and the summit of the mountain Ai-Petri in Crimea. It shows a combination of coloring systems, such as Pathécolor, aquamarine tinting and toning, and sepia toning. Each process produces markedly different results, yet each appears to be motivated by a desire to reproduce the actual (color) experience of the scenes depicted. Travelogues were popular subjects for colored films throughout the silent period. Here the individual segments raise issues concerning the spectacle of color and nature, and allow us to*

*consider representations of similar scenes through different color processes, the use of monochrome alongside multi-colored images, and the idea of hybridity.* – VICTORIA JACKSON, BREGT LAMERIS

**HONEYMOON HEAVEN** (Sering D. Wilson & Co. Inc. – US 1925)  
*Regia/dir*: W.E. Stark, A.S. Hutchinson; *mont./ed*: Randolph Bartlett; *did./titles*: Randolph Bartlett; DCP, 4'25" (trascritto a/transferred at 24 fps), col. (Kelley Color); *did./titles*: ENG; *fonte copia/source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Filmato in Kelley Color, un sistema di trasferimento dei coloranti in bicromia dai "colori naturali" sviluppato da William Van Doren Kelley, già inventore del Prizma Color I e II. Questa prima versione del Kelley Color usava una pellicola a doppia emulsione che era virata o mordenzata in arancio e blu su ambo i lati. Dopo aver lasciato la Prizma nei primi anni Venti, W.V.D. Kelley fondò una propria società e collaborò con vari produttori alla realizzazione di brevi filmati dai "colori naturali". I primi lavori furono tutti nel cinema d'animazione, perché la fotografia fotogramma per fotogramma eliminava la sfrangiatura provocata dai filtri colorati rotanti montati sulla sua cinepresa. Tra il 1924 e il 1926 furono distribuiti all'incirca 29 cartoni realizzati in Kelley Color. Questo cartone apparteneva alla serie dei "Karlo Kolor Comics". / *Filmed with the Kelley Color system, a two-color, dye-transfer natural-color system developed by William Van Doren Kelley, who had previously invented Prizma Color I and II. This earlier version of Kelley Color used double-coated stock which was either toned or dye-toned orange and blue on either side. After leaving Prizma at the start of the decade, W.V.D. Kelley set up his own company and partnered with several producers to make natural-color shorts. His first efforts were all animation films, as the frame-by-frame photography eliminated the fringing caused by the spinning colored filters on his camera. At least 29 cartoons were released in Kelley Color between 1924 and 1926. This cartoon was part of the "Karlo Kolor Comics" series.* – VICTORIA JACKSON

**COLORING THE STARS: NUMBER FOUR** (Joseph B. Harris - US 1926)  
*Regia/dir*: ?; *f./ph*: William T. Crespinel; *cast*: Phyllis Haver, Sojin [Sōjin Kamiyama], Blanche Mehaffey, Victor McLaglen, Billy Dooley, Frances Lee; DCP, 8'05" (trascritto a/transferred at 24 fps), col. (imbibizione/tinting, Kelley Color); *did./titles*: ENG; *fonte copia/source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Un altro film girato in Kelley Color, questa volta usando il sistema perfezionato Kelley Color-Handschiegl, sviluppato combinando le tecnologie messe a punto da Max Handschiegl e da W.V.D. Kelley. Il film mostra le stelle di Hollywood ritratte nel comfort delle loro case, come sono raccontate nel diario di un certo Rob O'Day. I divi di Hollywood erano un soggetto popolare per i film a colori, e ogni pretesto era buono per mostrarli nei loro momenti di relax o mentre sfoggiavano abiti all'ultima moda. Il film si conclude annunciando

altri film tratti dal citato diario, ma al momento non se ne è trovata traccia, a parte pochi fotogrammi. Decisamente un argomento da approfondire. / *Another Kelley Color film, this time using the improved Kelley Color-Handschiegl process, developed by combining technologies invented by Max Handschiegl and W.V.D. Kelley. It shows Hollywood stars relaxing at home, as told through the onscreen diary entries of one Rob O'Day. Hollywood stars were a popular subject for color films, and various pretences were used to exploit their presence onscreen, including showing stars at leisure and stars modelling the latest fashions. The film ends with a title announcing more such diary films, but so far there appears to be no trace of any, except for a few frames; definitely a subject for future research.* – VICTORIA JACKSON

#### LE HOME MODERNE (Pathé-Cinéma – FR 1929)

*Regia/dir:* ?; DCP, 3'35" (trascritto a/transferred at 18 fps), col. (Pathécolor); *did./titles:* FRE; *fonte copia/source:* Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Cortometraggio non-fiction della serie "Pathé-Revue", colorato usando il sistema a pochoir Pathécolor. Ci mostra alcuni esempi di interior design in stile art déco, con vari tipi di carte da parati, che all'epoca erano anch'esse colorate usando un sistema a pochoir. / *A short non-fiction film from the "Pathé-Revue" series, colored using the Pathécolor stencil system. The film shows examples of interior design in Art Deco style, with various types of wallpaper, which were, at the time, also colored using a stencil system.* – BREGT LAMERIS

#### [ÉTUDE DE LUMIÈRES] (Audibert – FR 1923) (estratto/excerpt)

*Regia/dir:* Maurice Audibert; DCP (da/from 35mm), 10' (trascritto a/transferred at 10 fps), col. (Audibert process); *did./titles:* FRE; *fonte copia/source:* Cinémathèque française, Paris.

Ricostruzione di un sistema tri-cromatico additivo brevettato da Maurice Audibert, un inventore francese che si occupava di "colore naturale" nel cinema sin dal 1909. Il sistema adottato in questo film risale al 1923, e consisteva in tre immagini riprese contemporaneamente, con l'aiuto di una lente dotata di filtri colorati. Le tre immagini erano sistemate in una forma triangolare sul positivo e proiettate in sovrapposizione con l'aiuto di un proiettore adattato che era provvisto di tre filtri con i colori primari. Il restauro digitale 4k del 2013 basato sul nitrato positivo 35mm cerca di ricreare l'esperienza della proiezione additiva. / *This film is a reconstruction of an additive tri-chrome color system that was patented by Maurice Audibert, a French inventor who had been investigating natural color in film since 1909. The system you will see dates from 1923, and consisted of three pictures that were taken at once, with the help of a lens with color filters. The three images were placed in a triangular form on the positive, and projected in superimposition with the help of an adjusted projector that was provided with three filters containing the primary colors. This digital 4k restoration from 2013 based on the 35mm nitrate positive tries to recreate the experience of the additive projection.* – BREGT LAMERIS

#### L'APPARITION (? – FR? DE?, c.1920)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 49 m., 2'20" (18 fps), col. (colorato a mano/hand-coloured); senza did./no titles; *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, Berlin.

Cartone animato in bianco e nero con sezioni colorate a mano che mostrano i "diavoli del colore Jacobus" trasformare una monotona collezione di abiti in bianco e nero in brillanti capi a colori. Interessante il contrasto tra i vestiti colorati che appaiono alla fine e gli altri in bianco e nero. – BREGT LAMERIS

*A black & white animation film with hand-colored inserts showing the "Jacobus colour dye devils" that turn a rather dull collection of black and white clothes into brightly coloured ones. It presents an interesting contrast between the colored clothes shown at the end of the film and the others in black & white.* – BREGT LAMERIS

#### CHANGING HUES (The London Press Exchange – GB 1922)

*Regia/dir:* ?; *sponsor:* Lever Brothers; *cast:* Albert Jackson, Jean Millar; 35mm, 490 ft., 5'30" (24 fps), col. (colorato a mano/hand-coloured); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Le tinte Twink reclamizzate in un filmato colorato a mano. L'esile trama racconta di una ragazza che veste solo di bianco e di grigio ed è rimbrottata per non indossare mai il colore. Non potendo permettersi l'acquisto di un abito nuovo, trasforma quello vecchio in qualcosa di favoloso grazie a una tintura Twink. L'uso del colore sottolinea la facilità con cui si possono tingere gli abiti e i fantastici risultati che si ottengono. / *An advertisement film for Twink dye, using hand-coloring to sell the product. This short dramatization portrays a girl who wears only gray and white, and is chided for never wearing color. She cannot afford a new dress, so she transforms her old one into something fabulous using Twink dye. Color is used to show the ease with which clothing can be dyed and the fantastic results it produces.*

VICTORIA JACKSON

#### MOOISTE WAAIERS TER WERELD [I più bei ventagli al mondo / The Most Beautiful Fans in the World] (? – FR 1927)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 201 m., 10' (18 fps), col. (Pathécolor); *did./titles:* DUT; *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Il film propone uno spettacolo teatrale sul tema del viaggio ed è stato interamente colorato col sistema a pochoir Pathécolor. Vedette delle Folies-Bergère appaiono in scena mostrando vari tipi di ventagli provenienti dalla collezione Duvelleroy. La cantante, attrice e ballerina Pépa Bonafè apre la presentazione con una danza; il trio Komarova, Korgine e Sergine esegue una danza cinese dei ventagli e le John Tiller Folies Girls si producono in un numero anch'esso danzato dal titolo "La politica dello struzzo". Il finale contiene una scena a colori di spettacolare vivacità. / *This film presents a stage show with a travel theme. The entire film was colored with the stencil-system Pathécolor. Several stars from the Folies-Bergère appear with various types of fans from the Duvelleroy Collection. Dancer, singer and*

actress Pépa Bonafè introduces the presentation with a dance; the trio of Komarova, Korgine, and Sergine perform a Chinese fan dance; and the John Tiller Folies Girls dance an "Ostrich Politics" number. The finale features a spectacular scene of colorful movement.

BREGT LAMERIS

### COLORFUL FASHIONS FROM PARIS (The McCall Company – US 1926)

*Regia/dir.*: Jules Brulatour; *f./ph*: Otto Cook; *cast*: Hope Hampton; *data uscita/rel.*: 1.1926; 35mm, 750 ft., 10' (20 fps), col. (two-color Kodachrome); *did/titles*: ENG; *fonte copia/print source*: George Eastman House, Rochester, NY. *Preservazione/Preservation*: Technicolor Creative Services, 2005.

Le ultime novità della moda parigina nei "colori naturali" Kodachrome, un procedimento sottrattivo in bicromia che nel 1926 usava una cinepresa con due obiettivi della stessa lunghezza focale dotati di filtri rossi e verdi. La copia di distribuzione era esposta attraverso un altro dispositivo ottico che divideva il raggio di luce in due parti consentendo di proiettare i fotogrammi alternati su ambo i lati di una pellicola a doppia emulsione. Dopo lo sviluppo con un normale procedimento in bianco e nero, la pellicola era trattata chimicamente per indurire le aree esposte. Le aree morbide erano colorate in rosso-arancio su un lato della copia e in blu-verde sull'altro lato. Questo procedimento, sviluppato per la fotografia nel 1915 da J.G. Capstaff della Kodak, in seguito era stato adattato alle immagini in movimento. Fox acquistò il brevetto del procedimento nel 1930 e lo ribattezzò Fox Natural Color, con il quale intendeva realizzare dei film a lungometraggio che tuttavia non furono mai prodotti. Il nome Kodachrome fu dato in seguito alla più fortunata pellicola tricromatica invertibile Kodak per diapositive e 16mm. Il film faceva parte della serie "McCall's Fashion News", che era sponsorizzata dalla rivista femminile *McCall's*. Protagonista della serie era l'attrice Hope Hampton, moglie dell'amministratore e produttore Jules Brulatour, che fu anche il regista del film. Questo episodio include il lavoro di vari creatori di moda, tra cui Vionnet, Drecoll, Jean Magnin, Martial et Armand, Lelong, Lanvin, Poiret, Patou, Charlotte, Boué Sœurs e Perugia. – VICTORIA JACKSON

*"Natural color" renditions of the latest Paris fashions in Kodachrome, a two-color subtractive process which by 1926 used a twin-lens camera fitted with red and green filters. The release print was exposed through another beam splitter, so that the alternate frames were projected onto either side of a double-coated film. After development by a normal black & white process, the film was chemically treated to harden exposed areas. The soft areas were dyed red-orange on one side of the print and blue-green on the other. The process had been developed initially for still photography in 1915 by J.G. Capstaff of Kodak, and was adapted for motion pictures. Fox bought the rights to the process in 1930 and renamed it Fox Natural Color with the intention of producing feature films with it, but no films were made. The name Kodachrome was later given to Kodak's more successful three-color reversal film for slides and 16mm. This film was one of*

*the series "McCall's Fashion News", which was sponsored by the women's magazine McCall's. The series was fronted by the actress Hope Hampton, the wife of film executive and producer Jules Brulatour, who also directed this film. This episode includes the work of a number of fashion designers, including Vionnet, Drecoll, Jean Magnin, Martial et Armand, Lelong, Lanvin, Poiret, Patou, Charlotte, Boué Sœurs, and Perugia. – VICTORIA JACKSON*

### KELLER-DORIAN: FILM GAUFRÉ: SONIA DELAUNAY (La Société du Film en Couleurs Keller-Dorian – FR 1925)

*Regia/dir.*: Sonia Delaunay; *f./ph*: Henri Chevereau; DCP (da/from 35mm, 133 m.), 4' (trascritto a/transferred at 24 fps), col. (Keller-Dorian); *did./title*: FRE; *fonte copia/source*: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Il sistema Keller-Dorian era un procedimento additivo inventato e brevettato nel 1908 dal fisico francese Rodolphe Berthon. Registrati con l'aiuto di un filtro, i colori sono iscritti su una copia invertibile come microscopici elementi ottici. Lo scoppio della prima guerra mondiale interruppe la ricerca iniziale tesa a trovare il modo giusto per realizzare delle copie di proiezione. Questa ricerca portò nondimeno alla realizzazione di alcuni film sperimentali, tra cui questo. Probabilmente fu il figlio dell'inventore, Roland Berthon, che era amico dei Delaunay, a convincere l'artista a filmare a colori i suoi disegni con il sistema Keller Dorian. Sonia usò il film per illustrare la conferenza sull'influenza della pittura nell'arte della moda che tenne alla Sorbona nel 1927. – BREGT LAMERIS

*The Keller-Dorian process was an additive color process invented and patented by the French physicist Rodolphe Berthon in 1908. Recorded with the help of a filter, the colors are inscribed on a reversal print as microscopic optical elements. However, World War I interrupted the initial research to try to find a good way to make projection prints. During the 1920s this research resulted in some experiments on film, including the Sonia Delaunay film presented in this programme. It seems likely that the son of the inventor, Roland Berthon, who was a friend of the Delaunays, inspired her to film her designs in Keller-Dorian color. Sonia used the film to illustrate her lecture on the influences of painting on the art of fashion at the Sorbonne in 1927.*

BREGT LAMERIS

### KLEUR – EN VORMAFSWISSELING OP "CHOO-CHOO" JAZZ

[Alternanza di colore e forma su "choo-choo" jazz/Alternation of Color and Shape on "Choo-Choo" Jazz] (Studio Joris Ivens – NL 1932) *Regia/dir.*: Willem Bon; 35mm, 77 m., 3' (24 fps), col. (colorato a mano/hand-coloured); *muto/silent*; *did./titles*: DUT; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Film astratto, colorato a mano, che è nella linea dei lavori degli anni Venti di Ruttman e di Murphy/Léger. Si tratta di un esperimento psicologico teso a mostrare gli effetti dell'alternanza dei colori abbinata alla musica su un pubblico consenziente. Nel 1932 Bon scrisse sul film nella rivista olandese *Filmliga*: "Si tratta di un breve filmato, composto

perlopiù da forme colorate, montate ritmicamente su una musica jazz sincopata. Le forme sono intenzionalmente immobili, in modo da far percepire chiaramente l'alternanza dei colori... un film di forma, colore e movimento che favorisce una migliore comprensione delle leggi psicologiche del cinema sonoro sincronico." Questo film viene presettato muto. Originariamente era sincronizzato con un disco, non più disponibile. – ROMMY ALBERS, BREGT LAMERIS

*An abstract, hand-colored film, which is in line with the work of Ruttmann and Murphy/Léger from the 1920s. The film was a psychological experiment, showing the effect of the alternation of colors in combination with music upon a willing audience. In 1932 Bon wrote about the film in the Dutch journal Filmliiga: "This will be a very brief film, mostly showing colored shapes, rhythmically edited to syncopated jazz music. The shapes are deliberately not moving, so the effect of the alternating colors can be perceived very clearly. ... a film with shape, color, and movement, in order to get a better understanding of the psychological laws of the synchronic sound film." The print is silent. The film was originally synchronized to a sound disc, but this is not available. – ROMMY ALBERS, BREGT LAMERIS*

**MARRIED IN HOLLYWOOD** (Fox Film Corporation – US 1929)  
(frammento/ fragment)

*Regia/dir:* Marcel Silver; *ad., scen., parole/lyrics:* Harlan Thompson; dalle operette/based on the stage operettas *Hochzeit in Hollywood / Married in Hollywood* (1928) di/by Leopold Jacobson & Bruno Hardt-Warden + *Ein Walzertraum / A Waltz Dream* (1907), libretto di/by Leopold Jacobson & Felix Dörmann, mus. Oscar Straus; *add. mus:* David Stamper; *f./ph:* Charles Van Enger, Sol Halperin; *mont./ed:* Dorothy Spencer; *cast:* J. Harold Murray (*principe/Prince Nicholai*), Norma Terris (*Mary Lou Hopkins; Mitzi Hofman*); 35mm, 1100 ft., 12' (24 fps), col. (Multicolor), sd.; *dial:* ENG; *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

La sequenza presentata è il sorprendente finale musicale in Multicolor estratto da uno dei primi lungometraggi sonori che per il rimanente era tutto in bianco e nero. Il film narra l'idillio nato tra un principe balcanico e un'attrice di musical americana in tournée a Vienna. Il finale vede i due innamorati su un set cinematografico in California; la clip contiene del materiale girato nel backstage dello studio Fox sulla Western Avenue di Hollywood. Il lungometraggio originale durava 110 minuti; questo frammento di 12 minuti è apparentemente tutto quello che ne resta.

Il Multicolor era un procedimento sottrattivo bicromatico bipack. Due negativi scorrevano simultaneamente nella cinepresa con la superficie delle loro emulsioni a contatto. Il negativo anteriore era ortocromatico, con lo strato in superficie colorato di arancio-rosso per agire come filtro per le immagini blu/verde registrate sulla pellicola pancromatica sottostante. Una pellicola positiva a doppia emulsione colorata di giallo era usata per mettere a registro il processo di stampa delle due immagini sovrapposte. Le immagini erano colorate tramite viraggio e mordenzatura. Il sistema era stato sviluppato da William T.

Crespinel, un veterano della cinefotografia a colori, che aveva lavorato per la Kinemacolor e la Prizma Color. Il procedimento Multicolor, che era basato sul precedente Prizma Color, si rivelò essere l'unico serio rivale del Technicolor alla fine degli anni Venti. – VICTORIA JACKSON

*The sequence being shown is the rousing Multicolor musical finale from an otherwise black & white early sound feature. The film's plot followed the romance of a Balkan prince and an American musical comedy actress playing in Vienna. The finale finds the two on a movie set in California; the clip contains behind-the-scenes footage shot at Fox's Western Avenue studio in Hollywood. The original feature ran 110 minutes; this 12-minute fragment is all that is known to survive. Multicolor was a two-color bipack subtractive process. Two negatives were run through the camera concurrently with their emulsion surfaces touching. The front negative was orthochromatic, with the surface layer dyed orange-red to act as a filter for the blue/green image recorded on the panchromatic film behind it. Double-coated yellow dyed positive film was used for printing the pair of images in register. The images were colored by dye and chemical toning. The system was developed by William T. Crespinel, the veteran color cinematographer, who had worked with Kinemacolor and Prizma Color. Multicolor was based on the earlier Prizma Color process, and proved to be Technicolor's only serious rival at the end of the 1920s.*

VICTORIA JACKSON

## Prog. 2

### Il colore negli anni Venti – Avventure a colori *Color in the 1920s – Colorful Adventures*

**THE GLORIOUS ADVENTURE** (J. Stuart Blackton Photoplays – GB 1922)

*Regia/dir., prod:* J. Stuart Blackton; *scen:* Felix Orman; *did./titles, mont./ed:* Katherine Hilliker, H.H. Caldwell; *f./ph:* William T. Crespinel; *scg./des:* Walter Murton; *cast:* Diana Manners (*Lady Beatrice Fair*), Gerald Lawrence (*Hugh Argyle*), Alice Crawford (*Stephanie Dangerfield*), Cecil Humphreys (*Walter Roderick*), William Luff (*il re/King Charles II*), Lennox Pawle (*Samuel Pepys*), Rosalie Heath (*Catherine of Braganza*), Lois Sturt (*Nell Gwyn*), Elizabeth Beerbohm (*Barbara Castlemaine*), Flora Le Breton (*Rosemary*), Victor McLaglen (*Bulfinch*), Rudolph De Cordova (*Thomas Unwin*), Gertrude Sterroll (*duchessa/Duchess Constance of Moreland*), Fred Wright (*Humpty*), Violet Virginia Blackton (*Lady Beatrice da giovane/young Lady Beatrice*), Tom Heslewood (*Solomon Eagle*), Marjorie Day (*Olivia*), Eric Lankester (*Malloy*), Haidee Wright (*Mrs. Bulfinch*), Geoffrey Clinton (*Charles Hart*), Lawford Davidson (*Lord Fitzroy*), Norman Clark, Wyndham Bewes, Nettie Grossman (*Deborah; Joyselle; dama di corte/Court lady*), Alfred Woods, Georgie Esmond, Tom Coventry (*Leclerc*), Kate Stafford, Herbert Vyvan, James Carrall (*Simon*), Rev. Thomas H. Arthur, Henry Walton, Doris Kealy; 35mm, 6982 ft., 93' (20 fps), col. (Prizma Color); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

*The Glorious Adventure* fu diretto da James Stuart Blackton, che era nato a Sheffield, in Inghilterra, ma la cui carriera cinematografica si era forgiata con la Vitagraph negli Usa. Nei primi anni Venti Blackton ritornò brevemente in Inghilterra per sperimentare con il Prizma Color. *The Glorious Adventure* fu il primo lungometraggio a usare un procedimento sottrattivo a colori e fu fotografato da William T. Crespinel negli Stoll Film Studios di Cricklewood vicino Londra. In quanto lungometraggio, il film rappresentò l'apice nello sviluppo del Prizma Color in un'epoca in cui non era ancora evidente che il Technicolor avrebbe dominato il mercato.

Il film è un melodramma storico basato su scambi d'identità, idilli amorosi, pericoli e scene molto spettacolari che culminano con il grande incendio di Londra del 1666. Il cast comprendeva l'avvenente nobildonna inglese Lady Diana Manners, attrice di teatro e di cinema; il pugile inglese diventato attore Victor McLagen; l'attrice inglese Flora Le Breton (poco prima del suo trasferimento a Hollywood); Cecil Humphreys; Gerald Lawrence e Rudolph De Cordova.

Pubblicizzata da Blackton come un evento epocale per l'industria cinematografica, la prima del film si tenne a Londra, presso la Royal Opera House di Covent Garden. Uno speciale accompagnamento musicale "old English" fu composto appositamente per il film da Laurence Rubinstein. Gli atout del film storico, i set disegnati da Walter Murton, lo smagliante cast, i costumi, il colore e la sceneggiatura di Felix Orman, furono tutti sbandierati come segni distintivi di una produzione di grande prestigio. Il film comunque fu accolto in maniera eterogenea dai critici, molti dei quali si soffermavano sulla resa del colore, che aveva una certa tendenza a "sfrangiarsi" negli oggetti in movimento, un difetto di cui Blackton seppe peraltro far virtù nella scena clou del grande incendio. Il film è davvero notevole per la cura con cui Blackton impiegava il colore nelle scene chiave, ma anche per la commistione degli stili adottati, a tratti replicando l'imbibizione, altrove riproducendo l'effetto delle vetrate colorate.

Se il Prizma Color è la star del film, nondimeno Blackton lo combina con tecniche di applicazione del colore più familiari. Il regista dirigerà di nuovo Lady Diana Manners in *The Virgin Queen* (1923), parzialmente girato in Prizma Color, e anche altri film adottarono il procedimento. Verso la fine del 1922, William Crespinel si recò in Italia per filmare in Prizma Color alcune scene di carnevale per il film *Pagliacci*, una produzione inglese dall'opera di Leoncavallo. Nel 1923 Blackton fece ritorno negli Usa, dove numerosi cortometraggi erano realizzati in Prizma Color, tra cui la serie di numeri di danza "Music Film", i "Prizma Master Pictures" e i "Prizma Color Cartoons" di Pinto Colvig. Secondo Crespinel, fu il mancato trasferimento della società dal New Jersey alla California a determinare la sua rovina dopo un breve periodo di grande pubblicità e di buona stampa. Nel 1928 i brevetti della società furono acquistati dalla Consolidated Film Industries e il nome del procedimento fu mutato in Magnacolor. Anche Crespinel usò i brevetti Prizma per il Cinecolor, un procedimento sviluppato dal 1932 in poi, che raccoglierà qualche successo dopo

la seconda guerra mondiale. Restaurato dal National Film Archive del British Film Institute nel 1993, *The Glorious Adventure* viene proiettato quest'anno per la prima volta a Pordenone. – SARAH STREET

*The Glorious Adventure was directed by James Stuart Blackton, who was born in Sheffield, England, but whose film career was forged with Vitagraph in the United States. He returned briefly to Britain in the early 1920s to experiment with Prizma Color. The Glorious Adventure was the first feature film to use a subtractive color process, photographed by William T. Crespinel at Stoll's Cricklewood Studios near London. As a feature film, The Glorious Adventure represented the highpoint of Prizma Color's development at a time when it was not clear that Technicolor would come to dominate the market.*

*The film is a historical melodrama, culminating with the Great Fire of London in 1666 and involving mistaken identity, romance, danger, and spectacle. Its cast featured society beauty Lady Diana Manners, who acted on the stage and in films, British boxer-turned-actor Victor McLaglen, British actress Flora Le Breton (just before she moved to Hollywood), Cecil Humphreys, Gerald Lawrence, and Rudolph De Cordova.*

*The film was publicized by Blackton as an event of momentous importance for the film industry, and its premiere was held at the Royal Opera House at Covent Garden in London. A special "Old English" musical score was composed to accompany the film by Laurence Rubinstein. The film's period features, sets by Walter Murton, glittering cast, costumes, color, and scenario written by Felix Orman, were all heralded as the hallmarks of a quality prestige film. It received mixed reviews, however, many of which fixated on the reproduction of color, which on occasion had a "fringing" tendency around moving objects, a problem out of which Blackton arguably made a virtue in the film's climactic scenes of the Great Fire. The film is notable for Blackton's attention to color in key scenes, as well as its appearance of mixing color styles, for example, at times replicating tinting, while on other occasions resembling stained-glass effects.*

*While Prizma Color is the star of the film, Blackton combines this with approaches more familiar with applied color techniques. Blackton went on to direct Lady Diana Manners again in *The Virgin Queen* (1923), a film partly shot in Prizma Color, and other films featured the process. Towards the end of 1922 William Crespinel went to Italy to shoot carnival sequences in Prizma Color for *Pagliacci*, a British film of Leoncavallo's opera. In 1923 Blackton returned to the United States, where a number of short films were shot in Prizma Color, including the "Music Film" series of dance routines, "Prizma Master Pictures", and "Prizma Color Cartoons" by Pinto Colvig. According to Crespinel, the company's failure to move from New Jersey to California contributed to its demise after a short period of wide publicity and comment. In 1928 the company's patents were acquired by Consolidated Film Industries, and the name of the process was changed to Magnacolor. Crespinel also used the Prizma patents for Cinecolor, a process developed from 1932 onwards, which went on*

to gain some success after World War II. The Glorious Adventure was restored by the British Film Institute's National Film Archive in 1993; this is its first screening at Pordenone. – SARAH STREET

### Prog. 3

#### I primi anni: sezioni sperimentali

#### *The Early Years and Experimenting with Inserts*

**THE TEN COMMANDMENTS (I dieci comandamenti)** (Famous Players-Lasky Corp., *dist.*: Paramount Pictures, US 1923) (Technicolor inserts)

*Regia/dir.*: Cecil B. DeMille; *prod.*: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *aiuto reg./asst. dir.*: Cullen Tate; *scen.*: Jeanie Macpherson; *f./ph.*: Bert Glennon, [J.] Peverell Marley, Archibald [Archie] Stout, J.F. [Fred] Westerberg, Edward S. Curtis [*asst. non accreditato/uncredited*]; *f./ph. (col.)*: Ray Rennahan; *mont./ed.*: Anne Bauchens; *scg./des.*: Paul Iribe, Francis McComas [*non accreditato/uncredited*]; *cost.*: Howard Greer, Clare West; *tech. dir.*: Roy Pomeroy; *cast.*: Theodore Roberts (*Mosè/Moses*), Charles De Roche (*Ramses, il faraone/the Pharaoh*); *première*: 4.12.1923 (Grauman's Egyptian Theatre, Hollywood), 21.12.1923 (George M. Cohan Theatre, New York). Sezioni/Inserts: DCP, 8'30", col. (imbibizione/tinting, Handschiegl, Technicolor); *did./titles*: ENG; *fonte copia/source*: George Eastman House, Rochester, NY.

Cecil B. DeMille fu sicuramente il più convinto sostenitore del colore di tutto il cinema americano. L'entusiasmo del regista per il colore crebbe quando i budget più consistenti consentirono maggiori risorse per l'innovazione, prima con l'imbibizione e il viraggio, poi con il colore artificiale che veniva applicato sulle copie in bianco e nero. DeMille favoriva il procedimento Wyckoff-Handschiegl, che era stato sviluppato per il suo il primo film epico, *Joan the Woman*, su Giovanna d'Arco, che fu distribuito nel dicembre 1916. Il nuovo procedimento aggiungeva colori spot a elementi dell'inquadratura.

Per la produzione a grosso budget di *The Ten Commandments*, DeMille aveva pianificato degli effetti speciali con il procedimento del travelling-matte di Williams, che combinava miniature e live-action; e i colori spot per la sequenza delle Colonne di fuoco e per gli altri effetti di colore. Herbert Kalmus si offrì di girare gratis in Technicolor le principali sequenze del film; se DeMille avesse apprezzato il risultato lo studio poteva comprarle; altrimenti la Technicolor avrebbe buttato il materiale girato.

Le riprese in Technicolor inserite nella versione finale del film furono la sequenza dei carri del Faraone e dei suoi cavalieri lanciati nelle pianure all'inseguimento degli Israeliti (girata presso il Muroc Dry Lake, un lago prosciugato nel deserto del Mojave), fino alla scena delle Colonne di fuoco (stampata in "special color", secondo la cutting continuity). I camion con le cineprese del bianco e nero e quello con le cineprese del Technicolor correvano davanti ai cavalli a 40 miglia all'ora.

Mentre i film successivi avranno una specifica "sequenza in

Technicolor", in questo caso non erano state filmate Technicolor tutte le scene richieste dal regista. Per colmare la lacuna, fu virata e imbibita la sequenza di un carro che precipitava da una collina, mentre scene con gli Israeliti nelle vicinanze del mare furono imbibite in arancione. Nonostante l'abbondante materiale girato a colori, le copie finali del film contenevano appena 388 piedi (118 metri circa) in Technicolor. Benché, stando al cameraman Ray Rennahan, quest'esperienza "l'avesse convinto della bontà del colore", DeMille non lo usò prima del suo successivo kolossal biblico, *The King of Kings*, distribuito nel 1927. – DAVID PIERCE

*No one in the industry championed color more than Cecil B. DeMille. The director's enthusiasm for color grew as larger budgets provided more resources for innovation, first with tinting and toning, and then artificial color, whereby color was applied to black & white film prints. DeMille was a proponent of the Wyckoff-Handschiegl process, developed for his first epic, Joan the Woman, released in December 1916. The new process added spot-color to elements of the image within the frame.*

*For the big-budget production of The Ten Commandments, DeMille was planning special effects using the Williams traveling-matte process, which combined miniatures with live-action, and spot-coloring for the Pillar of Fire and other color effects. Herbert Kalmus offered to photograph the major sequences in Technicolor without cost; if DeMille liked the result, the studio could buy it; if not, Technicolor would junk the footage.*

*The Technicolor shots in the final film consist of the horsemen and chariots of the Pharaoh and his soldiers pursuing the Israelites over the plains (filmed at Muroc Dry Lake in the Mojave Desert), until just before the Pillar of Fire (printed in "special color" according to the cutting continuity). Trucks carrying the black & white cameras and another truck with the Technicolor cameras raced at 40 miles per hour, ahead of the horses.*

*While later films would have a specific "Technicolor sequence," with this production the Technicolor camera had not obtained all of the shots that DeMille required. To make up for the lack of coverage by the Technicolor cameras, a shot of a chariot falling down a hill was tinted and toned, while shots of the Israelites by the sea were tinted orange. Despite the extensive color photography, the final prints had a modest 388 feet of Technicolor. While the experience "sold him on color," according to cameraman Ray Rennahan, DeMille would hold off on using the process until his next biblical spectacular, The King of Kings, released in 1927. – DAVID PIERCE*

**THE AMERICAN VENUS** (Famous Players-Lasky Corp., *dist.*: Paramount Pictures, US 1926) (trailer)

DCP (da/from 35mm), 2', bn/b&w, col.; *did./titles*: ENG; *fonte copia/source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

**Orig. feature film:** *Regia/dir.*: Frank Tuttle; *prod.*: Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *scen.*: Frederick Stowers; *sogg./story*: Townsend Martin; *did./*

*titles:* Robert Benchley; *f./ph.* J. Roy Hunt; *f./ph. (col.):* Ray Rennahan, W. Howard Greene (*asst.*), Joseph Biroc (*asst.*); *cast:* Esther Ralston (*Mary Gray*), Lawrence Gray (*Chip Armstrong*), Ford Sterling (*Hugo Niles*), Fay Lanphier (*Miss Alabama*), Louise Brooks (*Miss Bayport*), Edna May Oliver (*Mrs. Niles*).

Poiché dopo *The Black Pirate* la domanda di lungometraggi a colori era limitata, la Technicolor preferì stipulare contratti con le case di produzione per la fornitura di sezioni a colori. Oltre a consentire alla società stessa una continuità di lavoro, ciò permetteva ai produttori di valutare meglio la capacità del procedimento di esaltare le scene – sia quelle con un potenziale per il colore sia quelle la cui spettacolarità poteva essere esaltata dall'aggiunta del colore. In questo modo gli studios potevano sperimentare con il colore, senza aumentare di troppo i costi delle copie di distribuzione e senza dover dipendere esclusivamente dai laboratori della Technicolor.

Nell'autunno del 1925, il principale cameraman della Technicolor, Ray Rennahan, fu mandato a girare le sequenze a colori di alcuni film realizzati negli studi della East Coast della Paramount. Queste furono inserite in produzioni di grande prestigio che garantirono una buona pubblicità al Technicolor. *Stage Struck* (1925) di Allan Dwan, con Gloria Swanson, iniziava e finiva con una sequenza a colori: il prologo, dove la cameriera interpretata dalla Swanson sogna di diventare una grande attrice di teatro; e l'epilogo, quando i suoi sogni di ragazza si sono realizzati e lei e il marito aprono insieme un ristorante. *The King on Main Street* (1925) di Monta Bell, con Adolphe Menjou, presentava meno di due minuti a colori.

*The American Venus* conteneva varie riprese a colori girate in esterni nella vicina Atlantic City, New Jersey, la sede del concorso di Miss America. I quasi 2 rulli di colore del film riguardavano tre lunghe sequenze che mostravano le ragazze in costume da bagno o mentre sfilavano con elaborate acconciature e abiti alla moda. I valori cromatici del sistema Technicolor erano ottimizzati per riprodurre le tonalità della pelle caucasica e il make-up, il set e le luci erano messi a punto su quello schema di colore. Ne conseguiva che il colore di un certo tipo di capelli, ad esempio le teste rosse o le bionde, risaltasse molto vivido sullo schermo. Il risultato ottenuto in *The American Venus* piacque molto al pubblico e agli esercenti. "Quello che con una normale fotografia seppiata sarebbe stato uno spettacolo standard, in Technicolor diventa un'opera d'arte", dichiarò alla rivista di categoria *Exhibitors Herald* il direttore di un cinema di Columbia City, Indiana. Questo film, come molti dei 67 lungometraggi distribuiti nel 1926 dalla Famous Players-Lasky Corp., è sopravvissuto solo nella forma di materiale promozionale come questo trailer, che comprende alcune sequenze in Technicolor che danno comunque un'idea dell'impianto cromatico del film. – DAVID PIERCE

*With limited demand for color features after The Black Pirate, Technicolor focused on contracting with studios for color inserts in feature films. This gave the company working relationships with studios, and the producers a better understanding of the ability of the*

*process to highlight scenes – either those with potential for color, or to add production value to them by the addition of color. Studios could experiment with color, while not greatly increasing the cost of release prints or being solely dependent on Technicolor's laboratory. Technicolor's premier cameraman, Ray Rennahan, was sent East in the Fall of 1925 to film sequences in pictures produced by Paramount's East Coast studio. These were all for major productions that would showcase the system. Allan Dwan's Stage Struck (1925) with Gloria Swanson was bookended with color sequences: the opening as Swanson's waitress character fantasizes about becoming a great stage actress, and the conclusion as her dreams are realized as she and her husband open a diner together. Monta Bell's The King on Main Street (1925) with Adolphe Menjou featured less than two minutes of color.*

*The American Venus, directed by Frank Tuttle, featured location filming in nearby Atlantic City, New Jersey, the home of the Miss America pageant. The nearly 2 reels of color were in three extended sequences which showcased girls in swimsuits or in fashion parades with elaborate hairdos and costumes. The color values in the Technicolor process were optimized to reproduce Caucasian skintones, and the make-up, set and lighting design were adjusted around that color scheme. One result was that certain hair colors, such as redheads and blondes, reproduced vividly on the screen. The outcome in The American Venus pleased audiences and exhibitors. "What would be a [standard] display in common sepia photography is a work of art in Technicolor," exclaimed the manager of a theatre in Columbia City, Indiana, to the trade publication Exhibitors Herald. This film, like many of the 67 features released by Famous Players-Lasky Corp. in 1926, survives only in the form of advertising material such as this trailer, which includes shots in Technicolor that give some sense of the color design of the feature. – DAVID PIERCE*

**THE FLAMING FOREST** (Cosmopolitan Productions, *dist:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp., US 1926) (Technicolor sequences) *Regia/dir:* Reginald Barker; *prod:* Hunt Stromberg; *prod. mgr:* John Lynch; *aiuto reg./asst. dir:* Harry Schenck; *scen:* Waldemar Young; dal romanzo/based on the novel *The Flaming Forest* di/by James Oliver Runwood (1921); *did./titles:* Lotta Woods; *f./ph:* Percy Hilburn; *mont./ed:* Ben Lewis; *scg./des:* Cedric Gibbons, B.H. Martin; *cost:* [Clement] André-ani; *cast:* Antonio Moreno (*Sgt. David Carrigan*), Renée Adorée (*Jeanne-Marie*), Bert Roach (*Sloppy*); *première:* 21.11.1926 (Capitol Theatre, New York). Sequenze a colori/Technicolor sequences: DCP, 3'30", col.; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nei momenti buoni come in quelli cattivi, la Technicolor operava per perfezionare il procedimento di imbibizione e per migliorare l'omogeneità del materiale prodotto. Le buone relazioni di Herbert Kalmus con Nicholas Schenck, Marcus Loew e specialmente con Irving Thalberg favorirono l'utilizzo del colore in vari lungometraggi e garantirono una serie di contratti per le sezioni a colori. Tra il 1924 e

il 1926, ben sedici lungometraggi M-G-M sfoggiarono queste sezioni. Il colore garantiva un valore aggiunto al prodotto e un grande richiamo di pubblico, esaltando le produzioni più sfarzose come *The Merry Widow* e migliorando i film a piccolo budget con costi abbastanza contenuti.

Un esempio tipico è *The Flaming Forest*, un melodramma d'azione ambientato in Canada e diretto da uno dei registi preferiti di Thalberg, Reginald Barker. Prodotto dalla Cosmopolitan Productions di William Randolph Hearst, il film si garantì le recensioni favorevoli dei giornali di Hearst (il *New York American* scrisse enfatico: "Potrebbe a buon diritto essere definito *The Big Parade* della polizia a cavallo"). Per attirare il pubblico che leggeva altri giornali, il film incluse due sequenze in Technicolor che esaltavano le divise scarlatte dei poliziotti a cavallo, la vegetazione delle montagne, e la Union Flag. Il valore aggiunto del colore e l'efficace promozione permisero al film di tenere il cartellone per un'intera settimana al Capitol, il prestigioso teatro newyorchese di Loew. – DAVID PIERCE

*During good times and bad, Technicolor worked to perfect the dye-transfer process and improve the consistency of its output. Herbert Kalmus' strong relationships with Nicholas Schenck, Marcus Loew, and especially Irving Thalberg led to the consideration of color for several features, and contracts for the regular use of color inserts. Sixteen M-G-M features boasted color inserts between 1924 and 1926. Color promised to add production value and audience appeal, enhancing major productions like The Merry Widow and building up smaller pictures at a relatively low cost.*

*One representative example, The Flaming Forest, was an action melodrama set in Canada directed by Thalberg favorite Reginald Barker. Produced by William Randolph Hearst's Cosmopolitan Productions, the film was guaranteed positive reviews by the Hearst newspapers (Hearst's New York American gushed, "It might aptly be called The Big Parade of the Mounted Police."). To capture those audiences who read other newspapers, the film included two sequences in Technicolor highlighting the scarlet coats of the Mounties, mountain greenery, and the Union Flag. The added production value and promotion allowed the film to receive a week-long opening engagement at Loew's showcase theatre in New York, the Capitol. – DAVID PIERCE*

**THE JOY GIRL** (Fox Film Corporation – US 1927) (Technicolor sequences)

*Regia/dir:* Allan Dwan; *prod:* William Fox; *aiuto reg./asst. dir:* Clarence Elmer, Edmund Grainger; *scen:* Frances Agnew; *ad:* Adele Camondini, *dal/from* the magazine serial "The Joy Girl" *di/by* May [Helen Marion] Edginton (*Saturday Evening Post*, 1926); *did./titles:* Malcolm Stuart Boylan; *f./ph:* George Webber, William Miller; *cast:* Olive Borden (*Jewel Courage*), Mary Alden (*Mrs. Courage*), William Norris (*Herbert Courage*), Helen Chandler (*Flora*); *première:* 9.3.1927 (Roxy Theatre, New York); *data uscita/rel:* 9.18.1927. Sequenza a colori/Technicolor sequences: 35mm, c.220 ft., 2'40" (22 fps), col.; *did./titles:* CZE; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

*Preservazione/Preservation:* 1982, Cinema Arts, Inc., con fondi di/*with support from* The Celeste Bartos Fund for Film Preservation, The Museum of Modern Art.

*The Joy Girl* era basato su un racconto di May Edginton che era apparso a puntate sul *Saturday Evening Post* nel 1926. Diretta interamente nello studio Fox sulla East Coast da Allan Dwan, questa commedia leggera romantica fu parzialmente girata in esterni nei luoghi alla moda di Palm Beach, Florida. Pensata per il pubblico femminile, narrava una love story con scambio d'identità ambientata nel milieu dell'alta società con grande sfoggio di abiti all'ultima moda. Olive Borden, la stella della scuderia Fox, vi interpreta il ruolo di Jewel Courage, un'ambiziosa creatrice di cappelli in un negozio di moda, che respinge il suo corteggiatore Neil Hamilton perché lo crede un autista. Dopo aver trovato il successo come modista in proprio, Jewel capisce di amarlo e scopre che in realtà si tratta di un milionario.

Il film conteneva due sezioni in Technicolor. La prima, che in origine apriva il film, descrive l'elegante ambiente di Palm Beach in cui si svolge vicenda, con una lunga panoramica tra i tavolini dei caffè eleganti e i bagnanti sulla spiaggia. La seconda sezione appare verso la fine del film e riguarda la realizzazione dei sogni di Jewel dopo la sua affermazione professionale e sociale. Come *Fig Leaves* della Fox uscito nel 1926, *The Joy Girl* usa il colore per mostrare la moda e simbolizzare l'aspetto materiale della ricchezza. Il film fu la seconda incursione nel Technicolor di Allan Dwan dopo *Stage Struck* del 1925, con Gloria Swanson, e uno dei cinque lungometraggi che la Fox cercò di rendere migliori con le sezioni a colori tra il 1926 e il 1928 (tre dei quali interpretati dalla Borden). – JAMES LAYTON

*The Joy Girl was based on a 1926 short story by May Edginton that first appeared in the Saturday Evening Post. Directed by Allan Dwan entirely on the East Coast, the light romantic comedy was partly filmed on location in swanky Palm Beach, Florida. The film was geared towards female audiences, and featured a love story of mistaken identity, glimpses into the lives of the social elite, and plenty of the latest fashions. Fox contract star Olive Borden appeared as Jewel Courage, a designing young fashion store model who rejects her suitor Neil Hamilton because she believes he is a chauffeur. After finding success as a modiste, she realizes she loves him, and learns he is in fact a millionaire.*

*The film featured two Technicolor inserts. The first originally opened the film, setting the scene in the affluent Palm Beach environs of the story, panning across upscale café tables and bathers on the beach. The second appeared near the end, showing the realization of Borden's dreams after she opens her own business and has risen in social standing. Like Fox's Fig Leaves (1926) a year earlier, The Joy Girl used color to display fashion and denote the materiality of wealth. It was Allan Dwan's second foray into Technicolor after 1925's Stage Struck with Gloria Swanson, and one of five features Fox tried to elevate with color inserts between 1926 and 1928 (three of which featured Borden). – JAMES LAYTON*



**THE TOLL OF THE SEA** (Technicolor Motion Picture Corp., *dist.*: Metro Pictures Corp., US 1922)

*Regia/dir.*: Chester M. Franklin; *prod.*: Joseph M. Schenck, *scen.*: Frances Marion; *art titles*: J.S. Eland; *f./ph.*: J. A. Ball, John Arnold, Ray Rennahan (*asst.*); *mont./ed.*: Hal C. Kern, Ray Rennahan; *cast*: Anna May Wong (*Lotus Flower*), Kenneth Harlan (*Allan Carver*), Beatrice Bentley (*Barbara Carver*), Baby [Priscilla] Moran (*Little Allen*), Etta Lee (*gossip*), Ming Young (*gossip*); *première*: 26.11.1922 (Rialto Theatre, New York); *data uscita/rel.*: 22.1.1923; 35mm, 4600 ft., 54' (19 fps), col.; *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

*Restauro/Restored*: 1985, Richard Dayton & Pete Comandini (YCM Laboratories) + Robert Gitt (UCLA Film & Television Archive); con fondi di/*with funding by* AFI/NEA Film Preservation Program.

Dopo il fiasco del primo lungometraggio autoprodotta dalla Technicolor, *The Gulf Between* (1917), la società dedicò gli anni successivi alla ricerca, allo sviluppo, ai prototipi e agli esperimenti. Dal 1921, la tecnologia Technicolor fu in grado di fornire copie utilizzabili con tutti i tipi di proiettore. La società era pronta a produrre un film e Herbert Kalmus trovò i finanziamenti per un lungometraggio a basso costo. Il membro del consiglio d'amministrazione della Technicolor Nicholas Schenck della Loew's Inc. concordò una distribuzione tramite la Metro Pictures e chiese al fratello Joseph di poter disporre a prezzo di costo del suo studio hollywoodiano, di un regista e di una delle sue star. La sceneggiatrice che fu coinvolta nel film, Frances Marion, era normalmente impiegata per scrivere le storie drammatiche di Norma Talmadge e le commedie leggere e i drammi di Constance Talmadge. Per questo progetto, la Marion rielaborò, senza essere accreditata, la *Madama Butterfly* facendone un dramma per donne, puntando su elementi quali l'imprudenza femminile, il tradimento, la vergogna, l'amore materno e il sacrificio. La storia offriva l'ulteriore vantaggio di essere ambientata quasi interamente in esterni e di mostrare una grande varietà di costumi colorati.

Le riprese in Technicolor differivano dalla normale fotografia in bianco e nero per l'enorme dispiego di luci richiesto sul set. Cinquant'anni dopo, Rennahan ricordava che il set aveva a malapena lo spazio sufficiente per ospitare il parco lampade necessario per ottenere i 1200 foot-candles richiesti per girare in interni. Poiché si esponevano due fotogrammi alla volta, la cinepresa era dotata di chassis da 1000 piedi di pellicola invece dei 400 standard. Inoltre, la cinepresa scorreva al doppio della velocità normale e non era provvista di motore. "Azionare manualmente questa grossa cinepresa era tre volte più difficile", ricordava Rennahan. "Se poi si trattava di una scena particolarmente lunga, il braccio mi si stancava al punto che molto spesso per mantenere una velocità costante dovevo chiedere aiuto al mio assistente, che mi teneva ferma la mano spingendola per mantenere la velocità". A fine di giornata, "il braccio ti cadeva a pezzi, era davvero orribile".

Durante le riprese, i giornalieri erano spediti via treno ai laboratori

della Technicolor di Boston, dove un attento controllo della qualità del materiale girato sfociava nei telegrammi rispediti sulla West Coast con le critiche scena per scena e le eventuali richieste di nuovi ciak. Il budget della Technicolor era appena sufficiente per attirare registi e attori di secondo piano, cosa che fu particolarmente evidente quando il film uscì con grande pubblicità in contemporanea con un altro melodramma di produzione Schenk interpretato da Constance Talmadge, *East Is West*, su sceneggiatura di Frances Marion da una pièce di Broadway. Questa grossa produzione reiterava la convenzione di un'attrice caucasica che usava il make-up e gli stereotipi per interpretare un personaggio asiatico. A suo vanto, *The Toll of the Sea* affidava un ruolo di primo piano all'attrice Anna May Wong, che in *East Is West* era riuscita ad avere solo un "cameo". La produzione da 300.000 dollari di *East Is West*, diretto da Sidney Franklin, mise in ombra i 60.000 dollari dei costi di produzione di *The Toll of the Sea*, diretto da Chester Franklin, il fratello di Sidney.

*The Toll of the Sea* ebbe un'ottima accoglienza, con un debutto trionfale nel novembre del 1922 al Rialto Theatre di Manhattan (una sala di 1960 posti), cui seguì un'ampia distribuzione tramite la Metro Pictures. Distribuzione che fu posticipata per via della limitata produzione dell'impianto pilota della Technicolor a Boston – la richiesta di copie si aggirava sul milione di piedi di pellicola, mentre la Technicolor non era in grado di produrne più di 25.000 piedi alla settimana. Kalmus sosterrà in seguito che i costi di produzione delle copie in Technicolor superavano di otto volte quelli del bianco e nero. La dispendiosità delle copie (intorno ai 27 centesimi di dollaro per 30 centimetri di pellicola) fece sì che il film perdesse soldi, ma la qualità del colore impose la società come un serio fornitore per l'industria. Nei tardi anni Venti la Technicolor dovette autofinanziare un terzo lungometraggio, *The Viking* (1928) per dimostrare che la produzione a colori poteva essere perfezionata usando le tecniche standard di produzione, ma la validità del colore come strumento narrativo fu confermata da *The Toll of the Sea*.

Nel 1984 la Technicolor depositò i sei rulli superstiti del negativo originale di *The Toll of the Sea* presso l'UCLA Film & Television Archive. Nelle successive operazioni di restauro, per recuperare le caratteristiche del Technicolor originale, il nitrato negativo è stato usato come fonte per le separazioni in bianco e nero del master positivo, che sono servite a produrre i negativi Eastmancolor rosso e verde. Il nitrato negativo era mancante delle sequenze finali del film, che perciò sono state rifotografate con una cinepresa originale Technicolor a due colori e inserite nella versione restaurata.

DAVID PIERCE

*After the failure of Technicolor's self-funded first feature, The Gulf Between (1917), the years that followed were devoted to research, development, prototypes, and testing. By 1921, the Technicolor process could produce prints that could be used on any projector. The company was ready to produce a theatrical film, and Herbert Kalmus raised financing for a low-budget feature. Technicolor board member*

Nicholas Schenck of Loew's Inc. arranged for a release through Metro Pictures and for his brother Joseph Schenck to provide the use of his Hollywood studio, a director, and one of his stars at cost. Staff screenwriter Frances Marion was normally engaged to create dramatic stories for Norma Talmadge, and light comedies and dramas for Constance Talmadge. For this project she provided an uncredited reworking of *Madame Butterfly* as a women's drama, emphasizing the story elements of female indiscretion, betrayal, shame, mother love, and sacrifice. The story also had the advantage of being set mostly in exteriors, as well as featuring colorful costumes.

Filming for Technicolor differed from regular black & white photography because of the excessive lighting required on the set. Fifty years later, Rennahan recalled that there was barely enough space for all of the lights needed to achieve the 1,200 foot-candles necessary for interiors. Because two frames were exposed at a time, the camera was equipped with 1,000-foot film magazines instead of the standard 400-foot. The camera ran at double speed, and was not motorized. "It was about three times as difficult to crank this big camera," Rennahan remembered. "If you had a long scene, your arm was so tired that many times to keep a constant speed I'd have my assistant help me, take hold of my hand and push it to keep the speed." By the end of the day, "your arm was ready to fall off, it was just awful."

During production each day's footage was sent by train to Technicolor's laboratory in Boston, where a detailed quality inspection resulted in telegrams back to the West Coast with scene-by-scene critiques and requests for reshoots. Technicolor's budget was sufficient to attract only second-tier director and actors, which was particularly evident when the film opened to great promotion at the same time as another Schenck-produced melodrama featuring Constance Talmadge, *East Is West*, adapted by Frances Marion from a Broadway play. This major production followed the convention of a Caucasian actress using make-up and stereotypes to portray an Asian character. To its credit, *The Toll of the Sea* gave star billing to actress Anna May Wong, who had managed only a cameo in *East Is West*. The \$300,000 production *East Is West*, directed by Sidney Franklin, overshadowed the \$60,000 production cost of *The Toll of the Sea*, with direction by Sidney's brother Chester.

*The Toll of the Sea* was very well received, with a successful opening in November 1922 at the 1,960-seat Rialto Theatre in Manhattan, followed by a wide release through Metro Pictures. Its release was extended due to the limited output of Technicolor's Boston Pilot Plant – the print order was around one million feet, while Technicolor was incapable of exceeding 25,000 feet of prints per week. Kalmus later recalled the company's manufacturing cost for prints as around eight times more than black & white. Prints that cost around 27¢ per foot ensured that the film would lose money, but the quality of the color established the company as a serious supplier to the industry. Later in the 1920s Technicolor would need to self-finance a third feature, *The Viking* (1928), to demonstrate that color production could be efficient using standard production techniques, but the value of color

for storytelling was confirmed by *The Toll of the Sea*.

In 1984 Technicolor deposited the surviving six cans of original camera negative for *The Toll of the Sea* with the UCLA Film & Television Archive. To match the look of Technicolor from this period, the subsequent restoration used the nitrate negative as the source for black & white master positive separations, which were used to manufacture red and green Eastmancolor printing negatives. The nitrate negative was missing the final shots of the film, so they were rephotographed using an original Technicolor two-color camera and inserted into the restoration. – DAVID PIERCE

#### Prog. 4

#### I rapporti con la M-G-M si intensificano Strengthening Connections with M-G-M

#### BEN-HUR: A TALE OF THE CHRIST (Metro-Goldwyn-Mayer Corp. – US 1925)

*Regia/dir:* Fred Niblo; *prod:* Louis B. Mayer, Irving Thalberg; *prod. mgr:* J.J. Cohn, Harry Edington; *aiuto reg./asst. dir:* [William] Christy Cabanne, Alfred L. Raboch, Charles Stallings, B. Reeves Eason (second unit); *scen:* June Mathis, Carey Wilson; *ad./adapt:* Bess Meredyth, Carey Wilson, dal romanzo/based on the novel *Ben-Hur, A Tale of the Christ* di/by Lew Wallace (1880); *did./titles:* Katherine Hilliker, H. H. Caldwell; *f./ph:* René Guissart, Percy Hilburn, Karl Struss, Clyde De Vinna; *f./ph. (col.):* René Guissart (Italia), J. A. Ball (Italia), E. Roy Musgrave (asst., Italia), W. Howard Greene (asst., Italia), Julius Del Papa (asst., Italia), Ray Rennahan (Hollywood), Edward T. Estabrook (Hollywood); *mont./ed:* Lloyd Nosler, Aubrey Scotto (Italia); *spec. eff:* A. Arnold Gillespie; *art eff:* Ferdinand P. Earle; *scg./des:* Cedric Gibbons, Horace Jackson, Harry Oliver, Harold Grieve; *cost:* Ethel P. Chaffin, Erté; *cast:* Ramon Novarro (*Judah Ben-Hur*), Francis X. Bushman (*Messala*), May McAvoy (*Esther*), Betty Bronson (*Mary*), Claire McDowell (*Miriam, Princess of Hur*), Kathleen Key (*Tirzah*), Carmel Myers (*Iras*), Frank Currier (*Arrius*); *première:* 30.12.1925 (George M. Cohan Theatre, New York); *data uscita/rel:* 8.10.1927; 35mm, 11,693 ft., 141' (19-24 fps), bn/b&w, col. (Technicolor sequences + imbibizione/tinting); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London.

*Restauro/Restored:* 1987, Photoplay Productions in collaborazione con/in partnership with Turner Entertainment.

La Metro-Goldwyn-Mayer ereditò *Ben-Hur* dalla Goldwyn Pictures nel 1924 quando la produzione era già avviata. L'attesissimo film era basato sul best seller del 1880 di Lew Wallace e si sperava che potesse replicare il successo dell'adattamento teatrale di Abraham Erlanger, in cartellone per il tempo record di 21 anni. La vicenda è quella di Judah Ben-Hur, un principe ebreo ingiustamente accusato e incarcerato dai romani per tentato omicidio. Dopo aver salvato la vita dell'ammiraglio romano Arrius, Ben-Hur riconquista la libertà e cerca di vendicarsi

dell'uomo che l'ha tradito, l'amico d'infanzia Messala. La vicenda si svolge in parallelo con la vita del Cristo.

La travagliata lavorazione era cominciata nell'ottobre del 1923, in Nord Africa e in Italia, sotto la direzione di Charles Brabin, con protagonista George Walsh, fratello minore di Raoul, che era del tutto inadatto per la parte. Irving Thalberg, dopo aver assunto il ruolo di direttore della produzione M-G-M, interruppe immediatamente il film ormai fuori controllo, cestinò le migliaia di metri di pellicola che erano già stati girati e rimpiazzò Brabin con il più esperto Fred Niblo e Walsh con l'astro nascente dello studio Ramon Novarro. Invece di tagliare il budget evitando così ulteriori perdite, Thalberg decise di investire altro denaro nel film per massimizzare il suo richiamo commerciale. Ampliò la portata del progetto e firmò un contratto con la Technicolor. Lo studio era stato tra i primi sostenitori del sistema Technicolor e lo impiegava sempre più spesso per conferire prestigio alle sue produzioni maggiori.

Nell'agosto del 1924, una troupe di quattro operatori della Technicolor partì per l'Italia, dove rimase per sei mesi. Questi portarono con sé quattro delle sette cinesprese Technicolor esistenti e un grosso quantitativo di negativo pancromatico di particolare sensibilità, i cui recipienti di latta dovettero essere tenuti al fresco e trasportati via nave nei contenitori per il gelato. Era questa una delle prime produzioni a grosso budget dell'epoca a usare il Technicolor e le riprese all'estero, così lontano dal laboratorio della società, comportavano nuove sfide tecniche e logistiche. Il colore doveva magnificare le scene religiose e di massa del film, scene che per la gran parte dovevano essere girate dalla seconda unità, sotto la direzione di Christy Cabanne e di Alfred Raboch. Per far fronte alle previste richieste di questa super produzione, furono creati quattro negativi in bianco e nero per la distribuzione nazionale e internazionale e per certe scene furono anche fatte due copie a colori. Ciò significava posizionare sei cinesprese una accanto all'altra per le scene in campo lungo, o una serie di riprese ripetute per le scene più intime.

Preparare le riprese richiedeva pertanto un sacco di tempo e questo non era il solo problema che cast e tecnici dovettero affrontare. Nonostante lo splendore della luce solare italiana, per le scene a colori fu necessario un supplemento di luci. Il negativo "era molto lento", come ricordava il provetto operatore Karl Struss, "e richiedeva moltissima luce artificiale. Anche negli esterni con la luce artificiale usavamo dei grandi riflettori di stagnola oltre ai normali riflettori d'argento. Gli attori si scottavano sul serio". Girare in Technicolor a migliaia di miglia di distanza dalla sede provocò ulteriori ritardi. I giornalieri a colori potevano essere stampati solo nei laboratori della Technicolor di Boston e occorrevano dei mesi prima che ritornassero dagli Stati Uniti.

Nel gennaio del 1925, la produzione non ancora completata venne trasferita nello studio californiano della M-G-M. Una grande battaglia navale di galere era già stata filmata sulla costa livornese e l'imponente set del Circo Massimo allestito a Roma presso lo studio Cines era in fase di completamento. Ma fu deciso che non valeva la pena aspettare

la fine dei rigori dell'inverno, anche perché i danni provocati alle scenografie dai forti venti si rivelarono troppo dispendiosi da riparare. Pertanto, il costoso set della scena clou del film, la corsa delle bighe, fu abbandonato e ricostruito ex novo a Culver City. Una buona parte del materiale in Technicolor girato in Italia finì anch'essa al macero, anche se furono salvate dalla distruzione la processione della domenica delle palme attraverso la porta di Giaccia, la sontuosa parata per le strade di Roma e un certo numero di interludi religiosi.

Ferdinand Pinney Earle, il celebre realizzatore di mascherini mobili e di trucchi fotografici, fu chiamato nello studio per collaborare con Christy Cabanne alla realizzazione di molte delle scene religiose a colori, tra cui la nascita di Cristo, l'Ultima Cena e la Crocifissione. Poiché un obbligo contrattuale impediva alla M-G-M di mostrare per intero la figura del Cristo sullo schermo, la sua presenza era abilmente suggerita attraverso l'accuratezza della composizione e l'occultamento. Dopo quasi due anni di lavorazione, *Ben-Hur* approdò finalmente sullo schermo nel dicembre 1925. Si trattava del film più dispendioso realizzato fino ad allora, essendo costato alla M-G-M quasi 4 milioni di dollari. Il grande sforzo produttivo emergeva soprattutto nelle due imponenti scene di massa, nelle migliaia di comparse e nelle nove sequenze a colori, per un totale di circa 1029 piedi (circa 314 metri), inserite in tutti i 12 rulli del film. La sua distribuzione come road show (in sale selezionate e a un prezzo speciale) fu organizzata da J.J. McCarthy, e fu un tale successo da reggere il cartellone a Broadway per un anno prima di iniziare il suo tour nel resto degli Stati Uniti.

*Ben-Hur* fu sicuramente una grossa commissione per la Technicolor, ivi inclusa la stampa per sei anni consecutivi di circa un milione e mezzo di piedi di pellicola a colori. Per via degli esorbitanti costi di produzione, nondimeno, il film non pareggiò i conti della M-G-M fino alla sua riedizione con musica ed effetti sonori del 1931. Detratti i costi di produzione e distribuzione, il guadagno finale del film per lo studio fu di 81.000 dollari. — JAMES LAYTON

*Metro-Goldwyn-Mayer inherited Ben-Hur from Goldwyn Pictures in 1924 after it had already begun production. The highly anticipated film was to be based on the best-selling 1880 novel by Lew Wallace, and it was hoped it would repeat the success of Abraham Erlanger's record-breaking stage adaptation, which ran for 21 years. The story follows Judah Ben-Hur, a Jewish prince wrongly accused and imprisoned by the Romans for attempted murder. After saving the life of the Roman admiral Arrius, Ben-Hur earns his freedom and seeks revenge on the man who betrayed him, his childhood friend Messala. All this unfolds in parallel with the life of Christ.*

*The troubled production had started in October 1923 in North Africa and Italy under the direction of Charles Brabin, featuring Raoul Walsh's younger brother George Walsh, miscast in the title role. After taking over as M-G-M's Head of Production, Irving Thalberg promptly shut the sprawling picture down, junked the thousands of feet that had been filmed, and replaced Brabin and Walsh with the more accomplished Fred Niblo and rising contract star Ramon*

Novarro. Instead of writing off the production to minimize further losses, Thalberg opted to sink even more money into the film to maximize its box office potential. He increased its scale and signed a deal with Technicolor. The studio was already an early advocate of the Technicolor process, and increasingly used it to add prestige to its high-quality product.

A four-man Technicolor camera crew set sail for Italy in August 1924, and stayed for six months. With them they took four of Technicolor's seven cameras, plus cans of specially-sensitized panchromatic negative, which had to be kept cool during shipping in ice-cream containers. It was one of the largest productions to date to use Technicolor, and filming abroad, far from the company's laboratory, introduced many new technical and logistical challenges. Color was planned to enhance the film's religious and crowd scenes, which were to be largely filmed by the second unit, under the direction of Christy Cabanne and Alfred Raboch. Because of the anticipated demand for this super-production, four black & white negatives were created for domestic and international release, and two color copies were also made for selected scenes. This meant either setting up six cameras next to each other for long shots, or filming repeated takes for more intimate scenes.

Time-consuming set-ups were not the only burden the cast and crew had to endure. Despite the bright Italian sunshine, the color scenes had to be supplemented with additional light. The negative "was very slow," remembered experienced photographer Karl Struss. "It took a lot of light. Even outdoors with artificial light, we used large tin reflectors and regular silver reflectors. The actors really got burned up." And filming in Technicolor thousands of miles from home introduced further delays. The color rushes could only be printed in Technicolor's Boston laboratory, and took several months to return from the United States.

In January 1925, the still-unfinished production was brought back to M-G-M's California studio. A huge galley battle at sea had already been filmed off the coast of Livorno and the massive *Circus Maximus* set at the Cines Studio in Rome was nearing completion. But it was deemed not worth waiting for the cold winter to pass, and damage caused to the sets by high winds proved too expensive to repair. So the costly set for the film's action centerpiece, the chariot race, was abandoned and rebuilt from scratch in Culver City. A large part of the film's Italian Technicolor footage was thrown out as well, although the *Palm Sunday procession through the Joppa Gate*, the lavish Roman street parade, and several of the religious interludes survived.

Ferdinand Pinney Earle, the famous matte artist and trick photographer, was hired to work with Christy Cabanne in the studio to realize many of the color religious scenes, including the birth of Christ, the Last Supper, and the Crucifixion. Because of a contractual arrangement, M-G-M was not allowed to show Christ in full on screen, so his presence was instead artfully suggested through careful composition and concealment.

*Ben-Hur* finally premiered in December 1925, after almost two years

in production. It became the most expensive film made to date, costing M-G-M almost \$4 million. The production value showed in its two massive set-pieces, a cast of thousands, and in nine color sequences, totaling 1,029 feet, and inserted throughout the film's 12 reels. The film's road-show distribution was handled by J.J. McCarthy, and was such a success that it ran on Broadway for a year before its tour of the United States began.

*Ben-Hur* was of course a big order for Technicolor, and accounted for 1.5 million feet of color printing over six years. Because of its exorbitant production cost, however, the film did not break even for M-G-M until its 1931 re-release with music & sound effects. After subtracting its production and distribution costs, the film's final earnings for the studio came to \$81,000. – JAMES LAYTON

### Prog. 5

**Douglas Fairbanks paladino del Technicolor**  
**Douglas Fairbanks Champions Technicolor**

**THE LOVE CHARM** (Colorart Pictures Inc., dist: Tiffany-Stahl Pictures, Inc., US 1928)

*Regia/dir:* Howard Mitchell; *prod:* Howard C. Brown, Curtis F. Nagel; *scen:* Duncan Renaldo; *f./ph:* Ray Rennahan; *cast:* Lucio Flamma [Niccolò Quattrociochi] (*John Pevere*), Jean Mann (*la sua fidanzata/his fiancée*), Ann Christy (*Nita*); *première:* 9.11.1928 (Rialto Theatre, New York); 35mm, 850 ft., 10' (22 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

*Preservazione/Preservation:* 2012, Film Technology Company, Inc.; *con fondi di/with funding from* The National Film Preservation Foundation.

Alle fine del 1926, i tentativi della Technicolor di assicurarsi nuovi contratti con gli studios per la realizzazione di segmenti a colori da inserire nei lungometraggi avevano incontrato alterne fortune. Per ampliare le prospettive aziendali e attrarre nuovi clienti, si cominciò a sondare il terreno presso i produttori di cortometraggi. Fino a quel momento erano usciti solo quattro corti realizzati in Technicolor. Nel 1925, la Educational Pictures aveva distribuito un one-reeler intitolato *Marionettes* con Hope Hampton, cui era seguita nel 1926 una serie di tre Romance Productions che si ispiravano a dipinti famosi. Nello stesso anno, per sfruttare il nuovo mercato, due ex dipendenti della Technicolor costituirono la Colorart, una società di produzione specializzata in cortometraggi di viaggio e di fiction a colori. I suoi due fondatori, Howard C. Brown e Curtis F. Nagel, producevano film a basso costo con una troupe ridotta all'essenziale, eseguendo riprese in località esotiche di tutto il mondo e ricavando i loro soggetti da materiali non tutelati da copyright.

Brown e Nagel realizzarono oltre 30 cortometraggi per la loro serie "Color Classics", prima di convertirsi al sonoro con le "Color Symphonies". *The Love Charm* fu uno degli ultimi titoli Colorart muti.

La relativa semplicità della storia – lo sfaccendato proprietario di uno yacht s'innamora della figlia di un commerciante bianco nei mari del Sud – è riscattata dalle splendide riprese di Ray Rennahan, che furono in gran parte girate sulla costa californiana. L'ambientazione marina e i grandi cieli aperti non sono sicuramente gli sfondi ideali per la fotografia bicomatrica (che non riusciva a riprodurre fedelmente i blu), ma questi inconvenienti si scordano facilmente grazie alle variopinte distrazioni offerte dagli uccelli tropicali e dai costumi dei nativi. I ruoli principali furono affidati all'italiano Lucio Flamma (che era già apparso in Technicolor due volte: all'inizio di *The King of Kings* di DeMille nel 1927, e nel cortometraggio della serie "Great Events", *The Czarina's Secret* del 1928) e a Ann Christy (che nello stesso anno aveva appena interpretato *Speedy*, a fianco di Harold Lloyd). – JAMES LAYTON

*By the end of 1926, Technicolor's attempts to secure studio contracts for feature inserts had met with varying success. In order to expand its business prospects and client base, it began to explore working with short subject producers. Up to that point, only four shorts had been released in Technicolor. Educational Pictures distributed the one-reel Marionettes with Hope Hampton in 1925, which was followed by a series of three Romance Productions inspired by famous paintings in 1926. That same year, the independent production company Colorart was formed by two former Technicolor employees to exploit the new market, exclusively making travel and fiction shorts in color. Its founders, Howard C. Brown and Curtis F. Nagel, produced films at low cost with a skeleton crew, shooting in exotic locations around the world and drawing subjects from out-of-copyright material. Brown and Nagel produced over 30 short films as part of their "Color Classics" series, before converting to sound with the "Color Symphonies" series. The Love Charm was one of Colorart's last silent releases. Its somewhat simple love story, about an aimless yacht owner who falls for a white trader's daughter in the South Seas, is redeemed by Ray Rennahan's beautiful photography, which was largely shot on the California coast. The settings of sea and open skies are perhaps not the best backdrops for two-color photography (which was unable to record blues faithfully), but these flaws are easily forgotten with the colorful distractions of tropical birds and native costumes. The two leads are played by the Italian Lucio Flamma (who had already appeared twice in Technicolor, in the opening of Cecil B. DeMille's The King of Kings, 1927, and the "Great Events" short The Czarina's Secret, 1928), and Ann Christy (who had just starred opposite Harold Lloyd in Speedy, 1928). – JAMES LAYTON*

**MANCHU LOVE** (Technicolor Motion Picture Corp., dist: Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp., US 1929)  
*Regia/dir:* Elmer Clifton; *prod:* Herbert T. Kalmus; *prod. mgr:* Aubrey Scotto; *scen:* Jack Cunningham; *f./ph:* Ray Rennahan; *color technique:* Natalie M. Kalmus; *scg./des:* André Chotin; *settings:* Tec-Art Studios; *cast:* Sojin [Sōjin Kamiyama] (*Su Shun*), Etta Lee (*Empress Tzu Hsi*), Tetsu Komai (*Emperor Hsien Feng*), Al Chang (*Prince Yi*), Gum Chun (*Li*), Le Ong [James Leong] (*Jung Lu*), Baby Wai (*T'ung Chic*); *data*

*uscita/rel:* 12.1.1929; 35mm, 1560 ft., 18' (23 fps), col.; *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY. *Preservazione/Preservation:* 1993, Cinema Arts, Inc.

In seguito al calo di affari del 1927, la Technicolor cercò di trovare altri sbocchi commerciali. Il nuovo impianto di stampa per l'imbibizione fu installato e reso operativo nello stabilimento di Boston nei primi mesi del 1927. Ma era ancora un procedimento sconosciuto e la clientela rimaneva diffidente a causa delle difficoltà di proiezione delle vecchie pellicole incollate che tendevano a deformarsi e a graffiarsi con facilità. Replicando l'esperienza fatta cinque anni prima con *The Toll of the Sea*, la Technicolor decise di produrre un filmato dimostrativo per lanciare il suo nuovo procedimento "migliorato", che era più economico e comportava meno problemi di graffiature. Con un finanziamento dei suoi investitori newyorchesi, la Technicolor fondò una nuova società di produzione denominata Colorcraft, la cui prima pellicola fu *The Flag* (1927), con Francis X. Bushman e Alice Calhoun, un due rulli storico che narra la creazione della bandiera americana da parte di Betsy Ross durante la rivoluzione. Supervisionato dal presidente della Technicolor Herbert T. Kalmus in persona e prodotto a basso costo ma con alti standard tecnici, il film aveva lo scopo di mostrare i buoni risultati che si potevano ottenere con un attento controllo del colore, una fotografia competente e le nuove stampe imbibite. La Metro-Goldwyn-Mayer accettò di distribuire il cortometraggio, cui si aggiunsero presto nuovi titoli. Nel biennio 1927-29, furono distribuiti 12 cortometraggi storici della serie "Great Events", tra cui *Buffalo Bill's Last Fight* (1927), *The Virgin Queen* (1928), *Cleopatra* (1928) e *The Heart of General Robert E. Lee* (1928).

*Manchu Love* fu il nono episodio della serie. Con un cast stellare di interpreti tutti orientali, il film racconta la morte dell'imperatore cinese Hsien Feng e il colpo di stato organizzato dall'imperatrice Tsu Hsi per riconquistare il potere. Malgrado il risicato budget di 16.240 dollari, il film è uno dei migliori risultati ottenuti con il procedimento Technicolor di quel periodo. Natalie Kalmus, l'ex moglie di Herbert, fece le sue prime esperienze professionali collaborando a molti "Great Events". Per *Manchu Love* predispose l'uso di "costumi autentici dell'epoca" e coordinò con grande cura l'uso del colore nelle riprese interamente effettuate in studio. Il risultato fu tale che spesso sembra superare le limitazioni insite nel sistema a due colori verde-rosso. Natalie Kalmus avrebbe continuato ad affinare il suo ruolo di responsabile del reparto di consulenza per il colore fino ai tardi anni Quaranta. – JAMES LAYTON

*Following a drop in business in 1927, Technicolor looked for fresh ways to secure income. The new dye-transfer (imbibition) printing process was installed and operational in the company's Boston plant by early 1927. However, it was still an unknown commodity, and Technicolor's clients remained wary of the projection problems rife with the company's older cemented prints, which tended to warp and scratch easily.*

*Just as it had done five years earlier with The Toll of the Sea, Technicolor decided to produce a demonstration film to showcase*

its new “improved” process, which was cheaper and less prone to scratching. A new production company was formed called Colorcraft, with funding from Technicolor’s New York investors. Its first production was *The Flag* (1927), starring Francis X. Bushman and Alice Calhoun, a historical two-reeler that told the story of the creation of the American flag by Betsy Ross during the American Revolution. Personally supervised by Technicolor’s President Herbert T. Kalmus, and produced inexpensively, but to a high technical standard, the film was designed to highlight the results obtainable through careful color control, expert photography, and the new dye-transfer prints. Metro-Goldwyn-Mayer picked up the short for distribution and more titles were soon prepared. Between 1927 and 1929, twelve historical “Great Events” shorts were released, including *Buffalo Bill’s Last Fight* (1927), *The Virgin Queen* (1928), *Cleopatra* (1928), and *The Heart of General Robert E. Lee* (1928).

*Manchu Love* was the ninth entry in the “Great Events” series. Featuring “an all star cast of Oriental players,” it tells the story of the death of the Chinese Emperor Hsien Feng, and the coup masterminded by the Empress Tzu Hsi to regain power. Despite its minimal production budget of \$16,240, the film is one of the best-realized examples of the Technicolor process from this time. Herbert’s ex-wife, Natalie Kalmus, gained her first production experience on many of the “Great Events” shorts. On *Manchu Love* she arranged to use “costumes authentic of the period” and carefully coordinated the film’s use of color entirely within a studio setting. The result was so fine tuned that the color reproduction often appears to surpass the limitations of a red and green two-color process. Natalie Kalmus would go on to refine this role well into the 1940s as Head of the Color Consultancy Department. – JAMES LAYTON

**THE BLACK PIRATE** (The Elton Corporation, dist: United Artists, US 1926)

*Regia/dir:* Albert Parker; *prod:* [Douglas Fairbanks]; *gen. mgr:* Robert Fairbanks; *prod. mgr:* J. Theodore Reed; *sogg./story:* Elton Thomas [Douglas Fairbanks]; *scen:* Jack Cunningham; *scen. ed:* Lotta Woods; *f./ph:* Henry Sharp; *color photography:* J.A. Ball, George Cave, Ray Rennahan, E. Roy Musgrave (asst.); *mont./ed:* William Nolan; *scg./des:* Carl Oscar Borg, *assoc. artists:* Edward M. Langley, Jack Holden; *research dir:* Dr. Arthur Woods; *consultants:* Dwight Franklin, Robert Nichols; *marine technician:* P.H.L. Wilson; *cast:* Douglas Fairbanks (*The Black Pirate*), Billie Dove (*The Princess*), Anders Randolph (*Pirate leader*), Donald Crisp (*McTavish*), Tempe Pigott (*Duenna*), Sam De Grasse (*Lieutenant*), Charles Stevens (*Powder man*), John Wallace, Fred Baker, Charles Belcher (*Chief passenger*), E.J. Ratcliffe; *première:* 8.3.1926 (Selwyn Theatre, New York); *data uscita/rel:* 13.5.1926; 35mm, 8090 ft., 94' (23 fps), col.; *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. Restauro/Restored 1984.

Mentre completava il suo epico *Robin Hood*, che fu distribuito verso la fine del 1922, Douglas Fairbanks decise – forse ispirato dall’attore prodigio Jackie Coogan – che il suo prossimo film avrebbe raccontato

un’avventura di pirati. Pochi mesi prima aveva assistito alla première di *The Toll of the Sea* e aveva ben presenti le possibilità offerte dal colore. Nel gennaio del 1923 dichiarò al *Motion Picture News*: “I film di pirati che ho visto finora erano sempre deludenti perché erano tutti in bianco e nero, mentre il colore è il vero tema, il carattere peculiare della pirateria ... il film richiede assolutamente il colore.”

Fairbanks lavorò con la Technicolor nei due anni e mezzo che seguirono, producendo e distribuendo *The Thief of Bagdad* (1924) e *Don Q, Son of Zorro* (1925) e preparando il suo film di pirati. Dopo aver studiato i dipinti olandesi del XVII secolo, l’attore e il regista Albert Parker decisero di adottare in *The Black Pirate* gli stessi toni ambrati e la stessa patina di vecchio. Un’altra fonte d’ispirazione furono le illustrazioni di due celebri artisti contemporanei, Howard Pyle e N.C. Wyeth. Lo schema coloristico prescelto era verde e marrone, con un’accentuazione all’interno dell’inquadratura delle molteplici sfumature e tonalità di ciascun colore. “Verdi di tutte le sfumature più morbide”, annotò il regista Albert Parker, “e la gamma completa dei marroni, dall’avorio vecchio più chiaro al mogano più scuro.” Le eccezioni di colore brillante furono solo due – un pappagallo verde e il lampo rosso di un’esplosione.

La pre-produzione incluse quattro mesi di test fotografici a colori che iniziarono nel maggio del 1925. Questa rigorosa fase preparatoria comprese anche una lunga serie di provini di scenografie e costumi di ogni possibile sfumatura e combinazione di colore. Tutto questo si rivelò utile anche per la Technicolor che cercava incessantemente di raffinare i suoi procedimenti e di aumentare le sue capacità produttive. “Per Doug stampammo una serie di provini con sei diversi livelli di colore”, ricordava Herbert Kalmus, “da una tavolozza molto smorzata alla resa più sgargiante di cui era capace il Technicolor. Doug optò per una gamma che gli pareva cogliere un’atmosfera affine alla pittura impressionista”.

Dobbiamo il look del film allo scenografo di origine svedese Carl Oscar Borg, che disegnò nei minimi dettagli set e costumi. Per ogni singola scena, egli dipinse una serie di bozzetti ad acquarello usando una tavolozza di colori riproducibili dai procedimenti del Technicolor, marrone e verde in particolare. Quando dopo una serie di provini girati su una spiaggia vera emerse qualche difficoltà nel controllo del colore, gli esterni furono ricreati in studio, dove i colori e l’illuminazione potevano essere controllati con la massima precisione. Per ottenere una fedele resa cromatica dei cieli, furono usati dei fondali dipinti, e ogni attore richiese due diversi tipi di costume e di trucco per gli esterni e per gli interni con luce artificiale. *The Black Pirate* utilizzò quattro delle otto cineprese Technicolor esistenti: due standard e due progettate per la fotografia ad alta velocità, adatte per riprese speciali come le miniature. Le restanti quattro cineprese della società furono equamente distribuite tra le altre produzioni in corso sulla East e sulla West Coast.

In *The Black Pirate* s’intrecciano avventura e comicità, amore e suspense, con tutte le grandi scene del film di pirati: passaggi segreti subacquei che conducono a tesori nascosti, giustizia piratesca, duelli

alla spada e camminate forzate ad occhi bendati lungo un'asse di legno sporgente in mare... Il film inizia con una banda di pirati che cattura e saccheggia una nave. Prima di fuggire, i pirati fanno esplodere la nave con l'intero equipaggio legato sul ponte. Fairbanks, l'unico superstite, è trascinato dalla corrente sull'isola in cui i pirati stanno nascondendo il loro tesoro. Per assicurare alla giustizia i pirati, Fairbanks deve diventare il loro capo. Eliminato il capitano, si offre di catturare da solo la prossima nave. La splendida sequenza dell'arrembaggio mostra l'inconfondibile mix di atletismo, grazia e astuzia di Fairbanks. Il nostro si arrampica sulla poppa della nave, riduce al silenzio le sentinelle e manda in avaria la nave, scivola sulle vele squarciandole e si appende alle corde passando da una all'altra.

*The Black Pirate* fu il coronamento di anni di sforzi e progressi. Per la prima volta, un lungometraggio interamente a colori abbinava in modo creativo il colore a una storia solida dalla confezione sontuosa, con uno dei divi più popolari del cinema mondiale come protagonista. Il colore non era né mera decorazione né un espediente, ma un elemento essenziale del racconto già in fase di pre-produzione.

Nel 1959 il National Film Archive di Londra ricevette dal Museum of Modern Art di New York i negativi sopravvissuti di *The Black Pirate*. Nel 1972 la Technicolor Limited realizzò un nuovo negativo a colori per il distributore Raymond Rohauer, con la supervisione di Bernard Happé (responsabile tecnico della Technicolor e presidente del commissione tecnica dell'archivio) e di Harold Brown, responsabile della preservazione dell'NFA. Nessuno, tuttavia, rimase soddisfatto del bilanciamento dei colori, il cui risultato fu forzatamente limitato dal tipo di pellicola, dai filtri e dalle stampatrici allora disponibili. Brown riteneva che i valori cromatici – con una dominante blu e rosa – fossero significativamente diversi rispetto a una copia di distribuzione con l'imbibizione originale da lui ispezionata in cui il verde e l'arancione erano esaltati. È questa l'edizione che ha costituito la fonte della versioni commerciali video, Dvd e Blu-ray.

Un nuovo negativo a colori fu preparato da Harold Brown nel 1984 in occasione del suo pensionamento dopo 50 anni di servizio presso il National Film Archive, dove aveva sviluppato molte delle procedure per la conservazione dei film che sono diventate standard negli archivi di molti altri paesi (e per le quali nel 1987 gli fu conferito il premio delle Giornate del Cinema Muto poi diventato Premio Jean Mitry). Ed è proprio l'edizione del 1984 – non disponibile sul mercato – che sarà proiettata alle Giornate di quest'anno. – DAVID PIERCE

*As Douglas Fairbanks was completing his epic Robin Hood for release in late 1922, he decided – possibly at the inspiration of child actor Jackie Coogan – that his next film would be a pirate adventure. Having attended the premiere of The Toll of the Sea earlier that year, the opportunities for color were developing in his mind. Fairbanks told Motion Picture News in January 1923 of his decision: "All the pirate pictures I have ever seen were disappointing because they were in black and white, while color is the very theme and flavor of piracy... the picture absolutely demands color."*

*Fairbanks worked with Technicolor during the next two and a half years, throughout the production and release of The Thief of Bagdad (1924) and Don Q, Son of Zorro (1925), preparing for his pirate picture. Fairbanks and director Albert Parker viewed 17th-century Dutch paintings and chose to adopt their muted brown tones and aged look for his film. Other influences were the celebrated contemporary illustrators Howard Pyle and N.C. Wyeth. The color scheme decided upon was green and brown, with the emphasis on multiple shades and tones of each color within the frame. "Greens of all the softer shades," director Albert Parker noted, "and brown running the whole gamut from the lightest tint of old ivory to the deepest tone of mahogany." There were only two exceptions for brilliant color – a green parrot and a red flash for an explosion.*

*Pre-production included four months of photographic color tests beginning in May 1925. This rigorous preparation included test shots of sets and costumes of every hue and color combination. This was also valuable to Technicolor as the company continuously refined its processes and increased its production capacity. "We made test prints for Doug at six different color levels," Herbert Kalmus recalled, "from a very muted palette to the most garish rendering Technicolor was capable of. He chose one that he felt would capture moods in the manner of impressionistic paintings."*

*The production designer, Swedish-born artist Carl Oscar Borg, was responsible for the look of the film, designing sets and costumes down to the smallest details. He created a series of watercolor sketches for each setting, working from a palette of colors capable of being reproduced by the Technicolor process, emphasizing brown and green. After photographic tests at a real beach demonstrated the difficulty of controlling the tints, the exteriors were recreated at the studio, where colors and lighting could be controlled precisely. Backdrops were used to control the exact color rendition of the sky, while each player required two sets of costumes and make-up design for exteriors and for interiors using artificial light. The Black Pirate used four of Technicolor's eight existing cameras: two regular cameras and two designed for high-speed photography, suitable for miniature effects shots. The company's remaining four cameras were split equally between the East and West Coasts for all other productions. The Black Pirate provides adventure laced with humor, romance and suspense, with all of the great pirate sequences: secret underwater passageways that lead to buried treasure, pirate justice, sword duels, and walking the plank. The picture opens with a band of pirates looting a captured ship and blowing it up with the crew tied up on-board. Fairbanks, the sole survivor, is washed ashore on the island where the pirates are burying their treasure. To bring the pirates to justice, Fairbanks must become their leader. Finishing off the captain, he offers to take the next ship single-handed. This wonderful sequence demonstrates Fairbanks' mix of athleticism and grace mixed with cleverness. He climbs up the stern of the ship, silences the lookouts, and disables the ship, slicing open the sails by sliding down them, moving about by swinging from rope to rope.*

The Black Pirate was the culmination of years of effort and progress. For the first time, an all-color feature had creatively incorporated color in a solid story, with top production values, and it starred one of the most popular film stars in the world. The color was not decorative or a stunt, but had been planned as vital to the storytelling from the earliest pre-production stages.

The National Film Archive in London received the surviving negatives of The Black Pirate in 1959 from the Museum of Modern Art in New York. In 1972 a new color negative was made at Technicolor Limited for distributor Raymond Rohauer under the supervision of Bernard Happé (Technical Manager of Technicolor and Chairman of the Archive's Technical Committee) and the NFA's Chief Preservation Officer Harold Brown. None of the participants were pleased with the color balance in the result, which was limited by the film stocks, filters, and printers available at the time. Brown considered the color values – predominantly blue and pink – significantly different from an original dye-transfer release print he had inspected that emphasized green and orange. It is this edition that is the source of the commercial video, DVD and Blu-ray releases of the film.

A new color negative was prepared by Harold Brown in 1984 on the occasion of his retirement after 50 years of service to the National Film Archive, where he had developed many of the storage and preservation procedures that are now standard in many archives outside Great Britain. It is this 1984 edition – unavailable commercially – that will be screened at the Giornate, where Harold Brown received the Giornate Award (now the Jean Mitry Award) in 1987.

DAVID PIERCE

**THE GAUCHO** (The Elton Corp. - US 1927) (scarti a colori/ Technicolor outtakes)

Regia/dir: F. Richard Jones; prod: Douglas Fairbanks; f./ph. (col.): ?; scg./des: Carl Oscar Borg, Harry Oliver; cost: Paul Burns; cast: Mary Pickford (*The Madonna*); riprese/filmed: 1927; scarti/outtakes, 35mm, 473 ft., 5'44" (22 fps), col.; senza did./no titles; fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Preservazione/Preservation: 2005, Technicolor Creative Services, con fondi di/with funding from The National Endowment for the Arts.

*The Black Pirate* rappresenta un successo artistico per Douglas Fairbanks, ma la sua distribuzione fu molto problematica. Le copie incollate della Technicolor tendevano a deformarsi e ad accumulare graffi, costringendo la società a dispendiose riparazioni e sostituzioni. Il film era costato a Fairbanks 676.886 dollari, una cifra inferiore ma comparabile a una produzione a grosso budget come *Robin Hood* (1922). La vera differenza, tuttavia, si rivelò nella stampa delle copie in Technicolor; quelle di *The Black Pirate* costarono cinque volte di più delle copie virate in bianco e nero di *Robin Hood*. Pur restando per Fairbanks un affare redditizio, in questo caso l'aggiunta del colore non determinò maggiori incassi al botteghino.

Ciò malgrado, Fairbanks volle dare un'altra chance al colore ed essendo uno dei clienti più prestigiosi, la Technicolor era disponibile

a soddisfare ogni sua richiesta. Fairbanks preferiva i colori dai toni pastello, ma invece di ottenere questi effetti adattando per le riprese le scenografie e i costumi (come era avvenuto in *The Black Pirate*), questa volta la Technicolor migliorò le tecniche di stampa per consentire un maggiore controllo critico del colore nelle copie stesse. Sulle prime Fairbanks si lasciò convincere e *The Gaucho* fu progettato come una produzione interamente a colori. Ambientato sulle Ande argentine, il film narra le avventure del capo di una banda di fuorilegge che si ravvede per porre fine al regime di un generale sadico. Dopo una serie di test rigorosi, Fairbanks rinunciò all'idea di usare il colore per abbellire i paesaggi del Sud America e decise di girare solo alcune sezioni colorate per evidenziare gli episodi dei miracoli. Ma ad appena due settimane dalla première di *The Gaucho*, organizzata presso il Sid Grauman's Chinese Theatre di Hollywood, Fairbanks fece un altro dietro front. La Technicolor fu informata che Doug "aveva alla fine deciso di non usare [le sezioni colorate] ritenendo la mescolanza di stili una sostanziale mancanza di gusto". Quando iniziò la sua distribuzione su vasta scala, *The Gaucho*, anche senza il colore, era sempre un titolo di richiamo e a fine sfruttamento incassò di 1.360.000 dollari.

Questi scarti di montaggio a colori furono preservati dalla George Eastman House a partire da un rullo del negativo originale. Mary Pickford e una controfigura non identificata appaiono in una serie di riprese nelle vesti della Madonna. Le riprese erano state pensate per il prologo e per un miracolo ricorrente in un momento successivo del film. Ogni ripresa contiene una serie di sovraimpressioni, che aggiungono un alone luminoso dietro la testa della Madonna e che consentono l'apparizione e la dissolvenza delle immagini.

JAMES LAYTON

*Douglas Fairbanks had achieved an artistic success with The Black Pirate, but the film's release was very problematic. Technicolor's cemented prints were prone to warping and increased scratching, and had to be reconditioned or replaced regularly at great expense to Technicolor. The Black Pirate had cost Fairbanks \$676,886 to produce, less than, but comparable, to his big-budget interpretation of Robin Hood (1922). The difference however, was in making the prints; Pirate's Technicolor prints cost five times more than Robin Hood's tinted black & white prints. Although it was still a profitable venture for Fairbanks, the addition of color did not lead to increased box office returns in this case.*

*Despite this, Fairbanks was still willing to give color another chance, and as one of its most high-profile clients, Technicolor was prepared to meet the filmmaker's every demand. Fairbanks favored muted colors, but instead of effecting these changes in front of the camera through production and costume design (as had been done on The Black Pirate), Technicolor this time promoted new printing techniques to allow more critical control of colors in the film prints themselves. Fairbanks was initially convinced, and The Gaucho was planned as a full-color production. Set in the Argentine Andes, the adventure film follows the leader of a band of outlaws who reforms to end the regime of a sadistic general. After a series of rigorous tests, Fairbanks*



*changed his mind about using color to embellish the South American settings, and instead settled upon shooting short color inserts to highlight the film's religious miracles. But just two weeks before The Gaucho's premiere at Sid Grauman's Chinese Theatre in Hollywood, Fairbanks did another about-face. Technicolor was informed he had "definitely decided against [color inserts,] considering the mixing of media to be essentially bad taste." Even without color, The Gaucho was still a big hit when it entered wide release, ending its run with \$1.36 million at the box office.*

*These color outtakes were preserved by George Eastman House from a reel of the original camera negative. Mary Pickford and an unidentified stand-in appear in a series of takes as a vision of the Madonna. The shots were intended for the film's prologue and for a recurring miracle later in the film. Each take consists of multiple exposures, adding a shimmering halo behind the Madonna's head, and allowing the visions to fade in and out. – JAMES LAYTON*

## Prog. 6

### L'avvento del sonoro / *The Coming of Sound*

**RED HAIR (Quello che donna vuole)** (Paramount Famous Lasky Corp., dist: Paramount Pictures, US 1928) (Technicolor sequence)  
*Regia/dir., prod:* Clarence Badger; *assoc. prod:* B.P. Schulberg; *prod. supv:* B.P. Fineman; *scen:* Agnes Brand Leahy; *ad:* Percy Heath, Lloyd Corrigan, dal romanzo/from the novel *The Vicissitudes of Evangeline* di/by Elinor Glyn (1905); *did./titles:* George Marion Jr.; *mont./ed:* Louis D. Lighton, Doris Drought; *f./ph. (col.):* Edward T. Estabrook; *cast:* Clara Bow ("*Bubbles*" McCoy). Sequenza a colori/Technicolor sequence: DCP, 2'26" (trascritto a/transferred at 24 fps), col.; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Il popolare lungometraggio all-Technicolor del 1924 *Wanderer of the Wasteland* (uscito in Italia con il titolo di *L'errante senza colpa*) fu considerato un fallimento dalla Famous Players Lasky, che l'aveva prodotto, per via dei costi eccessivi delle copie in Technicolor. La casa decise di non realizzare altri lungometraggi a colori ma di continuare con le sezioni. Nel 1928 la Technicolor fu coinvolta in tre produzioni. Quella di minor conto fu il western *The Water Hole* (tit. it. *La sete*), da un romanzo di Zane Grey con protagonista Jack Holt, mentre la più importante fu la sequenza del matrimonio in *The Wedding March* (*Sinfonia nuziale*) di Erich von Stroheim. Ciascuna di queste sezioni non superava un terzo di rullo, meno di 5 minuti di proiezione.

Risale al 1928 anche il primo utilizzo della fotografia a colori per la popolarissima star della Paramount Clara Bow, protagonista di *Red Hair*. Erano a colori i titoli di testa e la sequenza d'apertura in cui Clara lancia un pesce a un pellicano in attesa. I capelli dell'attrice erano stati decolorati e trattati con l'henné per ottenere la tonalità di rosso adatta al procedimento Technicolor. Nell'estate del 1928 la Technicolor produsse il suo terzo lungometraggio autofinanziato, *The*

*Viking*, distribuito dalla M-G-M (in Italia con il titolo *I vichinghi*), e firmò un contratto con la Paramount per un lungometraggio. Il successo di questo film, *Redskin* (in Italia, *Orgoglio*) e la qualità della fotografia a colori misero la Technicolor in una posizione dominante mentre intanto arrivava il suono. – DAVID PIERCE

*The popular all-Technicolor feature Wanderer of the Wasteland (1924) was considered a failure by producer Famous Players-Lasky due to the excessive costs of Technicolor prints. The studio chose not to make any more features but to continue with color inserts. In 1928 Technicolor was brought in for three features. At the low end of the scale was The Water Hole, a Zane Grey Western with Jack Holt, and at the high end, the wedding sequence in Erich von Stroheim's The Wedding March. Each of these inserts was about a third of a reel, less than 5 minutes of screen time.*

*Also on the studio's program for Technicolor in 1928 was the first use of color photography for Paramount's hugely popular Clara Bow. The film started off in color for the opening titles, followed by a sequence of Clara tossing fish to a waiting pelican. Clara Bow's hair was bleached and then hennaed to render it the right shade of red for the Technicolor process. In the summer of 1928, Technicolor began production on their third self-financed feature, The Viking, for release by M-G-M, and signed with Paramount for a feature. The success of that film, Redskin, and the quality of its color photography and printing, would establish Technicolor in a commanding position as sound came to the motion picture industry. – DAVID PIERCE*

**A JOSEPHINE MCLEAN DANCE CLASSIC** (Pathé Exchange, Inc. – US 1929)

*Regia/dir., prod:* Josephine McLean; *cast:* Carmen De Lara, Rose Marie Bedford, Robin Fautine, Louis Arnold, Michael Griganie; *data uscita/rel:* 1929; 35mm, 848 ft., 9'25" (24 fps), col., sd.; *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

*Preservazione/Preservation:* 2005, Technicolor Creative Services; con fondi di/*with funding from* The National Endowment for the Arts.

Il sonoro e il Technicolor parevano una combinazione perfetta, ma la loro fusione non fu esente da problemi. Combinare il sonoro su dischi con le copie dei film a colori era un'operazione relativamente semplice (perché le copie restavano inalterate), ma l'aggiunta di una colonna sonora sulla pellicola era ben più difficile e richiese un'impegnativa serie di test per essere perfezionata. Dopo aver sperimentato una colonna sonora incisa direttamente su pellicola colorata, la Technicolor risolse il problema stampando la colonna sonora su pellicola in bianco e nero, aggiungendo in seguito l'immagine a due colori, separatamente, col procedimento detto a trasferimento di coloranti. Il primo esempio di questo genere è riferibile al lungometraggio *The Dance of Life* (*La danza della vita*) della Paramount, distribuito nell'agosto del 1929, che conteneva una sezione a colori di 8 minuti.

*A Josephine McLean Dance Classic* è un altro dei primi esempi di copia in Technicolor con colonna sonora. La data esatta della

distribuzione del film non è stata accertata, ma ci sono conferme di una sua circuitazione durante tutto il 1929. Josephine McLean aveva debuttato nel vaudeville con i “Marion Morgan Dancers”. Nel 1929 aveva formato una propria compagnia chiamata “Dance Rhapsodies”, composta da ballerini di spicco della scena californiana. Per quanto ne sappiamo, *Dance Classic* è l'unico lavoro della McLean documentato su pellicola. Si tratta di una serie di numeri di danza moderna filmati su un palcoscenico art nouveau senza accompagnamento sonoro dal vivo; la musica fu aggiunta dopo in post-produzione. L'ambientazione teatrale e l'illuminazione particolarmente suggestiva del film si combinano con una tavolozza dai toni scuri contribuendo alla sua notevole qualità artistica. I cartelli dei titoli sono centrati correttamente, mentre le altre pur accurate composizioni del film sono sbilanciate dall'aggiunta della colonna sonora sul margine sinistro del fotogramma.

JAMES LAYTON

*Sound and Technicolor were an obvious combination; however, the melding of the two was not without its challenges. Combining sound-on-disc with color film prints was relatively unproblematic (because printing remained unchanged), but adding a sound track on the film itself was more difficult and required significant testing to perfect. After experimenting with a dye-based sound track, Technicolor solved the problem by printing the sound in black & white first, then adding the two-color image separately by dye-transfer printing. The first feature released this way was Paramount's The Dance of Life in August 1929, which contained an 8-minute color insert.*

*A Josephine McLean Dance Classic is another early example of a Technicolor sound-on-film print. Its exact release date has not been determined, but screenings have been confirmed throughout 1929. Josephine McLean started as a vaudeville performer with the Marion Morgan Dancers. By 1929 she had formed her own group under the name “Dance Rhapsodies,” composed of leading dancers from California. As far as we know, Dance Classic is McLean's only work documented on film. It consists of a series of modern dance numbers shot on an Art Nouveau stage without live sound; music was added later in post-production. The film's stagebound settings and atmospheric lighting combine with its somber palette to add to its creative accomplishments. Although the title-cards are properly centered, the remainder of the film's careful compositions are disrupted by the addition of the sound track over the left edge of the frame. – JAMES LAYTON*

**SALLY (Piedini d'oro)** (First National Pictures, Inc. – US 1929) (test di stampa a colori/Technicolor printing tests)

*Regia/dir:* John Francis Dillon; *f./ph:* Dev Jennings (supv.); *f./ph. (col.):* C. [Charles] Edgar Schoenbaum; *color consultant:* Natalie Kalmus; *scg./des:* Jack Okey; *cost:* Edward Stevenson; *make-up:* Perc Westmore; *cast:* Marilyn Miller (*Sally*), Alexander Gray (*Blair Farell*), Joe E. Brown (*Grand Duke Connie*), T. Roy Barnes (*Otis Hooper*), Pert Kelton (*Rosie*), Ford Sterling (*“Pops” Shendorff*), Jack Duffy (*libertino/roué*). Test di stampa/printing tests, 35mm, 180 ft., 2' (24 fps), col., mutolo

silent; senza did./no titles; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

*Preservazione/Preservation:* 2005, Technicolor Creative Services; con fondi di/*with funding from* The National Endowment for the Arts.

La salvezza della Technicolor venne nel 1929, con il picco d'interesse per i film musicali a colori. La solitamente parsimoniosa Warner Bros. non lesinò sulle spese per questo suo adattamento dalla produzione teatrale del 1920 di Florenz Ziegfeld, *Sally*, con la stessa protagonista, Marilyn Miller. Il film aveva varie elaborate scenografie: un sontuoso caffè, ampi giardini balcanici, uno spettacolo di rivista e un garden party a Long Island. Per vivacizzare le scene furono ingaggiati cinquanta decoratori che dipinsero d'argento la vegetazione, onde assicurare che le foglie riflettessero la luce, invece di apparire scure sullo schermo. Il calore sul set era fonte di costanti lamentele. La sequenza del garden party richiese 8.100.000 watt per illuminare il più grande teatro di posa dello studio, sprigionando sul set un calore insopportabile che gli attori trovavano oppressivo. Il normale make-up si scioglieva in rivoli sulla faccia degli attori e l'intensa illuminazione provocava alterazioni di colore sulla pellicola che pregiudicavano ogni aspetto della produzione. “La mia prima esperienza con il Technicolor fu con Marilyn Miller sul set di *Sally*”, ricordava il truccatore Perc Westmore, il cui padre George aveva truccato gli attori di *The Black Pirate*. “Le avevo applicato un magnifico make-up dai delicati toni color pesca, usando un tocco leggero perché la cinepresa tendeva a saturare il colore. Quando visionammo i giornalieri restammo di sasso: la sua faccia era diventata di un colore rosso fuoco. Solo in seguito ne capimmo il motivo: la sua faccia aveva captato il riflesso rossastro della tovaglia a scacchi bianchi e rossi del tavolo su cui lei stava appoggiata.” I test di *Sally* proposti nell'ambito di questo programma furono acquisiti dalla George Eastman House nel 1991: facevano parte di un gruppo di 35 rulli di nitrati Technicolor a due colori del collezionista Alan Katelle, specializzato nelle prime tecnologie cinematografiche. Tutti i materiali della collezione furono probabilmente stampati nei laboratori della Technicolor di Boston, che chiusero i battenti nel 1931. I test di stampa muti che presentiamo mostrano frequenti sbalzi di esposizione e in alcuni casi ci sono delle doppie esposizioni.

DAVID PIERCE

*Technicolor's salvation came in 1929, with the surge of interest in musical films in color. No expense was spared by the ever-thrifty Warner Bros. for this adaptation of the 1920 Florenz Ziegfeld stage production Sally, featuring its original star, Marilyn Miller. The film had several large set-pieces – a large café, extensive Balkan gardens, a stage revue, and a garden party on Long Island. Fifty painters were engaged in brightening up the sets and painting the greenery silver, so that the leaves would reflect light, rather than appearing dark on screen. One constant complaint was the heat on the set. For the garden-party sequence, 8,100,000 watts were required to illuminate the studio's largest stage, creating intolerable heat on the sets that actors found oppressive. Normal make-up would melt in streaks on an actor's face,*

and the intense lighting caused color artifacts on the film that affected every aspect of production. "My first experience with Technicolor was in photographing Marilyn Miller for Sally," recalled make-up artist Perc Westmore, whose father George had been the make-up man for The Black Pirate. "We gave her the prettiest peaches-and-cream make-up we knew, using a very light touch because of the camera's color magnification. We were horrified when her face turned up a bright red in the rushes. On checking, we found that her face had picked up a red reflection from the red-and-white checkered cover of the table she was leaning on."

This footage from Sally was acquired by George Eastman House in 1991 from Alan Katelle, a collector of early cinema technology, as part of a collection of 35 reels of nitrate two-color Technicolor prints. All of the prints in the collection were presumably manufactured at Technicolor's Boston laboratory, which closed in 1931. These silent printing tests for Sally demonstrate frequent exposure changes, and some shots are double-exposed. – DAVID PIERCE

## THE BARRYMORES

**THE MYSTERIOUS ISLAND (L'isola misteriosa)** (Metro-Goldwyn-Mayer Corp. – US 1929) (versione muta / silent version)

Regia/dir., prod., scen.: Lucien Hubbard; dal romanzo/based on the novel *L'Île mystérieuse* di/by Jules Verne (1874); mont./ed.: Carl L. Pierson; f./ph.: Percy Hilburn; scg./des.: Cedric Gibbons; eff. spec./spec. eff.: James Basevi, Louis H. Tolhurst, Irving G. Ries; cast: Lionel Barrymore (*André Dakkar*), Jane Daly [Jacqueline Gadsden] (*Sonia*), Lloyd Hughes (*Nikolai*), Montagu Love (*Falon*), Harry Gribbon (*Mikhail*), Snitz Edwards (*Anton*), Gibson Gowland (*Dmitry*); première: 25.10.1929 (Castle Theatre, Chicago); Rl. 1-9: 35mm, 7078 ft., 78' (24 fps), col., did./titles: CZE; Rl. 10: DCP (da/from 16mm), 9'40" (trascritto a/transferred at 20 fps), b&w, did./titles: ENG; fonte copia/print source: Rl. 1-9: Národní filmový archiv, Praha; Rl. 10: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Immediata risposta della M-G-M ai suoi successi del 1925, *The Big Parade* (*La grande parata*) e *Ben-Hur*, e progettato fin dall'inizio come un ambizioso "road show" (distribuito in un circuito di sale selezionate e a prezzi speciali), questo adattamento del romanzo di Giulio Verne del 1874 su un gruppo di naufraghi in un'isola dei mari del Sud poté disporre di un elevato budget iniziale di 600.000 dollari e prevedeva l'utilizzo della miglior fotografia a effetti speciali allora disponibile. Per elevare ai massimi livelli la produzione, la M-G-M decise che sarebbe stata realizzata interamente in Technicolor. Le scene in interni a Hollywood e gli esterni alle Hawaii furono affidati al visionario regista francese Maurice Tourneur, mentre le riprese subacquee alle Bahamas furono assegnate a J.E. Williamson, che aveva già filmato quelle della trasposizione cinematografica del 1916 di *Ventimila leghe sotto i mari* sempre di Verne. Gli attori principali dovevano essere Lionel Barrymore nel ruolo di Nemo, Sally O'Neil in quello di sua figlia Nita e Conrad Nagel in quello del capitano Harding.

Le riprese iniziarono nel 1926, ma sorsero subito problemi. Il regista Tourneur, in disaccordo con le imposizioni restrittive del produttore Hunt Stromberg, abbandonò infuriato il set dopo una settimana e tornò per sempre in Europa. Fu sostituito da Benjamin Christensen, il regista danese di *Häxan* (*La stregoneria attraverso i secoli*, 1922), che riprese il lavoro dove l'aveva lasciato Tourneur. Tuttavia, insoddisfatto della sceneggiatura, Christensen volle riscriverla, provocando altri ritardi e la sostituzione di alcuni attori. Intanto, ai Caraibi, Williamson si preparava a girare le scene subacquee con la tecnologia da lui brevettata della Photosphera – una sorta di sommergibile con un frontale di vetro abbastanza grande da contenere una cinepresa e un operatore. Con un gruppo di comparse addestrate nel nuoto, Williamson si accingeva a filmare i relitti affondati, le schermaglie sott'acqua e le lotte con le piovre giganti quando l'isola fu devastata da tre uragani, che nell'autunno del 1926 distrussero le attrezzature speciali e i set sottomarini provocando danni per un valore di 150.000 dollari e ulteriori ritardi.

Dopo sei mesi di riprese sotto la direzione di Christensen, del film era stato completato solo il prologo russo. Già ampiamente fuori budget e con un ritardo di mesi rispetto al piano di lavorazione, la produzione fu accantonata del tutto all'inizio del 1927, con la speranza di poterla recuperare in un secondo tempo. Il produttore Erich Pommer e il regista Cecil B. DeMille furono entrambi brevemente tentati di riprendere il progetto, prima che questo fosse affidato al produttore Lucien Hubbard nel 1928. Hubbard era al top del successo per *Wings* (*Ali*) del 1927, premiato dall'Academy per i suoi "eccezionali meriti produttivi", e per una fortunata serie Paramount di western a grosso budget tratti dai romanzi di Zane Grey, tra cui *Wanderer of the Wasteland* (*L'errante senza colpa*) del 1924 e *The Vanishing American* (*Stirpe eroica*) del 1925.

Salvare ciò che era già stato girato non era un'impresa facile, perché alcuni attori precedentemente sotto contratto con la M-G-M erano nel frattempo andati via, e in loro assenza restavano molti buchi di sceneggiatura. Con rigorose limitazioni di budget, Hubbard dovette rielaborare il materiale esistente in una nuova storia che incorporava il cast superstite e che poteva essere girata interamente nel backlot dello studio di Culver City, onde evitare altri disastri naturali e le costose trasferte in località esotiche.

Il nuovo trattamento di Hubbard accantonò del tutto il romanzo di Verne e dette maggiore sviluppo al prologo russo, aggiungendo nuovi personaggi, ampliando le scene subacquee e accrescendo la spettacolarità. Lionel Barrymore divenne il conte Dakkar, mentre Jacqueline Gadsden, che nella versione del 1926 interpretava sua moglie, divenne sua figlia Sonia; fu introdotto anche un nuovo personaggio, l'eroe romantico Nikolai, interpretato da Lloyd Hughes. Quasi tutto il materiale subacqueo di J.E. Williamson fu scartato e il fondale marino fu minuziosamente ricostruito in studio. Hubbard aggiunse alla storia la scoperta di una razza di creature acquatiche sottomarine. "Per le grandi scene di massa girate nel backlot dello studio radunammo tutti i nani locali che riuscimmo a trovare",

ricordava. “Dopo averli dotati di costumi speciali, li facemmo oscillare sospesi in aria filmandoli attraverso un vetro di cattiva qualità, e questo dava l'impressione dell'acqua.” Per accrescere l'impatto spettacolare di questo ambiente sottomarino si ricorse all'uso di mascherini, miniature e primi piani di vita marina.

Il prodotto finale, distribuito nel settembre del 1926, presentava un mix di Technicolor e imbibizioni, con l'uso in alcune riprese dei colori spot del procedimento Kelley Color, oltre a un pot-pourri di materiali muti e sonori. Il colore fece la parte del leone nel materiale pubblicitario del film, che spesso ometteva di dire che solo 80 dei suoi 96 minuti di durata erano a colori, preferendo l'ingannevole etichetta di “100% natural color”. I recensori furono molto colpiti dall'efficace uso del colore, rilevando come questo spesso migliorasse la natura fantascientifica della storia. “Invece dei paesaggi, dei fiori e dei ricchi costumi che solitamente sono il fulcro di questo tipo di film”, notava il *Washington Post*, “qui vediamo i macchinari e le meraviglie del laboratorio di un inventore esaltati dal colore. Le luci lampeggianti rosse, verdi e bianche delle spie elettriche e dei quadranti luminosi; i bagliori cangianti dei liquidi colorati negli apparecchi di vetro; i rossi bagliori delle fiamme delle forge della grande officina dove si fabbricano in segreto i sottomarini; i riflessi mutevoli sui pistoni lucidi e i volani, tutto si combina nel trasformare quello che avrebbe potuto essere un mero sfondo nel cuore vibrante e pulsante dell'intera scena.”

Il budget complessivo finale di 1.130.000 dollari significò che *The Mysterious Island* lottò per recuperare i costi, ma senza riuscirci. Nonostante il redditizio noleggio su scala mondiale di ben 726.000 dollari, il film riportò nelle casse della M-G-M solo 878.000 dollari. L'eccesso fu considerato come un altro costoso sbaglio. In ultima analisi, il film arrivò troppo tardi per fare effetto; nonostante il valore aggiunto del colore, un film muto era già roba vecchia.

In genere la versione originale a colori di *The Mysterious Island* è stata considerata “perduta”. Dopo la sua prima distribuzione, il film non fu più rivisto fino alla fine degli anni Sessanta, quando la M-G-M ne completò la preservazione. Il film fu duplicato, ma in bianco e nero, da una copia a colori conservata nei sotterranei dello studio ed è questa la versione che è sempre circolata da allora negli Stati Uniti ed è passata spesso in televisione. La copia a colori presentata alle Giornate 2014 è stata preservata negli anni Settanta dal Národní Filmový Archiv di Praga a partire da una copia nitrate incompleta con le didascalie in ceco. Si tratta dell'edizione mitra per la distribuzione all'estero, che tuttavia è fondamentalmente uguale alla versione sonora, essendo stata stampata dallo stesso materiale originale. Sfortunatamente, la copia 35mm di Praga è mancante del rullo finale, ma per la proiezione al Verdi siamo in grado di colmare la lacuna mediante il DCP di questo rullo ricavato da una copia 16mm in bianco nero con le didascalie in inglese conservata dalla Cineteca del Friuli.— JAMES LAYTON

*The Mysterious Island* was M-G-M's immediate response to the success of *The Big Parade* (1925) and *Ben-Hur* (1925). Planned as an ambitious road-show presentation from the start, the adaptation

of Jules Verne's classic 1874 novel about castaways on a South Sea island was appropriated a massive initial budget of \$600,000, and was to have included the latest in special effects photography. M-G-M planned for the entire production to be in Technicolor to raise it to the next level. Visionary French filmmaker Maurice Tourneur was hired in 1926 to direct the Hollywood studio scenes and the island location photography in Hawaii, and J.E. Williamson, who had already filmed a version of Verne's 20,000 Leagues Under the Sea in 1916, was to be in charge of underwater photography in the Bahamas. The film was to star Lionel Barrymore as Nemo, Sally O'Neil as his daughter Nita, and Conrad Nagel as Captain Harding.

Production began in July 1926, but was soon beset by problems. Director Tourneur stormed off the set after only a week. He disagreed with producer Hunt Stromberg's restrictive demands, and went back to Europe for good. Benjamin Christensen, the Danish director of *Häxan* (Witchcraft Through the Ages, 1922), was his replacement, and picked up where Tourneur left off. But he proved dissatisfied, and set about redrafting the script, causing delays and requiring some roles to be recast. Meanwhile, in the Caribbean, Williamson was to film underwater shots using his patented *Photosphere* technique – a glass-fronted submersible chamber large enough for a camera and operator. With trained swimming doubles he was to film sunken shipwrecks, underwater skirmishes, and fights with octopi, but the island was hit by three hurricanes in the Fall of 1926, which ravaged \$150,000 worth of specialist equipment and underwater sets, and further delayed progress.

After six months of filming under Christensen, only the film's Russian prologue had been completed. Already vastly over-budget and months behind schedule, the production was shelved in early 1927, in the hope it could be salvaged later. Producer Erich Pommer and director Cecil B. DeMille were both briefly attached to revive the project, before Lucien Hubbard was assigned in 1928. Hubbard was hot from the success of producing the Academy Award-winning *Wings* (1927) and a series of big-budget Zane Grey Western adaptations at Paramount, including *Wanderer of the Wasteland* (1924) and *The Vanishing American* (1925).

Salvaging what had already been shot was not an easy task, as cast members previously under contract to M-G-M had since left, and in their absence large unfiled plot holes remained. With strict budget limitations, Hubbard had to rework the existing footage into a new story incorporating the remaining cast, which could be shot entirely within the confines of the studio's Culver City lot, alleviating the risk of further natural disasters and costly location work. Hubbard's new story dispensed with Verne's book altogether, and instead expanded upon the Russian prologue, adding new characters and increasing the undersea sequences and spectacle. Lionel Barrymore became Count Dakkar, his wife played by Jacqueline Gadsden in the 1926 version became his daughter Sonia, and a new romantic lead, Nikolai, played by Lloyd Hughes, was introduced.

Nearly all of J.E. Williamson's underwater footage was abandoned, and

the sea floor was elaborately reconstructed in the studio. Hubbard added the discovery of an undersea race of aquatic creatures to the story. "The big mass scenes were done on an open stage and we rounded up all the dwarves in the country, all the midgets we could get," remarked Hubbard. "We had a special suit made for them and swung them through the air and shot it through the cheapest window glass we could find, and that gave the impression of water." Traveling mattes, miniatures, and close-ups of marine life were all required to increase the scope and spectacle of the underwater environment.

The final production, released in September 1929, was a mix of Technicolor and tinting, with some shots in the Kelley Color spot-coloring process, as well as a hodgepodge of footage shot both silent and with sound. The color was played up in the film's advertising, which often avoided the fact that only 80 minutes of the 96-minute running time was in color, in favor of misleadingly tagging it as "100% natural color." Reviewers were largely impressed by the dramatic use of color, remarking how it often enhanced the science-fiction nature of the story. "Instead of the landscapes and flowers and rich costumes usually emphasized in such pictures," remarked the Washington Post, "one sees machinery and the marvels of an inventor's workshop dramatized in color. The flashing of red, green and white signal lights and illuminated dials; the shifting play of colored liquids in complicated glass-tubed devices; the red glare of forge fires in the great workshop where submarines are secretly made; the swiftly changing highlights on polished pistons and flywheels, all combine to transform what might have been a background into a throbbing, pulsing participant in the scene."

The final cumulative \$1.13 million budget meant that *The Mysterious Island* struggled to return its cost, and failed. Despite impressive worldwide rentals of \$726,000, the film ultimately set M-G-M back \$878,000. The excess was written off as another costly mistake. In the end, the film arrived too late to make an impact; despite the added value of color, silents were already old news.

The original color version of *The Mysterious Island* has generally been

considered "lost." After its initial run, the film was not seen again until the late 1960s, when M-G-M completed its preservation. The film was copied from the studio's color vault print, but in black & white. This is the version that has since been in circulation, and has been run several times on television in the United States. The color print being screened at this year's *Giornate* was preserved in the 1970s by the Národní Filmový Archiv in Prague from an incomplete nitrate print with Czech intertitles. This version represents the foreign silent release, although it is essentially the same as the sound version, being drawn from the same takes. Unfortunately the 35mm Czech print is missing the final reel, which happily for this screening has been digitally sourced from a 16mm black & white copy with English intertitles from the Cineteca del Friuli. — JAMES LAYTON

**Special Collegium Dialogue: The Technicolor Story  
(Monday, 6 October, 13:00, Auditorium della Regione)**

**Conferenza illustrata / An Illustrated Lecture**

Nel corso di 90 minuti, viene raccontata la grande competizione, le sfide tecniche e la dura concorrenza che la Technicolor dovette affrontare prima della sua definitiva affermazione negli anni Trenta. La conferenza è corredata da rare fotografie di scena, documentazione interna e clip digitali che mettono in luce la storia della società, ivi inclusi retroscena sulle riprese in Technicolor di *Ben-Hur* (1925) e di *The Mysterious Island* (1929).

In this 90-minute presentation, James Layton and David Pierce recount the enormous competition, technical challenges, and opposition in the marketplace Technicolor had to overcome on its ultimate road to success in the 1930s. This fully-illustrated lecture uses rare stills, internal documentation, and digital video clips to highlight the company's history, including behind-the-scenes production accounts of the Technicolor photography on *Ben-Hur* (1925), *The Black Pirate* (1926), and *The Mysterious Island* (1929).

# Risate russe: le commedie mute di Yakov Protazanov

## *Russian Laughter: The Silent Comedies of Yakov Protazanov*

La fama del cinema muto russo è legata soprattutto ai melodrammi decadenti degli anni Dieci e ai film epico-rivoluzionari sovietici degli anni Venti. I segni distintivi del suo periodo d'avanguardia – montaggio rapido, inquadrature angolari, metafore – sono stati esaminati esaurientemente dai critici e dagli storici e sono stati studiati nelle scuole di cinema. Le commedie sono rimaste sempre in secondo piano. Tuttavia, il montaggio rapido era già stato usato da Abel Gance molti anni prima che questo fosse adottato da Eizenštejn, Vertov e Pudovkin; le riprese inclinate erano abbastanza comuni, e non solo in Germania. Né saremo certo noi a sollevare qui la questione della primogenitura del montaggio – altrimenti rischieremo di scatenare una guerra mondiale tra gli storici del cinema. Ciò che ci interessa è invece evidenziare come il cinema russo possa apparire perfino più rivoluzionario se esaminato dalla prospettiva delle sue commedie.

Eppure, le commedie mute sovietiche sono ancora considerate marginali. Boris Barnet è uno dei pochi fortunati a fare eccezione: i suoi *Devuška s korobkoi* (La ragazza con la cappelliera, 1927) e *Dom na Trubnoj* (La casa sulla Trúbnaia, 1928) fanno ormai parte del canone. Ma è arrivato il momento di una piena riscoperta della commedia sovietica muta – che non è affatto un ramo laterale ma uno dei nuclei del cinema sovietico.

Questa del 2014 è la prima – speriamo – di una serie di rassegne delle Giornate sulle “risate russe” e tributa un omaggio a Yakov Protazanov (1881-1945) – uno dei più prolifici cineasti sovietici, e l'unico della sua generazione ad aver lavorato con costante successo nella Russia pre-rivoluzionaria, in Francia e in Germania (durante il suo breve esilio) e poi in Unione Sovietica (sia all'epoca delle avanguardie sia durante il realismo socialista), diventando un classico in tutti questi territori antitetici. Non solo Protazanov adottò nuovi stili, ma dimostrò i miracoli dell'integrazione – psicologica e sociale. Una tale versatilità non richiese solo un grande talento, ma anche una notevole attitudine per il conformismo. Quando gli studiosi di cinema iniziarono ad applicare le teorie “des auteurs” alle principali figure del passato, Protazanov fu considerato un antipode dell’“auteur”. Un professionista, un artigiano, un cinico... E lui fu sicuramente tutte e tre le cose. Eppure, c'è qualcosa che unisce tutti i suoi film – o almeno i migliori di essi – a dispetto delle discrepanze stilistiche e delle incompatibilità ideologiche: l'ironia.

Anche i momenti più melodrammatici in lavori “seri” quali *Pikovaja dama* (La donna di picche, 1917), *Sorok pervyj* (L'isola della morte, 1927) e *Bespridannitsa* (Senza dote, 1937) sono insidiati da qualche dettaglio inopportuno o resi assurdi dall'eccesso di pathos. (Protazanov era perfettamente consapevole di questo; ad esempio, in una lettera inviata al figlio, ridicolizzava il proprio abuso della Sesta sinfonia di Chaikovskij in *Bespridannitsa*, anche se il pubblico ne era entusiasta).

Le sue commedie presentano l'altra faccia della stessa medaglia. In genere, la loro absurdità non ha un'origine cinematografica ma è piuttosto un concentrato di nonsense della vita reale. A momenti non siamo neppure così sicuri che stiamo guardando una commedia: per quanto buffa possa apparire una determinata scena, c'è sempre il rischio che la situazione prenda inaspettatamente una piega drammatica (o quantomeno sentimentale). Tuttavia, una transizione del genere richiede un autentico talento cinematografico. Ecco perché Protazanov ha bisogno dei grandi attori della tradizione naturalistica per interpretare futilità aneddotiche, ecco perché varia i punti di vista su quella che solo all'apparenza è una farsa filmata in modo casuale. *Gornichnaya Jenny* (La cameriera Jenny, 1918) è una buona commedia, ma ce ne rendiamo conto solo alla fine – e questo ne fa un'opera davvero innovativa per il cinema russo. *Don Diego i Pelageya* (Don Diego e Pelageya, 1928) presenta il modello opposto. *Činy i ljudi* (Cariche e uomini, 1929) non è riconducibile ad alcun genere specifico – ma questo è probabilmente il miglior complimento che si possa fare a un adattamento da Cechov.

Forse si potrebbe guardare all'opera complessiva di Protazanov come a una sola grande Commedia – non propriamente nel senso dantesco, ma balzachiano, del termine: una *Comédie Humaine*. In alcuni dei suoi film aveva condensato solo gli episodi drammatici, negli altri, quelli comici. Le Giornate 2014 presentano questi ultimi. Né le risate che li accompagneranno potranno far dimenticare gli altri.

P.S.: Le “risate russe” di quest'anno presentano tutte le commedie mute di Protazanov sopravvissute, con l'unica eccezione di *L'angoissante aventure* (1920), che (a) è un film francese, (b) è già stato proiettato due volte alle Giornate (nel 1989 e nel 2005) e (c) non è propriamente una commedia. Protazanov realizzò altre due commedie in epoca sonora, *Marionetki* [Marionette, 1934] e *Nasredin v Buchare* (Nasreddin a Bukhara, 1943). Anche l'ultimo film cui stava lavorando era una commedia – un adattamento dalla pièce di Aleksandr Ostrovskij *Vólki i óvcy* (Lupi e pecore), co-diretto da Boris Barnet. Dopo la morte di Protazanov, Barnet decise di abbandonare il progetto. – PETER BAGROV, NATALIA NOUSSINOVA

*Russian silent cinema acquired its fame for the decadent melodramas of the 1910s and the Soviet revolutionary epics of the 1920s. Its trademarks of the avant-garde period – rapid cutting, angle shots, metaphors – have been thoroughly examined by critics and art historians and studied in film schools. Comedy always remained in the background. Yet, rapid cutting was used by Abel Gance several years before Eisenstein, Vertov, and Kuleshov adopted it; angle shots were common, not only in Germany. And we shall not raise the question of who invented montage – or else we risk starting a world war among film historians. What we would like to point out though is the fact that Russian cinema might be even more revolutionary where comedies are concerned.*

*Yet, Russian and Soviet silent comedies are still considered peripheral. Boris Barnet is one of the few lucky exceptions: his The Girl with the Hatbox (1927) and The House on Trubnaya Square (1928) are now part of the canon. But it's time for a major rediscovery of Soviet silent comedy – by no means a side branch but one of the cores of Soviet cinema.*

*2014 is, we hope, the first of the Giornate's "Russian Laughter" seasons, and offers a tribute to Yakov Protazanov (1881-1945) – one of the most productive Soviet filmmakers, and the only one of his generation to work with equal success in pre-revolutionary Russia, France, and Germany (during his short-term emigration), and the Soviet Union (both during the avant-garde and socialist realism epochs), eventually becoming a classic in all these polar territories. Not only did he adopt new styles, but demonstrated miracles of integration – both psychological and social. Such versatility required not only great skill, but a great deal of aptitude for conformism. When film scholars started to apply auteurist theories to major figures of the past, Protazanov was considered the antipode of auteur. A professional, a craftsman, a cynic... He was indeed all three. And yet there is something that unites all his films – or at least the best ones – in spite of stylistic discrepancies and incompatible ideologies. That is his irony.*

*The most melodramatic moments in such "serious" works as The Queen of Spades (1916), The Forty-First (1927), or Without a Dowry (1937) are either undercut by some inappreciate detail or reduced to absurdity by exaggeration of pathos. (Protazanov was perfectly aware of this; for instance, in a letter to his son he ridicules his own abuse of Tchaikovsky's Sixth Symphony in Without a Dowry, even though the audience was absolutely taken by it.)*

*His comedies present the other side of this very same coin. Their absurdity is usually not of a cinematic origin but is rather a concentration of real-life nonsense. Sometimes we are not quite sure if we are really watching a comedy: however funny a scene may be there is always a risk that the situation will arrive at a quite unexpected dramatic (or, at least, sentimental) resolution. But to achieve that transition requires a true cinematic talent. That is why Protazanov needs great actors of the naturalistic school to play in silly anecdotes, that is why he uses several perspectives in what seems an incidental shot of a farce. Chambermaid Jenny (1918) is a good comedy, but we don't realize that until the very end – which is what makes it a truly ground-breaking film for Russian cinema. Don Diego and Pelageya (1928) presents the opposite model. Ranks and People (1929) does not come down to a specific genre at all – which may be the best possible compliment for an adaptation of Chekhov.*

*Perhaps the whole body of Protazanov's works could be regarded as one big Comedy – if not exactly in Dante's sense, then in Balzac's: a Human Comedy. For some of his films he concentrated only the dramatic episodes, for the others – the comic ones. This year's Giornate presents the latter. But while we laugh at these, we must not forget the former.*

*P.S.: This year's "Russian Laughter" presents all of Protazanov's surviving silent comedies, with the exception of L'Angoissante aventure (1920), which (a) is a French film, (b) was screened at the Giornate twice (in 1989 and 2005), and (c) is not quite a comedy. Protazanov made two more comedies in the sound era, The Marionettes (1934) and Nasreddin in Bukhara (1943). The very last film he worked on was also a comedy – an adaptation of Aleksandr Ostrovskii's play Wolves and Sheep, co-directed by Boris Barnet. After Protazanov's death Barnet decided to abandon the project. – PETER BAGROV, NATALIA NOUSSINOVA*

**ODIN NASLADILSIA, DRUGOY RASPLATILSIA** [L'uno si diverte, l'altro paga / One Plays – The Other Pays] (Thiemann & Reinhardt - Russia, 1913)

*Regia/dir:* Yakov Protazanov; *f./ph:* Aleksandr Levitskii; *scg./des:* Cheslav Sabinskii; *cast:* Vera Charova (*Chouchou Dorée*), Vladimir Kriger (*vecchio amante/old lover*), Vladimir Torskii (*Vovo, gigolo*); *orig. l:* 400 m. (2 r.l.); *incompleto/incomplete,* 35mm, 219 m., 12' (16 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia. La commedia non era un genere molto popolare nel cinema russo zarista, dove a regnare sovrano era il melodramma. Le commedie erano una rarità e la commedia sofisticata non esisteva proprio (tra le poche eccezioni possiamo citare solo *Domik v Kolomne* [La casetta a Kolomna] e, forse con qualche forzatura, *Mest kinematograficheskogo operatora* [La vendetta del cameraman] di Vladislav Starevich, che parodiava le farse tradizionali). Il sottogenere dominante e più popolare del cinema comico era la farsa, che il cinema aveva adottato dal teatro.

A Mosca e a San Pietroburgo tra il 1890 e gli inizi degli anni Venti c'erano molti teatri specializzati nelle farse, il cui repertorio era basato soprattutto su commedie straniere tradotte in russo, con una predilezione per i soggetti erotici e le storie d'adulterio. Molto spesso gli spettacoli erano accusati di pornografia (essendo all'epoca il senso di questa parola alquanto vago).

La farsa cinematografica, che era più o meno una copia della farsa teatrale, si basava essenzialmente sulla recitazione degli attori, senza troppa attenzione per il montaggio o i movimenti di macchina. È interessante menzionare, a questo riguardo, le farse di Yevgeni Bauer, che sono poco studiate, anche se Bauer ne realizzò più di una dozzina. Il loro stile è molto diverso da quello dei suoi drammi. Non a caso la moglie del regista, che figurò spesso tra gli interpreti dei suoi film, cambiava di nome a seconda del genere: la Emma Bauer dei drammi diventava Lina Bauer nelle farse. È altresì interessante notare lo stile di recitazione degli attori di Bauer nei due diversi generi di film: nei drammi i suoi attori sono statici e fanno parte della composizione

plastica dell'inquadratura, mentre nelle farse diventano molto animati, accentuando la mimica e la gestualità, con la "tipizzazione" caratteristica delle farse teatrali. In questo contesto, *Odin nasladilsia, drugoy rasplatilsia* di Protazanov rappresenta un'eccezione. Trattandosi dell'unico esemplare sopravvissuto di tutto il repertorio di commedie pre-rivoluzionarie del cineasta, non si può certo parlare di uno stile specifico delle commedie di Protazanov degli anni Dieci, nondimeno, questo piccolo film è un lavoro piuttosto importante e ingiustamente trascurato. Il soggetto proviene ovviamente da una farsa straniera (non ancora identificata) di cui recano traccia i nomi dei due protagonisti, Chouchou e Vovo. Il conflitto è classico: per nascondere l'amante, la moglie lo presenta al marito come il suo sarto, di modo che l'amante, invece delle sberle del marito riceve anche un compenso. Dettaglio ancora più piccante: il marito non è affatto il legittimo consorte della signora, ma un altro suo ricco amante e protettore. Il triangolo diventa così "superimmorale", essendo composto da una cortigiana, dal suo amante ufficiale e dal suo amante non ufficiale che ha conosciuto in un ristorante.

Il linguaggio del film è piuttosto originale. In primis, i protagonisti erano tre attori molto conosciuti e non erano attori del teatro di farsa, ma provenivano dal teatro drammatico di Korsh, un'istituzione molto rispettata. E anche il loro stile di recitazione è assai diverso dallo stile tradizionale delle farse: non è altrettanto esagerato, né presenta l'usuale civetteria con il pubblico. L'immagine e gli elementi visivi sono abbastanza raffinati. Le tende e i paraventi dividono l'inquadratura, dandole profondità e prospettiva. Il film contiene una sequenza molto ricercata, una di quelle che di lì a breve diventeranno una sorta di "marchio di fabbrica" dei film russi della "cultura alta". Quando l'eroe entra nella casa, vediamo la sua silhouette nella penombra, e contemporaneamente, in piani diversi della stessa inquadratura, appaiono altri eventi secondari: pedoni che passano, automobili che si avvicinano, cavalli che trottono in un parco. Questa scena è veramente straordinaria perché non ha alcun legame con la storia un po' greve della cortigiana Chouchou, né ha nulla di comico. La composizione dell'immagine su piani prospettici diversi rappresenta comunque una rarità per il 1913.

Questa sequenza innovativa e il linguaggio del film in generale annunciano paradossalmente l'arrivo dello stile maturo dei film di Bauer. Né ciò deve sorprendere, perché il film fu fotografato da Aleksandr Levitskii, uno dei migliori operatori del cinema russo pre-rivoluzionario, che negli anni Venti avrebbe lavorato con Kuleshov e Eisenstein. Va notato inoltre che Protazanov ha fatto alcune piccole scoperte, per esempio ha trovato il modo di evitare la volgarità del genere basso (e i problemi con la censura) pur accentuando la componente erotica della situazione, l'eroina che si nasconde dietro la tenda lascia intravedere soltanto le braccia e la testa, ma per lo spettatore è assolutamente evidente che la signora è completamente nuda.

Il film ebbe abbastanza successo e la stampa si congratulò con la società di produzione Thiemann & Reinhardt per il suo debutto (o comunque

uno dei primi passi) nella commedia. Il film fu innovativo sotto molti aspetti: gettò un ponte tra la farsa e la commedia, annunciò il linguaggio classico del cinema pre-rivoluzionario e sicuramente rappresentò una delle prime incursioni di Protazanov nel genere commedia.

PETER BAGROV, NATALIA NOUSSINOVA

*Comedy was not a very popular genre in Tsarist Russian cinema; melodrama reigned. There were few gag comedies, and high comedy didn't exist at all. (Among the rare exceptions are Piotr Chardynin's The Little House at Kolomna, and, with a bit of a stretch, Vladislav Starevich's The Cameraman's Revenge, which parodied traditional farces.) The dominant and most appreciated subgenre of comic cinema was the farce, adopted by cinema from the stage.*

*In Moscow and St. Petersburg between 1890 and the early 1920s there were many theatres specializing in farce; their repertoire was primarily drawn from Russian translations of foreign plays, with a preference for erotic subjects and stories about adultery. Quite often these were accused of pornography (the meaning of this word being rather vague at the time).*

*Cinema farce was more or less a copy of stage farce. It was above all centred on the acting, with little worry about editing or camera movement. It is interesting to mention in this respect the farces of Yevgeni Bauer, which have been very little studied, though he made more than a dozen. Their style is very different from his dramas. It was not by chance that Bauer's wife, who often played the leading roles in his films, changed her name according to genre: Emma Bauer in dramas became Lina Bauer in farces. It is also interesting to compare the playing of the actors in Bauer's films according to genre: while static and merely an element of the frame composition in dramas, in farces they became very animated, with exaggerated pantomime and gestures, the characteristic lively "types" of stage farce.*

*In this context, Protazanov's One Plays – The Other Pays is exceptional. It is impossible to generalize when discussing the style of Protazanov's pre-Revolutionary comedies, because only this one example survives. But this one little film is quite remarkable, and unjustly forgotten. The subject of One Plays – The Other Pays obviously came from an as yet unidentified foreign farce, of which one can find a trace in the names of its two main characters, Chouchou and Vovo. The conflict is classic: to hide her lover, a wife presents him to her husband as her tailor, which results in the lover receiving from the husband a fee, instead of a slap in the face. Now for the spice in the sauce: the husband is not in fact the husband, but another lover and rich protector. Thus the triangle becomes super "immoral": it is composed of a courtesan, her official lover, and her unofficial lover, whom she has met at a restaurant.*

*The language of the film is rather original. First, the three actors were quite well known, not as actors from stage farces, but from the highly reputable Korsh private theatre. Their style of playing is quite different from the traditional style of farces; it is less exaggerated, without the usual coquetry towards the audience. The imagery and the visuals are also rather sophisticated. Curtains and screens divide the frame,*



giving it depth and perspective. The film contains an elaborate shot, of the kind that in the future would become almost a trademark of Russian films of "high culture". When the hero enters a house, we see his silhouette in the shadows, and at the same time we see auxiliary happenings in different planes in the same shot: pedestrians passing by, automobiles approaching, horses trotting in a park. This shot is all the more remarkable because it has nothing to do with the rather crude story of the courtesan Chouchou, and there is nothing comic in it. The composition of the image in several perspective planes is anyhow a rarity for 1913.

This innovative shot, as well as the language of this film in general, paradoxically anticipates the arrival of the mature style of the films of Bauer. However, it is not very surprising, because the film was shot by Aleksandr Levitskii, one of the best cameramen of pre-Revolutionary Russian cinema, who went on to work in the 1920s with Kuleshov and Eisenstein. One should also note that Protazanov has made some little discoveries: for example, he has found a way to avoid the vulgarity of a low genre (and consequent problems with the censors) while still accentuating the erotic side of the situation. Witness how we see only the arm and the head of the heroine as she hides behind a curtain, while it is absolutely clear to the spectator that she is completely nude.

The film had some success. The press congratulated the Thiemann & Reinhardt company upon its debut (at least its first steps) in comedy. The film was innovative in other respects: it formed the bridge between farce and comedy, it announced the classic language of pre-Revolutionary cinema, and it surely represents one of Protazanov's first experiments in the comedy genre.

PETER BAGROV, NATALIA NOUSSINOVA

**GORNICHNAYA DHZENNI** [La cameriera Jenny/Chambermaid Jenny] (I. Ermoliev – Russia, 1918)

Regia/dir., scen: Yakov Protazanov; f./ph: Fedot Burgasov; scg./des: Vladimir Balliuzek; cast: Olga Gzovskaya (Jenny), Vera Pavlova (contessa/Countess Chamberot), Vladimir Gaidarov (George Anger), Olga Kondorova (la baronessa sua madre/Baroness Anger, his mother), Iona Talanov (François, il maggiordomo/the butler), Dmitri Bukhovetskii (Nicol, il valletto/a footman), Pol Mak, Vladimir Balliuzek (ospiti/George's guests); riprese/filmed: 1917-18; orig. l: 1793 m.; DCP (dal/from 35mm, 1429 m.), 69' (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: RUS; fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

*Gornichaya Dhzenni* fu realizzato durante un periodo di transizione nella storia del cinema russo. Il biennio 1918-1920 è considerato come un "interregno" in cui convissero società di produzione statali e private. Quest'ultime erano concentrate a Yalta, sulla zona costiera della Crimea. Il clima mediterraneo favoriva le attività cinematografiche e, in caso di emergenza, la Crimea costituiva anche la migliore via di fuga verso Costantinopoli e da lì verso l'Europa – una strada che molti cineasti di Yalta avrebbero percorso spesso nel corso degli

anni. Il clima e il paesaggio erano talmente poco russi da apparire irresistibili per i melodrammi esotici ambientati in luoghi astratti (una sorta di Ruritania dell'alta società). Fino allo scoppio della prima guerra mondiale i film russi erano stati lavori di puro intrattenimento con scarso riferimento alla vita di ogni giorno. E dopo il 1917 questa connessione scomparve del tutto. *Gornichaya Dhzenni* si inseriva in questo schema. La storia e l'ambientazione del film non hanno nulla di francese – i nomi indicano solo che non vi è alcuna attinenza con la Russia del 1918. Ciò che rende particolarmente importante questo film poco conosciuto è il suo genere – un elemento che non sfuggì alla stampa dell'epoca: "Per allontanarsi dalle forme stereotipate dell'arte cinematografica [Protazanov] cerca di rappresentare sullo schermo la vita umana in tutte le sue sfumature contemporaneamente tragiche e comiche, che egli restituisce senza farne una caricatura, lasciando trapelare il respiro della vera tragedia e le sofferenze dell'animo umano. Coerentemente con questi propositi, il film sarà distribuito con il sottotitolo di *tragicommedia*". Nel cinema pre-rivoluzionario russo vivevano le distinzioni di classe, proprio come nella società russa: il dramma era un genere alto, la commedia un genere basso; e i due non dovevano mai mischiarsi. Gli ambienti, i tempi e, innanzitutto, la recitazione dovevano essere totalmente diversi. Protazanov fu il primo a rompere le regole. Pertanto gli storici del cinema russo Yevgeni Margolit e Marianna Kireyeva colgono nel segno definendo *Gornichaya Dhzenni* rivoluzionario come *Otets Sergij* (Padre Sergio) – perché la rivoluzione distrusse tutte le barriere di classe. I cineasti sovietici erano ossessionati dalla morte. Inutile aggiungere che quasi tutti i melodrammi avevano un finale tragico. Yevgeni Bauer si spinse oltre, avviando la moda di iniziare un film con un funerale. Protazanov seguì l'esempio di Bauer in *Gornichaya Dhzenni*. La scena d'apertura è un funerale, inoltre, anche la composizione è tipicamente "baueriana": una bara sullo sfondo, un insieme di tende e colonne in primo piano che forma una cornice all'interno del fotogramma, molti fiori, e i personaggi in una posizione tale da formare una sorta di gruppo scultoreo. Questa però non è un'imitazione – è una parodia; Protazanov definì i film di Bauer "paccottiglia ornamentale". Per Bauer un incipit del genere avrebbe annunciato fatalità e disperazione, laddove il film di Protazanov si rivela leggero e ottimistico.

Dopo la morte del padre bancarottiere, una giovane contessa è costretta a proporsi sotto falso nome come cameriera. Il giovane padrone s'innamora di lei. Anche lei lo ama, ma la differenza di classe è un ostacolo alla loro felicità. Non solo qui c'è un lieto fine, ma anche l'intreccio melodrammatico è costantemente messo in ombra da decine di intimi e divertenti dettagli "domestici". Divertenti per lo spettatore, ma anche per gli stessi personaggi. Quando la contessa deve scriversi da sola una lettera di referenze, o quando il vecchio maggiordomo le dà lezioni di buone maniere, è lei la prima a ridere di se stessa. Niente del genere sarebbe potuto accadere in un film russo pre-rivoluzionario perché i personaggi comici non ridevano di se stessi vedendosi dall'esterno e quelli drammatici non potevano ridere del tutto. Il matrimonio finale non rappresenta certo un evento

straordinario – dopotutto sappiamo già che la cameriera è in realtà una contessa, pertanto la differenza di classe qui è solo apparente. Nondimeno, il film ha un pathos genuinamente democratico. Jenny è una ragazza molto cordiale e dalla mentalità aperta: si diverte a chiacchiere con la sua collega cameriera e impara a rispettare l'anziano maggiordomo. Alla fine sono diventati tutti amici, e la giovane coppia aristocratica beve champagne con il maggiordomo. Quando presentò la sua idea di “tragicommedia” (o “commedia lirica”, come in seguito fu chiamato il genere in Russia) Protazanov aveva già in mente una certa attrice prima ancora di avere in mano un copione: la parte della protagonista era destinata a Olga Gzovskaya (1883-1962), brillante attrice di prosa, che aveva calcato sia le scene del teatro Mali di Leningrado (una roccaforte della “vecchia scuola”) sia quelle del Teatro d'Arte di Mosca. Stanslavsky l'ammirava profondamente e si lasciava spesso influenzare da lei; Gordon Craig la volle come Ofelia nel suo *Amleto*. Iniziò la sua carriera cinematografica a 32 anni nel 1915, e nei quattro anni che seguirono interpretò 19 film. La Gzovskaya non nutrì alcun interesse particolare per l'arte cinematografica; auspicava semplicemente che all'attore fosse concessa la maggiore libertà possibile. Per questo collaborò spesso alle sceneggiature dei propri film (e secondo alcune fonti fu co-autrice anche di *Gornichaya Dhzenni*), ed elaborò perfino una popolare teoria che postulava “scene lunghe” senza alcuna interferenza di montaggio. Nel 1918 era già considerata la migliore attrice russa di teatro e di cinema. Il prim'attore del film fu Vladimir Gaidarov, marito della Gzovskaya e co-protagonista in gran parte dei suoi film. Più giovane di lei di una decina d'anni, era ritenuto poco più di un grazioso “accessorio” per una grande attrice. Tuttavia, due anni dopo, quando i due emigrarono a Berlino, la situazione si rovesciò: Gaidarov divenne una stella dello schermo lavorando con Murnau, Dreyer, Wiene, Oswald e altri, mentre la sua matura consorte apparve in qualche film minore per poi tornare al teatro. La maggior parte dei film della Gzovskaya è andata perduta. Tra quelli che sono stati preservati, indubbiamente *Gornichaya Dhzenni* restituisce al meglio il suo fascino e la sua bravura d'attrice. Protazanov le concesse tutte le “scene lunghe” cui aspirava, ma lo fece in modo intelligente: Jenny è sempre presente, sullo sfondo o in disparte, vivendo una sorta di vita parallela – proprio come farebbe una vera cameriera. Queste mises-en-scènes sono attribuibili anche a Fedot Burgasov, un cameraman che in seguito lavorò molto in Francia (dove assunse il nome di Fédote Bourgassov) eseguendo le riprese di *Kean* (1924), *Feu Mathias Pascal* (1926), *Michel Strogoff* (1926), *Casanova* (1927) e *Les Bas-fonds* (*Verso la vita*, 1936). *Gornichaya Dhzenni* era soltanto il suo secondo film. – PETER BAGROV

*Chambermaid Jenny was made during a transitional period in Russian film history. The years 1918-1920 are known as an “interregnum” of state-owned and private film companies. The latter were centralized in Yalta, on the Crimean seashore. The Mediterranean climate here favoured filmmaking, and in case of emergency Crimea was the best gateway to Constantinople and further on to Europe – a path which*

*most of the Yalta filmmakers followed sooner or later. The weather and the landscapes were so atypical of Russia they almost called for exotic melodramas set in an abstract country (something like a high-society Ruritania). Since the outbreak of World War I Russian films were purely entertaining and had little connection to everyday life. After 1917 this connection disappeared completely. Chambermaid Jenny seems to fit the pattern. There is nothing French in the story or the settings – only the names clearly indicate that this has nothing to do with the Russia of 1918. What's really remarkable in this little-known film is its genre – a fact that was not missed by the press: “To move away from the clichéd forms of film art [Protazanov] tries to render on screen human life with all its tragic and at the same time comic streaks, to render it so that there is no caricature, and one can feel the breath of true tragedy and sufferings of the human soul. In accordance with these tasks the film to be released shall bear the title of a tragicomedy.”*

*Russian pre-revolutionary films knew class distinctions, just like Russian society: drama was a high genre, comedy a low one; and they were not to be mixed. The sets, the pace, and, first and foremost, the acting, had to be utterly different. Protazanov was the first one to break the law. So the Russian film historians Yevgeni Margolit and Marianna Kireyeva have every reason to call Chambermaid Jenny as revolutionary as Father Sergius – for the Revolution destroyed all the class barriers.*

*Russian filmmakers were obsessed with death. Needless to say, practically all melodramas had a tragic ending. Yevgeni Bauer went further, starting a fashion for beginning a film with a funeral. Protazanov followed the lead in Chambermaid Jenny. The opening scene is a funeral, and, what's more, the composition is a typically “Baueresque” one: a coffin in the background, a combination of curtains and columns forming a frame within a frame in the foreground, many flowers, and the characters situated in a statuary grouping of a sort. But this is not an imitation – it's a parody; Protazanov called Bauer's films “a cheap spangle made of ornaments”. For Bauer such an opening would indicate fate and despair, whereas Protazanov's film turns out to be light and optimistic.*

*After the death of her bankrupt father a young countess has to offer herself as a chambermaid under a false name. The young master falls in love with her. She loves him too, but the class difference is an obstacle to their happiness. Not only is there a happy ending, but the melodramatic plot is constantly overshadowed by dozens of humane, “household”, funny details. Funny not only for the audience, but for the characters as well. When the countess has to write herself a letter of reference, when the old butler teaches her manners, she is capable of laughing at herself. You would never see that in a pre-revolutionary Russian film, because comical characters would never look at themselves from the outside, and dramatic characters were not supposed to laugh at all.*

*There is nothing extraordinary in a wedding finale – after all, we know that the chambermaid is in fact a countess, so the class distinction here is imaginary. But the film has a truly democratic pathos. Jenny*

*is good-humoured and open-minded: she enjoys chatting with her comrade chambermaid, and she grows to respect the old butler. At the end they are all friends, and the young aristocratic couple drinks champagne with the butler.*

*When introducing his idea of a “tragicomedy” (or “lyrical comedy”, as this genre would later be called in Russia) Protazanov had an actress in mind before he came up with a story: the main part was intended for Olga Gzovskaya (1883-1962). A brilliant stage actress, she played at both the Malyi Theatre (a citadel of the “old school”) and the Moscow Art Theatre. Stanislavsky admired her and was easily influenced by her; Gordon Craig cast her as Ophelia in his Hamlet. Her screen career was launched in 1915 at the age of 32, and in the next four years she made 19 films. She was never particularly interested in film art; her goal was to give as much freedom to the actor as possible. So she often wrote screenplays for her own films (and according to some sources co-wrote the script for Chambermaid Jenny), and even invented a popular theory demanding “long scenes” with no interference from an editor. By 1918 she had a reputation as arguably the best actress of both the Russian stage and screen.*

*The leading man was Vladimir Gaidarov, Gzovskaya’s husband and her partner in most of her films. Ten years her junior, he was considered no more than a handsome “dressing” for a great actress. But two years later they emigrated to Berlin, and the situation was reversed: Gaidarov became a movie star working with Murnau, Dreyer, Wiene, Oswald, et al., whereas his ageing wife made a few minor films and returned to the theatre.*

*Most of Gzovskaya’s pictures are lost. Among those that are preserved, Chambermaid Jenny definitely gives the best impression of her charm and acting skills. Protazanov provided her with all the “long scenes” she aspired to, but did it in a clever way: Jenny is present all the time, either in the background or on the sidelines, living a parallel life – as a chambermaid should. These mises-en-scène should also be credited to Fedot Burgasov, a cameraman who later worked in France (where he was known as Fédote Bourgassoff), and shot Kean (1924), Feu Mathias Pascal (1926), Michel Strogoff (1926), Casanova (1927), and Les Bas-fonds (1936). Chambermaid Jenny was only his second film. – PETER BAGROV*

**ZAKROISHCHIK IZ TORZHKA** [Il sarto di Toržok / The Tailor from Torzhok] (Mezhrabpom-Rus, Moscow - USSR 1925)

*Regia/dir:* Yakov Protazanov; *scen:* Valentin Turkin; *f./ph:* Pyotr Yermolov; *scg./des:* Vladimir Yegorov; *aiuto regia/asst. dir:* David Morskoi, Lev Tumanov; *cast:* Igor Iliinsky (*Petja Petelkin, il sarto/the tailor*), Olga Zhizneva (*la signora sconosciuta/the unknown lady*), Vera Maretskaya (*Katia*), Anatoli Ktorov (*il ragazzo/the boy*), Iosip Tolchanov (*Semizhilov, il locandiere/the innkeeper*), Lidia Deikun (*la vedova/the widow Shirinkina*), Serafima Birman, Eva Miliutina (*vicine/neighbors*), Vladimir Uralski (*funzionario sindacale/union official*); *data uscita/rel:* 27.10.1925; 35mm, 1860 m., 81' (20 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond, Moscow.

*Zakroishchik iz Torzhka* è uno dei primi esempi, se non il primo in assoluto, di commedia di lungometraggio prodotta in Unione Sovietica. I critici dell'epoca rimproverarono al film di essere più una commedia di gag di gusto occidentale che una satira sociale e definirono Iliinsky un semplicistico imitatore di Chaplin. Fu comunque un grosso successo di pubblico. Masse di spettatori assediavano i botteghini e il sarto di Toržok divenne un personaggio immediatamente popolare e a sua volta molto imitato; in suo onore si composero persino dei versi. Nondimeno, il film è molto più legato alla situazione sociale della sua epoca di quanto non appaia. Venne realizzato su commissione per promuovere la lotteria nazionale, che dava l'opportunità di vincere una fortuna a chiunque avesse “prestato” i propri soldi allo Stato acquistando un titolo pubblico.

Due anni dopo, lo sceneggiatore del film, Valentin Turkin, approfitterà del successo di questa esperienza pubblicitaria per scrivere per Boris Barnet – con la collaborazione di Vadim Shershenevitch – una nuova sceneggiatura sullo stesso tema, in cui un biglietto della lotteria di Stato fa la fortuna della *Ragazza con la cappelliera*. Fu così che lo stato sovietico cominciò a insinuarsi piano piano nella vita privata degli eroi cinematografici; una tendenza che si sarebbe poi ulteriormente sviluppata culminando nel cinema degli anni '30.

Un altro segno del tempo in *Zakroishchik iz Torzhka* è sicuramente la NEP, con il suo commercio privato e i nuovi *petits bourgeois* che sfruttano i propri dipendenti facendoli passare per parenti o addirittura sposandoli per evadere le tasse. La critica verso questa tendenza sociale è molto pronunciata. Per quale motivo, allora, la maggioranza dei critici dell'epoca sostenne che Protazanov aveva realizzato una commedia vecchio stampo? Krisanf Khersonsky, ad esempio, gli rimproverò di non aver giustapposto il vecchio e il nuovo; e in effetti Toržok, la soffocante cittadina di provincia, ha lo stesso vecchio stile di vita di Leningrado, rappresentata più come un centro di piaceri borghesi, di briganti e di truffatori che come culla della Rivoluzione. Lo stesso critico scrisse che l'happy end di questo film avrebbe potuto essere il finale lieto (uno dei pochi, d'altronde!) del cinema pre-rivoluzionario, perché la felicità vi è concepita all'antica, con il matrimonio e l'arricchimento dei due innamorati.

Questo ragionamento può essere essere ulteriormente sviluppato. La sceneggiatura di Valentin Turkin riprende con toni parodistici alcuni temi di *Pikovaya dama* (La dama di picche). Il segreto delle tre carte della vecchia contessa qui diventa l'obbligazione di Stato di cui s'impadronisce con l'inganno la ricca vedova proprietaria della sartoria, che mira alle nozze col suo dipendente, il giovane sarto (l'eroticismo della *Dama di picche* è molto pronunciato anche nel testo di Puškin). L'adattamento – nel 1916 – di questo dramma è uno dei capolavori pre-rivoluzione di Protazanov. Valentin Turkin, all'epoca giovane critico cinematografico, si era preso gioco di lui sotto lo pseudonimo di V. Véronin sulla rivista *Pegasus*, che era pubblicata dal produttore Khanzhonkov, concorrente di Yermoliev e produttore di *Pikovaya dama*. Rincontrando Protazanov a distanza di tanti anni, sotto il nuovo sistema sovietico, ma negli studi privati Mezhrabpom, Valentin Turkin



*Zakroishchik iz Torzhka*, 1925. (Gosfilmfond of Russia)

ci celia sopra trasformando un dramma in commedia e alludendo al loro primo rapporto professionale. Alla follia di Guerman/ Mozhukhin in *Pikovaya dama* si sostituisce l'assoluta felicità del sarto Petia Petelkin/Igor Iliinsky, che non può diventare pazzo nel finale perché già un po' tocco di suo durante tutto il film. (Altri paralleli: in Unione Sovietica Iliinsky era considerato un imitatore di Chaplin; Mozhukhin aveva iniziato a imitare Chaplin durante i suoi anni di esilio in Europa.) *Zakroishchik iz Torzhka* è un film chiave per la formazione dell'équipe di Protazanov nel periodo sovietico. È da lì che inizia infatti la lunga e fruttuosa collaborazione del regista con il cameraman Pyotr Yermolov;

ed è anche il film che riunisce per la prima volta sullo stesso set due dei suoi tre attori preferiti, Anatoli Ktorov e Igor Iliinsky (il terzo, Mikhail Klimov, li raggiungerà l'anno seguente, sul set di *Protsess o tryokh millionakh* [Il processo dei tre milioni]). Nel film ha il suo primo ruolo importante anche l'attrice Vera Maretskaya, futura stella del cinema sovietico, con lo charme e il sex-appeal provenienti dal vecchio mondo e dal mondo occidentale, di cui lei stessa probabilmente ignorava l'esistenza, al contrario del suo regista, Protazanov, che riuscì a creare un ponte tra i due diversi pianeti. – NATALIA NOUSSINOVA

*The Tailor from Torzhok was one of the first examples – if not the very first – of the Soviet feature-length comedy. Critics complained that it was a gag comedy in the Western style rather than a social satire, and regarded Iliinsky as a simplistic imitator of Chaplin. Even so, no one could deny that it was a success. Crowds besieged cinema box offices, and the character of the tailor of Torzhok instantly became a national figure, imitated in his own turn, and verses were composed in his honour. Yet the film is much more linked to the social context of the time than it appears. It was commissioned to promote the state lottery, which gave anyone possessing a public bond the opportunity to win a fortune, which could be seen as a reward for “loaning” his money to the State.*

*Two years later, the film's scenarist, Valentin Turkin, was to profit from the success of this publicity experience to write (in collaboration with Vadim Shershenevich) a new screenplay on the same theme for Boris Barnet, in which a state lottery ticket was to bring good fortune to The Girl with the Hatbox. In this way the Soviet State began quite gently to participate in the private life of its film heroes, a process which would subsequently develop and reach its peak in the cinema of the 1930s.*

*Another symptom of the times in The Tailor from Torzhok is certainly the NEP, with its private commerce, and a new petit bourgeois exploiting employees and profiting by passing them off as relatives or even marrying them to avoid taxes. Criticism of this social tendency is very pronounced in the film. So why did the majority of critics of the period consider that Protazanov had made an old-style comedy? Krisanf Khersonsky, for instance, reproached him for not having juxtaposed the Old and the New; Torzhok, the stifling little provincial town, is effectively depicted as having a style of living as old as Leningrad, which is represented as the centre of the bourgeois pleasures of brigands and crooks rather than as the cradle of the Revolution. The same critic wrote that the film's happy ending could have been the happy ending (one of the rare ones, by the way!) of a pre-revolutionary film, since happiness is conceived in the old style, as the marriage and prosperity of two lovers.*

*This path of reasoning can be pursued even further. Valentin Turkin's scenario in many ways parodies the subject of The Queen of Spades. The old Countess's secret of the three cards here becomes the State bond dishonestly appropriated by the rich widow who runs the tailor's shop, who wants her employee, the young tailor, to marry*

her (the eroticism of the *Queen of Spades* is also very pronounced in Pushkin's text). The screen adaptation of this drama in 1916 was one of Protazanov's masterpieces before the Revolution. At that time Valentin Turkin, then a young film critic, writing under the pseudonym of V. Veronin, ridiculed Protazanov in the periodical *Pegasus*, which was published by the producer Khanzhonkov, the rival of Yermoliev, the producer of *The Queen of Spades*. Meeting Protazanov again years later, under the new Soviet system, though in the private *Mezhrabpom studios*, Valentin Turkin allowed himself a personal joke, transforming a drama into a comedy and alluding to their first professional contact. The madness of *Guerman/Mozhukhin* in *The Queen of Spades* is replaced by the total happiness of the tailor *Petia Petelkin/Igor Iliinsky*, who cannot go mad in the end because he is already a little crazy throughout the film. (Other parallels: *Iliinsky* was seen in the Soviet Union as imitating *Chaplin*; and *Mozhukhin* had begun to imitate *Chaplin* during his years of exile in Europe.)

The Tailor from *Torzhok* is a key film in the formation of the Protazanov team of the Soviet period. It marked the beginning of the director's long and fruitful collaboration with the cameraman *Pyotr Yermolov*, and is the film which for the first time unites two of his three favourite actors, *Anatoli Ktorov* and *Igor Iliinsky* (the third, *Mikhail Klimov*, would join them the following year, with the shooting of *The Trial Concerning Three Million*). It also provided the first principal role for *Vera Maretskaya*, who would subsequently become the Soviet star with a charm and sex appeal blending the Old World and the West, of whose existence she herself was probably unaware, unlike her director Protazanov, who succeeded in forming the bridge between these different planets. – NATALIA NOUSSINOVA

**PROTSESS O TREKH MILLIONAKH (US: Three Thieves)** [Il processo dei tre milioni / The Trial Concerning Three Million] (*Mezhrabpom-Rus*, Moscow – USSR 1926)

*Regia/dir.*: Yakov Protazanov; *scen.*: Yakov Protazanov, Valentin Turkin, Oleg Leonidov; libero adattamento dalla commedia/freely adapted from the 3-act play *I tre ladri* di/by Umberto Notari, riduzione in tre atti del suo romanzo/based on his 1907 novel; *f./ph.*: Pyotr Yermolov; *scg./des.*: Isaac Rabinovich; *aiuto regia/asst. dir.*: Yuli Raizman; *asst. alla regia/second asst. dir.*: Yakov Urinov; *eff. spec./spec. effects.*: Nikolai Sorokin; *cast.*: Igor Iliinsky (*Tapioca*, il ladro straccione/ragged thief), Anatoli Ktorov (*Cascariglia*, il ladro gentiluomo/gentleman thief), Mikhail Klimov (*Ornano*, il banchiere/the banker), Olga Zhizneva (*Noris*, sua moglie/his wife), Nikolai Prozorovsky (*Guido*, suo amante/her lover), Vladimir Fogel (*uomo col binocolo/man with binoculars*), Daniil Vvedensky (*scassinatore/burglar*), Alexander Glinsky (*oste/innkeeper*), Vladimir Mikhailov, Marc Zibulsky (*sacerdoti/priests*), Boris Schlikhting (*capo della polizia/Chief of Police*), Mikhail Jarov (*poliziotto/policeman*), Serafima Birman (*signora con la rosa seduta alla tavola/woman with rose seated at table*), Olga Bobrova, Gulbike Scerbatova; *data uscita/rel.*: 23.8.1926; 35mm, 1816 m., 79' (20 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Secondo la testimonianza del suo biografo Mikhail Arlazorov, Protazanov voleva talmente fare un'altra commedia dopo il successo di *Zakroishchik iz Torzhka* (Il sarto di Toržok) da rifiutare il dramma storico *Stenka Razin*, previsto per lui dal *Mezhrabpom*, preferendo aspettare finché non si fosse trovata una nuova sceneggiatura di commedia. Nel frattempo, tuttavia, non gli sfuggì l'entusiasmo del pubblico sovietico per la pièce teatrale *I tre ladri* dello scrittore futurista italiano Umberto Notari (1878-1950), rappresentata con grandissimo successo in vari teatri, tra cui l'estivo *Aquarium* di Mosca e poi al *Komissarzhevskaya*. Entrambi gli allestimenti vedevano nel ruolo di *Tapioca* Igor Iliinsky, che Protazanov considerava già come una sua stella personale. Né lo disturbava che la pièce di Notari fosse già stata adattata per lo schermo ben tre volte. La prima versione, *Vor* ("Il ladro", con i titoli alternativi "Il ladro benefattore" o "Il ladro ideale", del 1917), diretta da Mikhail Bonch-Tomachevsky, poteva già essere considerata antiquata dal punto di vista ideologico, perché il ladro vi appariva anche come un grande filantropo; e parimenti antiquata era probabilmente anche la seconda versione, alquanto oscura, di regista ignoto, con lo stesso titolo della commedia italiana e con *Amo Bek Nazarov* nel ruolo di *Cascariglia*; mentre la terza versione, *Nie poiman – Nie vor / Kandidat v Prezidenty* (Non sei ladro senza prove / Candidato alla presidenza, 1924) di *Pyotr Chardynin*, essendo così recente, avrebbe potuto rappresentare un ostacolo. Nondimeno, Protazanov si rivolse allo stesso sceneggiatore, Valentin Turkin, che aveva scritto il film di Chardynin e che era rimasto insoddisfatto del trattamento. Protazanov seppe approfittarne, dando a Turkin la possibilità di recuperare gli spunti andati perduti nell'adattamento precedente.

In entrambi i casi, i film furono girati in luoghi pittoreschi del sud: il film di Chardynin negli studi di Odessa del *VUFKU* e quello di Protazanov a *Yalta*, in *Crimea*. Per i due registi queste due città erano state il punto di partenza, i luoghi in cui avevano lavorato in attesa di espatriare dalla *Russia bolscevica* negli anni 1918-1920. Poiché Chardynin era ritornato a Odessa nel 1923, era naturale che girasse il suo film in quella città. Protazanov risiedeva invece a Mosca, ma per realizzare *Prozess triokh millionakh* si trasferì a *Yalta*, pur se la sceneggiatura non lo prevedeva: fu il caso a condurlo là, o una risposta al suo ex collega del cinema pre-rivoluzionario?

Il film di Chardynin è abbastanza vicino allo stile del vecchio cinema russo, a cominciare dal trucco molto accentuato degli attori. Il *Cascariglia* di Oleg Freylikh, un attraente farabutto in frak e cilindro, imita lo stile dei divi anni '10. Nonostante il messaggio sovietico, che descrive la cospirazione dei grandi ladri come una via d'accesso al parlamento, il film riserva il classico finale amaro del cinema zarista al povero ladruncolo *Tapioca*, che alla fine finisce infatti in prigione. Anche in Protazanov riecheggiano temi del cinema pre-rivoluzionario, ma in modo più ironico. Quando il marito-banchiere bussa alla porta, *Cascariglia* si punta una pistola alla tempia. Ma la situazione classica del melodramma russo è infranta e parodiata nella scena seguente, dove la pistola si rivela essere solo un accendisigari con cui la moglie del

banchiere accende una sigaretta. Per Chardynin l'eroe principale del film era Cascariglia; per Protazanov la figura centrale è invece Tapioca/Iliinsky. Tapioca è in entrambi i casi un personaggio comico, ma nella versione di Chardynin è un perdente, mentre per Protazanov è un vincente. E proprio per questo motivo si rende necessario aggiungere un capro espiatorio alla fine del film, il ladruncolo che deruba l'ormai ricco Tapioca, cui quest'ultimo fa la morale difendendo "il sacro principio della proprietà privata".

Melodramma e commedia coesistono in entrambe le versioni, ma a prevalere in Protazanov è la commedia di stile occidentale. Probabilmente fu proprio questo l'elemento che Turkin non aveva potuto realizzare con Chardynin, anche se l'integrazione della parodia del melodramma pre-rivoluzionario nella commedia sovietica era già nelle corde di Protazanov, fin da *Zakroishchik iz Torzhka* – come giustamente scrive Peter Bagrov nel suo articolo sull'evoluzione della commedia nel cinema russo. Turkin, tuttavia, non è menzionato nei titoli di testa del film. Né vi figura Oleg Leonidov, che in seguito diventerà lo sceneggiatore abituale di Protazanov, ruolo in cui avrebbe debuttato, secondo le sue memorie, proprio in *Prozess triokh millionakh*. Nei titoli del film si legge semplicemente: "Sceneggiatura e regia Y. Protazanov". Protazanov sembra essere stato più generoso con i suoi attori che con gli altri membri della troupe. I suoi attori si mostrano sempre molto riconoscenti nelle loro memorie e non è un caso che il regista mantenga lo stesso cast da un film all'altro. Ilijnsky, Ktorov e Zhizneva erano già apparsi in *Zakroishchik iz Torzhka* e questa volta c'è anche Mikhail Klimov, che si unisce alla famiglia per restarvi a lungo.

Il film ebbe molti problemi con la censura, e corse il rischio di essere etichettato come "promotore dell'ideologia straniera", ma fu miracolosamente salvato dall'autorevole scrittore Mikhail Koltzov e dal Ministro della Cultura Anatoli Lunacharsky, i quali dichiararono entrambi che era un bene che il cinema sovietico fosse in grado di realizzare film di stile e livello occidentali, offrendo al contempo un'acuta analisi delle problematiche sociali. (Fortunatamente questi complimenti non furono espressi all'epoca della campagna anticoscopolita, perché allora il regista l'avrebbe sicuramente pagata cara.) Nel 1926 il Mezhrabpom era così orgoglioso del film da includerlo nel programma dei maggiori successi dello studio che furono proiettati per Douglas Fairbanks e Mary Pickford durante la loro visita in URSS. I due divi lo trovarono tuttavia poco interessante, perché privo di uno stile nazionale e troppo simile a un film medio americano. – NATALIA NOUSSINOVA

*According to his biographer Mikhail Arlazorov, Protazanov was so keen to make another comedy after the success of The Tailor from Torzhok that he refused the historical drama Stenka Razin, planned for him by Mezhrabpom, preferring to wait until a new comedy script could be found. However, he quickly recognized the Soviet public's enthusiasm for the stage play I tre ladri (The Three Thieves) by the Italian Futurist writer Umberto Notari (1878-1950), which had*

*played with success in several theatres, including Moscow's Aquarium summer theatre and then at the Komissarzhevskaya Theatre. Both these productions featured, in the role of Tapioca, Igor Iliinsky, whom Protazanov regarded as his own personal star.*

*Protazanov was untroubled that Notari's play had already been adapted for the cinema three times. The first version, Vor (The Thief, with alternative titles The Benefactor Thief and The Ideal Thief, 1917), directed by Mikhail Bonch-Tomachevsky, could already be considered outdated in terms of ideology, since the thief is also a great philanthropist. Another obscure early version, of which the director is unknown, had Amo Bek Nazarov in the role of Cascariglia, and must also have seemed overtaken by time. However, Pyotr Chardynin's 1924 adaptation, Nie Poiman – Nie Vor / Kandidat v Presidyent (Not Caught – Not a Thief / The Presidential Candidate), being so recent, might logically have appeared an obstacle. Nevertheless, on the contrary, Protazanov turned to Valentin Turkin, who had written the scenario for Chardynin's film and was unhappy with its treatment. Protazanov took advantage of this, giving Turkin the chance to retrieve ideas that had been lost in the previous adaptation.*

*In both cases, the films were shot in picturesque southern locations. Chardynin's film was shot in the VUFKU studios of Odessa, and Protazanov's at Yalta in the Crimea. For both directors these two cities had been their point of departure, the places where they had worked while waiting to exile themselves from Bolshevik Russia in the years 1918-1920. Since Chardynin had repatriated to Odessa in 1923 it was natural that he filmed in this city. Though Protazanov had returned to Moscow, he went back to Yalta for the shooting of The Trial Concerning Three Million, though the story did not really require it: was it chance that took him there, or a response to his ex-colleague of the pre-revolutionary cinema?*

*Chardynin's film is quite close to the style of the old Russian cinema, notably from the point of view of the very accentuated make-up of the actors. Cascariglia, played by Oleg Freylikh as a handsome rascal in frock coat and top hat, is in the style of male stars of the 1910s. Despite the Soviet message, depicting the conspiracy of the big thieves as opening the door to parliament, the film is also provided with the classic unhappy ending of the Tsarist cinema for the poor little thief Tapioca, who is imprisoned at the close of the film. For Protazanov the pre-revolutionary cinema also has its attractions, but in a more ironic fashion. When the banker-husband knocks on the door, Cascariglia puts a pistol to his head. But the classic situation of the Russian melodrama is shattered and parodied in the following scene, where we realize that the pistol is only a cigarette lighter with which the banker's wife lights a cigarette. For Chardynin the principal hero was Cascariglia; for Protazanov it is certainly Tapioca/Iliinsky who is the central figure of his film. In both cases Tapioca is the comic figure, but in Chardynin's version he is the loser, while for Protazanov he becomes the victor, and for this reason it becomes necessary to add a scapegoat at the end of the film, a small-time thief who robs the now-rich Tapioca and offers a moral in defending "the sacred principle of private property".*

Melodrama and comedy coexist in both versions, but with Protazanov it is Western-style comedy which prevails. It is possibly precisely this element that Turkin could not achieve with Chardynin, but it was also very much in the spirit of Protazanov to integrate parody of pre-revolutionary melodrama in Soviet comedy, which he had already done in *The Tailor from Torzhok* – as Peter Bagrov justly writes in his article on the evolution of comedy in Russian cinema. However, Turkin is not mentioned in the credits of the film. Nor is Oleg Leonidov, who was to become Protazanov's regular scenarist, and according to his memoirs was already working in this capacity on *The Trial Concerning Three Million*. The film credits simply state, "Scenario and direction, Y. Protazanov". Protazanov seems to have been kinder to his actors than to the other members of the unit. His actors are always very appreciative in their memoirs, and it is not by chance that he retains the same cast from one film to another. Iliinsky, Ktorov, and Zhizhneva had already appeared in *The Tailor from Torzhok*, and here Mikhail Klimov joins the family, to which he would belong for a long time.

The film had many problems with censorship. It was close to being labeled as promoting "foreign ideology", but it was miraculously saved by the respected writer Mikhail Koltzov and Anatoli Lunacharsky, the Minister of Culture, who both declared that it was good that the Soviet cinema was capable of creating films of Western style and level while dealing perceptively with social problems. (Luckily this compliment was not paid at the time of the anti-cosmopolitan campaign, when it would have cost the director dearly.) In 1926 Mezhrabpom was sufficiently proud of the film to include it in the programme of studio successes screened for Douglas Fairbanks and Mary Pickford during their visit to the USSR. They seem however not to have found it very interesting, in their eyes lacking a national style and too much like an average American film. – NATALIA NOUSSINOVA

**DON DIEGO I PELAGEYA (Delo Pelagei Diominoy)** [Don Diego e Pelagia / Don Diego and Pelageya; L'affare di Pelagia Diomina/The Case of Pelageya Diomina] (Mezhrabpom-Rus – USSR 1928)

Regia/dir: Yakov Protazanov; scen.: A. Zorich; f./ph: Yevgeni Alekseyev; scg./des: Sergei Kozlovskii; aiuto reg./asst. dir: Yakov Urinov; asst: Nikolai Branitskii; cast: Maria Blumenthal-Tamarina (*Pelageya Diomina*), Anatoli Bykov ("*Don Diego*", capostazione/stationmaster), Vladimir Mikhailov (*marito di Pelagia/Pelageya's husband*), I. Levkoyeva (*Natasha, Komsomol member*), Ivan Yudin (*Misha, segretario di cellula/secretary of the Komsomol cell*), Vladimir Popov (*Miroshka, guardiano del/watchman of the Volispolkom [District Executive Committee]*), Aleksandr Gromov (*The "Uchraspred" [capo reparto registrazione e distribuzione/head of the registration and distribution department]*), Daniil Vvedenskii (*sorvegliante/watchman*), Mikhail Zharov (*Mikhail Ivanovich, member of the Village study society*), B. Gusev (*milite/militiaman*), Yelena Tiapkina (*la moglie del pope/the priest's wife*), Ivan Peltser, Sergei Tsenin, Osip Brik (*burocrati/bureaucrats*), Nikolai Ivakin (*impiegato della cooperativa/clerk at the co-operative store*),



*Don Diego i Pelageia*, 1928. (Gosfilmofond of Russia)

Lev Fenin (*ospite del postino/the postman's guest*), Vera Maretskaya (*ragazza in tribunale/girl at the court*), Sofia Levitina (*donna in prigione/woman in jail*), Andrei Gorchilin, Chuveliov; riprese/filmed: 1927; orig. l: 1900 m.; 35mm, 1655 m., 72' (20 fps); did./titles: RUS; fonte copia/print source: Gosfilmofond of Russia.

*Don Diego i Pelageia* è un outsider tra le commedie di Protazanov. Alla sua uscita, nel 1928, fu molto lodato dai critici – caso abbastanza raro per Protazanov che aveva la reputazione di "abile artigiano", un male necessario per la difesa del profitto ma in contrasto con l'estetica dei Soviet. Al contempo – cosa ancor più straordinaria – il film ebbe scarso successo di pubblico. *Don Diego* fu praticamente dimenticato per decenni, mentre le opere di Protazanov erano diventate quasi un simbolo della commedia cinematografica sovietica. Oggi – con l'ampia selezione di film muti disponibile per i cinefili – sta guadagnando popolarità, diventando di anno in anno uno dei titoli del muto più amati e apprezzati in Russia.

La ragione di tutto ciò è il linguaggio del film. Protazanov era un maestro della stilizzazione che si sapeva adattare a forme e tecniche nuove con la flessibilità di un camaleonte. Nella sua opera sono facilmente rintracciabili le influenze di Bauer, Eisenstein, Pudovkin, Lubitsch, Griffith, dell'"avant-garde" francese, e così via. Forse anche *Don Diego i Pelageya* presenta qualche forma di stilizzazione – seppure abilmente dissimulata. Una commedia degli anni Venti è facilmente riconoscibile dalla recitazione e dai ritmi; perfino suoi movimenti di macchina e le scenografie sono molto convenzionali. Questo film rompe tutti gli schemi. Molte scene di *Don Diego* hanno un aspetto documentaristico. Il Mezhrabpom-Rus – l'ultimo dei grandi studi cinematografici semi-privati dell'URSS – si era specializzato in film "europei" realizzati in Russia. I suoi film si distinguevano soprattutto per la sontuosità dei



*Don Diego i Pelageya*, 1928. (Gosfilmofond of Russia)

set, la magnificenza dei costumi e per il montaggio, che era dinamico ma anche comprensibile per un pubblico di massa. I registi del Mezhrabpom non si curavano del contesto realistico delle loro storie. Questa era invece una caratteristica dello studio moscovita Sovkino, che esplorava le possibilità di un ambiente “naturale”, inserendo una trama convenzionalmente melodrammatica in un vero villaggio o in una vera fabbrica, o nelle strade di una città, spesso filmati nello stile del *cinéma-vérité* (o per meglio dire di Vertov). Nessuno si aspettava che Protazanov adottasse quest’approccio per una commedia Mezhrabpom. La vicenda si svolge in una piccola, remota e sonnolenta stazione ferroviaria, dove non succede mai nulla. Gli stessi abitanti del luogo probabilmente non sanno nulla di quel che succede oltre i confini del loro villaggio: all’arrivo del postino si precipitano ad afferrare tutti i giornali e le ordinanze pubbliche – per usarli come carta da sigarette. “Don Diego” è il soprannome del capostazione, che, annoiato a morte dalla vita del villaggio, tenta di porvi rimedio immaginando di essere un *hidalgo* spagnolo del XVII secolo. Pelagia è un’anziana contadina che ha la sfortuna di attraversare i binari nel punto sbagliato. Don Diego approfitta dell’occasione per dar prova della sua importanza e la trascina in tribunale. Giacché tutti i funzionari locali sono impelagati nei cavilli burocratici, la vecchia Pelageya viene condannata alla prigione. Naturalmente c’è un lieto fine: la donna è liberata da un gruppo di giovani membri del Komsomol. Ma il suo salvataggio miracoloso e bizzarro è un caso assolutamente speciale – e per fugare ogni residuo dubbio al riguardo, prima della didascalia finale, un busto di gesso di Mikhail Kalinin, l’allora capo del governo dei Soviet, improvvisamente sorride. Per contro, nonostante la loro evidente assurdità, l’arresto di Pelagia e le successive lungaggini burocratiche rispecchiavano l’ineluttabile e consolidata realtà quotidiana.

“Non è una commedia, ma una tragedia”, questo fu il verdetto di molti contemporanei.

Il *pathos* della storia di Protazanov fu paragonato alle grandi satire russe del XIX secolo – le commedie di Gogol, le novelle di Cechov, i drammi grotteschi su base documentaria di Sukhovo-Kobylin. In effetti, questa commedia presenta molti personaggi e situazioni divertenti, anche se qui la natura dell’umorismo non poggia sull’esagerazione, ma sul riconoscimento di situazioni tipiche. Nella sua schietta giustapposizione tra la grottesca macchina burocratica e una persona in carne ed ossa, raccontata con il maggior realismo possibile, il film restituisce un sentimento di disperazione e di rancore finora impensabile per una commedia sovietica. *Don Diego e Pelageya* fu la prima di molte “commedie tristi”, un genere che in Russia sarebbe diventato popolare solo qualche decennio dopo.

Protazanov fu un famoso creatore di divi. Tra quelli che scoprì o che “avviò alla celebrità” figurano Igor Iliinsky, Anatoli Ktorov, Ada Voitsik, Vera Maretskaya, Mikhail Zharov, Ivan Koval-Samborskii, Serafima Birman e Yuliya Solntseva. Il caso di Maria Blumenthal-Tamarina (1859-1938) fa storia a sé. L’attrice non fu propriamente una scoperta di Protazanov, perché prima d’incontrarsi sul set del suo melodramma *Yego Prizyv* (Il suo appello, 1925) era un’affermata artista della scena teatrale moscovita ed era già apparsa in sette film. Nondimeno, furono proprio *Yego Prizyv* e *Don Diego i Pelageya* a fare di lei (ultrasessantenne!) una vera stella del cinema. Dopo questi due, interpretò un’altra dozzina di film, diventando sempre più popolare. La Blumenthal-Tamarina può essere considerata una sorta di Marie Dressler russa, con meno bizzarria e più delicatezza. Nel 1936 figurò tra i primi tredici artisti che furono insigniti del più alto titolo onorario della Russia sovietica, “Artista del Popolo dell’URSS” (insieme con Stanislavsky e Nemirovich-Danchenko).

Don Diego è interpretato da Anatoli Bykov (1891-1943), un attore che occupa una nicchia speciale nella storia del teatro sovietico degli anni Venti e Trenta. Fondatore, capocomico e primattore del *Semperante*, un teatro d’improvvisazione che combinava i principi dell’“avanguardia rossa” con la commedia dell’arte italiana, Bykov avrebbe dovuto rappresentare un buon acquisto per il cinema sovietico dei tardi anni Venti. *Don Diego* era la sua terza – e più riuscita – prova cinematografica. Ma l’alchimia non funzionò. Neanche Protazanov riuscì a fare di lui una grande star ed egli tornò al teatro, facendo solo un’ultima apparizione sullo schermo dieci anni dopo. La rivalutazione critica è arrivata soltanto vent’anni dopo la sua morte.

PETER BAGROV

*Don Diego and Pelageya is an outsider among Protazanov’s comedies. On its release in 1928 it was highly praised by critics – which is remarkable, as Protazanov had a reputation as a “skilful craftsman”, an evil necessary for the sake of profit but alien to Soviet aesthetics. At the same time the film had little success with the public – which is even more remarkable. It was virtually forgotten for decades, while Protazanov’s works had become almost a symbol of Russian silent*



comedy filmmaking. Today – with a wide selection of silent films available to cinephiles – it is gaining popularity every year, becoming one of the most loved and respected silent films in Russia.

The reason for all this is film language. Protazanov was a master of stylization, adapting new forms and techniques with the flexibility of a chameleon. Examining his films one can easily trace the influence of Bauer, Eisenstein, Pudovkin, Lubitsch, Griffith, the French “avant-garde”, and so forth. Perhaps *Don Diego and Pelageya*, too, offers a stylization of sorts – but a cleverly concealed one. A comedy of the 1920s is easily recognizable, in its acting and its rhythm; even its camerawork and set design are highly conventional. But this film breaks the mould.

Many scenes in *Don Diego* have a documentary air. Mezhrabpom-Rus – the last semi-private major film company in Soviet Russia – specialized in Russian-made “European” pictures. Their films were admired for lavish sets, impressive costumes, and editing that was both dynamic and comprehensible for the mass audience. Mezhrabpom’s directors were never concerned with real textures. It was Moscow’s Sovkino studios that explored the possibilities of a “natural” environment, placing a clichéd melodramatic plot in a real village, or a factory, or the streets of a city, often filmed in a cinéma-vérité (or rather Vertov) style. Nobody expected Protazanov to use this approach while making a comedy at Mezhrabpom.

The story takes place at a small, remote, sleepy railway station, where nothing ever happens. The locals probably aren’t even aware of anything that happens outside their village: whenever the postman comes they rush to grab all the newspapers and decrees – to use them as cigarette-papers. “*Don Diego*” is the nickname of the stationmaster, who is bored to death with village life, and makes up for it by imagining that he’s a Spanish hidalgo of the 17th century. Pelageya is an elderly peasant woman who has the bad luck to cross the railway tracks at the wrong place. *Don Diego* seizes this as an opportunity finally to demonstrate his power, and sends her to court. Since all the local bureaucrats are entangled in red tape, old Pelageya is imprisoned. There is a happy ending, of course: she is saved by a group of young Komsomol members. But this salvation is truly miraculous and eccentric, definitely a special case – and to leave us in no doubt about this, just before the closing title a plaster bust of Mikhail Kalinin, the nominal head of the Soviet government, suddenly smiles. In contrast, in spite of their obvious absurdity, Pelageya’s arrest and all the ensuing bureaucratic rigmarole exhibit an established and inevitable regularity. “It is not a comedy, it’s a tragedy” – this was the verdict of many contemporaries. The pathos of Protazanov’s story was compared to classical Russian satires of the 19th century – Gogol’s comedies, Chekhov’s short stories, Sukhovo-Kobylin’s documentary-based grotesques. There are indeed many humorous characters and situations in this comedy, but here the nature of the humour is grounded not in exaggeration, but in recognition of the typical. The film’s very straightforward juxtaposition of a grotesque bureaucratic machine and a living human being, portrayed with as much realism as

possible, gives a feeling of hopelessness and resentment one would not expect from a Soviet comedy. *Don Diego and Pelageya* was the first of many “sad comedies”, a genre that became popular in Russia only decades later.

Protazanov was famous for creating stars. Among those he either discovered or “set on the road to stardom” are Igor Iliinsky, Anatoli Ktorov, Ada Voitsik, Vera Maretskaya, Mikhail Zharov, Ivan Koval-Samborskii, Serafima Birman, and Yuliya Solntseva. The case of Maria Blumenthal-Tamarina (1859-1938) is unique. She was not exactly a discovery, for she was an established theatrical actress in Moscow and had even played in seven films before meeting Protazanov, on the set of his melodrama *Yego Prizyv* (*His Call*; 1925). But it was Yego Prizyv and *Don Diego and Pelageya* that made her a real film star (in her late 60’s!). She went on to make a dozen more films after that, becoming more and more popular; and can be regarded as the Russian equivalent of Marie Dressler, but with less eccentricity and more delicacy. In 1936 she was among the first of thirteen artists awarded the highest honorary title in Soviet Russia, People’s Artist of the USSR (along with Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko).

*Don Diego* is played by Anatoli Bykov (1891-1943), an actor who occupies a special niche in the history of the Soviet theatre of the 1920s and 1930s. He was the founder, head, and leading actor of *Semperante*, a theatre of improvisation that combined the principles of the “Red avant-garde” with commedia dell’arte. Bykov should have been a catch for Soviet cinema of the late 1920s. *Don Diego* was his third attempt at the movies, and the most successful. Yet no chemistry happened. When even Protazanov didn’t succeed in making him a film star, Bykov returned to the stage. He made just one more screen appearance, ten years later. Film critics finally appreciated him only 20 years after his death. – PETER BAGROV

**CHINY I LIUDI (Chekhovskii Almanakh)** (US: *An Hour with Tchekhof*) [Cariche e uomini / Ranks and People; Almanacco di Cechov / A Chekhov Almanac] (Mezhrabpomfilm – USSR 1929)

Regia/dir: Yakov Protazanov, Mikhail Doller; scen: Oleg Leonidov, Yakov Protazanov, da tre racconti di/from three stories by Anton Chekhov; f./ph: Konstantin Kuznetsov; scg./des: Vladimir Yegorov; aiuto reg./asst. dir: Aleksandr Popov, Leonid Khmara; cost: Nikolai Kilburg; trucco/make-up: Sergei Guskov; consulente letterario/literary consultant: Yuri Sobolev; stills ph: Mark Magidson; cast: Anna na shee [Anna al collo/Anna Around His Neck]: Mikhail Tarkhanov (*Modest Alekseyevitch*), Maria Strelkova (*Anna Petrovna*), Andrei Petrovskii (*governatore/Governor*), Nikolai Sherbakov (*il padre di Anna/Anna’s father*), Viktor Stanitsyn (*Artinov*), Elena Maksimova (*domestica/servant of Modest Alekseyevitch*), Daniil Vvedenskii (*responsabile di vagone/carriage superintendent*), Varvara Rizenko (*vicina/neighbor* [in una scena tagliata al montaggio/in scene cut from final montage]), Sergei Sideliov (*studente/student*), Sofia Levitina (*pettegola/gossip*), Smert Chinovnika [La morte di un funzionario/Death of a Bureaucrat]: Ivan Moskvina (*Cherviakov*), Vladimir Yershov

(*General Bryzshalov*); Khameleon [Il camaleonte/The Chameleon]: Ivan Moskvín (*Ochumelov*), Daniil Vvedenskii (*Yeldyrin, commissario di polizia/police commissioner*), Vladimir Popov (*Khriukin*); 35mm, 1855 m., 73' (22 fps); *did./titles, dial:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Gli adattamenti cinematografici dalle celebri novelle di Cechov, interpretati dai membri del Teatro d'Arte di Mosca, furono una scelta naturale per il Mezhrabpomfilm, giacché lo studio aveva legami molto stretti con il teatro di Stanislavsky e di Nemirovitch-Dantchenko sia sul piano estetico sia su quello pratico avendo in comune il medesimo staff creativo (Nikolai Efros, critico e consulente letterario; Vladimir Simov, scenografo; Aleksandr Sanin, regista; Leonid Leonidov, attore e regista; ecc.). Verso la fine del 1929, tuttavia, questo accordo tradizionale acquisì improvvisamente un carattere politico, quando Moisei Aleinikov, direttore del Mezhrabpom (l'unico studio privato che era riuscito a sopravvivere all'interno dell'URSS) fu arrestato come "capitalista" e privato dei suoi diritti di voto. Un gruppo di intellettuali avviò una campagna a favore suo e del suo studio e il 9 febbraio 1930 Lunacharsky, Meyerhold, Kachalov, Moskvín, Barnet, Pudovkin, Protazanov e altri firmarono una lettera indirizzata ai capi del Soviet, in cui dichiaravano che gli studi del Rus e in seguito quelli del Mezhrabpom sotto la guida di Aleinikov avevano avuto nella storia del cinema sovietico un ruolo paragonabile a quello del Teatro d'Arte di Mosca nella storia del teatro russo. In quel contesto, anche il film di Protazanov uscito da poco nelle sale avrebbe potuto costituire la prova inconfutabile dell'affiliazione e vicinanza dei due fenomeni culturali. Fortunatamente il loro appello ebbe un inaspettato successo e Aleinikov fu liberato.

Il film di Protazanov è interessante soprattutto per la partecipazione di due grandi attori del Teatro d'Arte di Mosca, Mikhail Tarkhanov e Ivan Moskvín. Protazanov aveva la fama di ottimo regista di attori, e ciò faceva sì che gli attori di prosa – tra i quali Kachalov, Bliumental-Tamarina, Varvara Ryzhova, Klimov, Iliinsky, ecc. – fossero felicissimi di lavorare con lui; ma l'idea di lavorare con Moskvín divenne per il cineasta una vera e propria ossessione. Secondo le memorie dello scrittore Oleg Leonidov, Protazanov assillava costantemente lo staff del Mezhrabpom, supplicandoli: "Trovatemi un soggetto per Moskvín." Infine, nel 1927, Leonidov propose un adattamento ad hoc del romanzo di Ivan Shmelyov *Chelovek iz restorana* (L'uomo del ristorante), ritenendo che il ruolo del cameriere andasse a pennello per Moskvín. Dopo qualche esitazione iniziale, Protazanov accettò la proposta, e altrettanto fece Moskvín, ma un imprevisto malanno dell'attore fece sì che la parte fosse affidata a Mikhail Cechov. Due anni dopo, tuttavia, Protazanov riuscì a dirigere Movskin in questo adattamento dalle novelle di Anton Cechov, zio di Mikhail. Secondo Aleinikov, i critici cinematografici inizialmente accolsero con grande scetticismo il progetto, giacché le tre storie scelte da Protazanov, in particolare le due con Movskin – "Morte di un burocrate" e "Il camaleonte" – poggiavano soprattutto sulla brillantezza ed arguzia dei dialoghi. Come sarebbe stato possibile trovare un equivalente in un film

muto? Sorprendentemente, l'equivalente fu trovato con mezzi affatto teatrali. Il critico del quotidiano *Krasnaia Gazeta* restò piacevolmente sorpreso dalla felice consonanza tra la recitazione espressivamente "teatrale" degli interpreti e le parole di Cechov. Il trucco di Moskvín per "Il camaleonte" era molto marcato, molto forte. Un trucco simile non si sarebbe mai potuto usare in teatro perché, secondo le parole dello stesso Moskvín, non gli sarebbe stato possibile tollerarlo per più di venti minuti, un tempo minimale in teatro; mentre un attore poteva sopportare un trucco come quello per i 20 secondi necessari per girare un primo piano cinematografico. Protazanov usò molti primi piani in questo film, per dare il massimo risalto alle espressioni facciali degli attori della scuola psicologica del Teatro dell'Arte di Mosca.

Il "dettaglio espressivo" di Stanislavsky è anch'esso molto importante in *Chini i liudi*. Nella scena del ballo di "Anna al collo", un gigantesco samovar, simbolo della volgarità dei burocrati e dell'ipocrisia di un'asta "benefica" che è solo una mera ostentazione di ricchezza, è seguito dal piccolo samovar messo all'incanto per pagare i debiti del padre della sventurata famiglia di Anna.

È interessante notare come lo stile abituale dei décor di Protazanov, con fregi architettonici, ritratti e ombre sulle pareti (nelle ombre del padre ubriaco di Anna e dei suoi due figli disperati ci sono echi dell'Hermann/Mozhukhin che impazzisce in *Pikovaja dama* [La dama di picche]). Tutto ciò ha uno stretto collegamento con la concezione di spazio abitato ideata dai fondatori del Teatro d'Arte di Mosca. Questa vicinanza non è fortuita: gli artisti che riuscirono a far liberare dal carcere il produttore Aleinikov non esageravano affatto sostenendo che il Mezhrabpom era l'equivalente cinematografico del Teatro dell'Arte di Mosca. Da qui il particolare merito di Protazanov, l'unico regista che seppe creare un ponte tra il grande teatro, la grande letteratura e il cinema, per approdare alla commedia.

NATALIA NOUSSINOVA

*The adaptation of Chekhov's well-known stories, acted by members of the Moscow Art Theatre, was a very natural choice for Mezhrabpomfilm, given that the studio had always had close links with the theatre of Stanislavsky and Nemirovitch-Dantchenko both in terms of aesthetic and also at the level of the team which worked in both places (Nikolai Efros, critic and literary adviser; Vladimir Simov, designer; Aleksandr Sanin, director; and Leonid Leonidov, actor and director; etc.). However, towards the end of 1929 this traditional arrangement suddenly acquired a political aspect, since Moisei Aleinikov, director of Mezhrabpom (the only private studio that had succeeded in surviving within the USSR) was arrested as a "capitalist" and deprived of his voting rights. A group of intellectuals began a campaign in support of him and his studio, and on 9 February 1930 Lunacharsky, Meyerhold, Kachalov, Moskvín, Barnet, Pudovkin, Protazanov, and others signed a letter to the heads of state, in which they said that the Rus and later the Mezhrabpom studios under the leadership of Aleinikov had played a role in the history of the Soviet cinema comparable to that of the Moscow Art Theatre in the history*

of Russian theatre. In this context, Protazanov's recently released film was to be the incontestable proof of the affiliation and the closeness of the two cultural phenomena. Happily and by chance this defence was successful, and Aleinikov was freed.

Protazanov's film is interesting above all for the participation of two great actors of the Moscow Art Theatre, Mikhail Tarkhanov and Ivan Moskvina. Protazanov had a reputation as a good director for actors, and thus it was that stage actors – among them Kachalov, Bliumental-Tamarina, Varvara Ryzhova, Klimov, Iliinsky, et al. – very much enjoyed working with him, but the idea of working with Moskvina became a positive obsession for the film-maker. According to the memoirs of the writer Oleg Leonidov, Protazanov was constantly nagging the staff of Mezhrabpom, begging them, "Give me a subject for Moskvina". Finally, in 1927, Leonidov proposed adapting for this purpose Ivan Shmelyov's novel *The Man from the Restaurant* (*Chelovek iz restorana*), reckoning that the role of the waiter would fit Moskvina like a glove. After some hesitation Protazanov accepted the idea, as did Moskvina, though the actor's unexpected illness resulted in the part being passed to Mikhail Chekhov. Two years later however Moskvina was directed by Protazanov, in this adaptation of stories by Anton Chekhov – the uncle of Mikhail.

According to Aleinikov cinema critics were initially very sceptical about the project, since the three stories chosen by Protazanov, particularly "Death of a Bureaucrat" and "The Chameleon" – in both of which Moskvina appeared – are above all dependent on very brilliant and witty dialogue. How would it be possible to find an equivalent in silent film? Astonishingly this equivalent was found through theatrical means. The critic of the newspaper *Krasnaya gazeta* marvelled how successfully the players' expressive and "theatrical" acting corresponded to the words of Chekhov. Moskvina's make-up for "The Chameleon" was very pronounced, very strong. Such a make-up would never have been possible in the theatre because, according to Moskvina, he would be incapable of tolerating it for 20 minutes, which would be the minimum time in the theatre; but an actor could bear a make-up like this for the 20 seconds necessary to shoot a film close-up. Protazanov uses many close-ups in this film, providing the possibility to see the facial expression of the actors of the psychological school of the Moscow Art Theatre.

Stanislavsky's "expressive detail" is also very important for this film. An enormous samovar in the ballroom scene of "Anna Around His Neck", symbol of the vulgarity of the bureaucrats and the hypocrisy of a "charity" auction which is nothing but a show of riches, is followed by a little samovar, auctioned to pay the debts of Anna's miserable family.

It is notable that the usual style of Protazanov's décors, with vignettes, portraits, shadows on the wall (there are echoes of Hermann/Mozhukhin losing his mind in *The Queen of Spades* and the shadows of Anna's drunken father and his two distraught sons). All this is close to the conception of inhabited space created by the founders of the Moscow Art Theatre. This closeness is not by chance: the artists who succeeded in freeing the producer Aleinikov from prison in fact hardly

exaggerated in saying that *Mezhrabpom* was the Moscow Art Theatre of the cinema. But then, Protazanov is a rare director, who succeeded in making a bridge between great theatre, great literature, and cinema, to arrive at comedy. – NATALIA NOUSSINOVA

**PRAZDNIK SVIATOGO YORGENA** [La festa di Sant'Iorgen / The Feast of Saint Yorgen] (Mezhrabpomfilm – USSR 1930; sd. ver. 1935) *Regia/dir:* Yakov Protazanov; *scen:* Yakov Protazanov, *con/with* Oleg Leonidov & Sigizmund Krzhizhanovskii, *dal racconto/from the story* "Jorgensfesten" ["The Feast of Saint Yorgen"] *di/by* Harold Bergsted; *f./ph:* Piotr Yermolov; *scg./des:* Sergei Kozlovskii, Vladimir Balliuzek, Anatoli Arapov; *aiuto reg./asst. dir:* David Morskoi, Porfirii Podobed, Lev Bronstein; *cartelli did./title cards:* Ilya Ilf, Yevgeni Petrov; *cast:* Anatoli Ktorov (*Mikael Korkis, ladro/thief*), Igor Iliinsky (*Frants Shults, il complice/his accomplice*), Mikhail Klimov (*vicario/vicar of the temple*), Ivan Arkadin (*tesoreire del tempio/treasurer of the temple*), Maria Strelkova (*Oleandra, la figlia adel vicario/vicar's daughter*), Aleksandr Geirot (*Guten, membro del parlamento/member of the parliament*), Anatoli Goriunov, Vladimir Mikhailov (*monaci/monks*), Vladimir Uralskii (*guida/guide*), Nikolai Gladkov (*il folle santo/holy fool; poliziotto/policeman*), Scherbakov (*custode del tempio/temple watchman*), Tretiakov (*confessore/confessor*), Stanislav Novak (*cameraman*), Nina Volkova (*attrice che fa l'angelo/actress playing Angel*), Georgi Agnivitsev (*poliziotto/policeman*), Aleksandr Vishnevskii, Nina Vasilyeva, Feofan Shipulinskii.

**Sd. ver. 1935:** *scen:* Yakov Protazanov, Vladimir Schweitser; *co-reg./dir:* Porfirii Podobed; *mus:* Sergei Bugoslavskii, *eseguita da/performed by* Orchestra & Chorus of Mezhrabpomfilm Studios; *addl. cast:* Sergei Tsenin (*scienziato/scientist*); *sd. engineer:* Nikolai Ozornov; *tonmeister [master of sounds]:* David Blok; *sd. asst:* Sergei Yurtsev; *orig. l:* 2290 m.; 35mm, 2230 m., 81' (24 fps); *did./titles, dial:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Relativamente ancora poco conosciuto in occidente, *Prazdnik Sviatogo Yorgena* è oggi probabilmente il film sovietico muto più popolare presso il pubblico russo contemporaneo. Distribuito nell'estate del 1930, quando il sonoro stava per essere adottato dal cinema sovietico, seppe tener testa ai primi film parlati. Mesi e anni dopo la "prima" il film era di tanto in tanto ancora proiettato nelle sale del Paese. Non meraviglia, perciò, che figurasse tra i dieci film muti di successo che furono post-sincronizzati verso la metà degli anni Trenta (tra cui *Mat'* [*La madre*] di Vsevolod Pudovkin, *Goluboy ekspress* [*L'espresso azzurro*] di Ilya Trauberg e *Tichij Don* [*Il placido Don*] di Olga Preobrazhenskaya/Ivan Pravov). Tuttavia, mentre in seguito la maggior parte delle versioni "sonorizzate" fu ignorata dalla critica e dal pubblico in favore delle versioni originali, la riedizione di *Prazdnik Sviatogo Yorgena* del 1935 ha messo costantemente in ombra l'originale muto del 1930. In realtà, molti studenti di cinema ignorano tout court l'esistenza di una versione muta di questa commedia, cui il sonoro aggiunse una nuova dimensione, mutandone in qualche modo anche il genere d'appartenenza e il messaggio politico.

La celebre “trinità protazanoviana” (Anatoli Ktorov, Igor Iliinsky e Mikhail Klimov) vi appare riunita per l’ultima volta; Ktorov e Klimov fecero altri due film con Protazanov, mentre Iliinsky preferì concentrarsi sul teatro, dove fece una carriera brillantissima. Interpretando tre ladri di vario livello, ci si aspettava che replicassero lo schema di *Protsess o tryokh millionakh* (Il processo dei tre milioni) – questa volta con un accento spiccatamente anticlericale. Klimov è il vicario di un tempio, un ladro “civilizzato”, mentre Ktorov e Iliinsky sono due truffatori di mezza tacca, uno dei quali si finge un santo risorto e l’altro uno storpio risanato.

Ktorov, qui probabilmente nella sua migliore prova come attore cinematografico, dà prova di una complessa *plastique* trasformandosi da ladruncolo in un perfetto gentiluomo, e infine in un santo, una creatura immateriale di natura puramente cinematografica. Ritenendo di non aver aggiunto nulla al personaggio già creato in *Zakroishchik iz Torzhka* (Il sarto di Toržok) e in *Protsess o tryokh millionakh* (Il processo dei tre milioni), Iliinsky non fu mai soddisfatto della sua performance in questo che sarebbe diventato il suo film muto più famoso. Lo stesso Protazanov non era molto contento del risultato. In una lettera indirizzata al figlio, dichiarò pacatamente: “Ogni volta che lo vedo, *Yorgen* mi piace sempre meno – l’ho ridimensionato troppo nel montaggio; avrà un buon successo di pubblico (e al botteghino)”. (Si notino il punto e virgola e la parentesi: a volte anche la punteggiatura sa essere cinica.)

Il montaggio era davvero atipico per Protazanov. Il pubblico sovietico (come più o meno qualsiasi altro) concepiva la commedia come un genere “da camera”. Protazanov trasformò una commedia in un film epico. Descrivendo la Chiesa cattolica come una potente industria e abusando del pathos fino a trasformarlo in parodia, adottò il linguaggio del cinema sovietico storico-rivoluzionario. Benché fosse uno strenuo sostenitore del cinema “di attori”, qui fu costretto ad adottare l’estetica della tipizzazione e del montaggio – cioè lo stile e il linguaggio di Eisenstein, Pudovkin e altri. Spettacolari scene di massa con 1500 comparse, una pletora di metafore, impressionanti angolazioni di ripresa e perfino qualche rapido taglio di montaggio – tutti gli ingredienti di un perfetto “tempio del montaggio” sono usati, ma solo per smitizzare questo tempio con uno sguardo ironico, un tenue eppure evidente richiamo alla gestualità quotidiana (Ktorov era particolarmente bravo in questo) o con un’annotazione umoristica (le didascalie furono scritte da Ilya Ilf e Yevgeni Petrov, i più popolari autori satirici sovietici degli anni Venti e Trenta). C’è perfino una parodia del *Potëmkin*, quando un falso storpio messo alle strette rotola giù da una scalinata interminabile.

Il gusto per la parodia di Protazanov, in genere alquanto discreto, si scatena però nel celebre prologo del film. La poetica, agiografica sequenza d’apertura, si rivela essere la scena di un film commissionato dalla Chiesa. “La vita e i miracoli di San Yorgen” è una sorta di enciclopedia del cinema delle origini. Durante una sua visita a Parigi verso la metà degli anni Dieci, Protazanov aveva assistito alle riprese di un film dedicato alla Passione del Cristo (probabilmente *La vie et*

*la passion de Jésus Christ*, 1902-1905, di Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet). Rimase colpito dalla cinica indifferenza del regista e cercò di ricreare l’atmosfera sul set e lo stile di quel film. Protazanov, regista della scuola psicologica, avversava fieramente i cliché recitativi: qui cercò di accumularne il maggior numero possibile. La scena del matrimonio è una parodia dei primi melodrammi sovietici, con la combinazione caratteristica di riprese statiche in campo medio, di movimenti superflui e disordinati nelle sequenze in campo lungo e di metafore primitive, quali la giustapposizione dei cospiratori con un branco di cani da caccia.

Nella loro famosa dichiarazione del 1928, “Il futuro del cinema sonoro”, Grigori Aleksandrov, Vsevolod Pudovkin e Sergei Eisenstein sostenevano che il suono doveva essere usato solo come un nuovo elemento del montaggio e che non doveva mai accompagnare l’immagine ma farle da contrappunto. Queste idee non furono mai portate a compimento nella natia Russia. Per quanto possa apparire strano, la versione del 1935 di *Sviatogo Yorgena* è probabilmente l’unica illustrazione compiuta di quel manifesto d’avanguardia. Invece di aggiungere dialoghi o effetti sonori, Protazanov introdusse un brillante commento musicale di David Blok e Sergei Bugoslavskii, due dei principali musicisti del cinema sovietico degli anni Venti: una turbolenta assemblea del comitato finanziario fu accompagnata dall’*Ave Maria* di Bach, mentre una canzonetta napoletana e una popolare canzone conviviale russa, “Chizhik-Pyzhik”, furono trasformate in corali cattoliche.

La novità cruciale della versione sonora è la narrazione del Vicario, che situa l’intera storia all’interno di un sermone religioso. Alla patetica predica del Vicario si accompagnano le immagini “documentarie” della realtà, che è molto più vicina a una farsa e contraddice ogni singola parola del sermone. Una voce narrante calata “dall’alto” era una tecnica molto diffusa nel cinema sovietico sonoro degli esordi. In genere rappresentava il punto di vista ufficiale e fu adottata nel cinema di finzione sull’esempio dei documentari. In realtà, alcuni critici e teorici auspicarono perfino che si registrassero nella colonna sonora le voci dei leader politici del Soviet così come facevano gli Americani con le voci dei loro leader religiosi. Pertanto il parallelo era abbastanza esplicito. Il franco pamphlet antireligioso di Protazanov fu di fatto il solo e unico film sovietico degli anni Trenta a smascherare e ridicolizzare la “voce ufficiale”. Era una cosa rischiosa e fu una fortuna per Protazanov che nessuno sospettasse in un’innocente commedia una tale insubordinazione. Ma forse neanche lo stesso regista si rendeva conto che stava scherzando col fuoco. – PETER BAGROV

*Relatively unknown in the West, The Feast of St. Yorgen is today arguably the most popular Soviet silent film among contemporary Russian audiences. Released in the summer of 1930, when sound was about to be adopted in Soviet cinema, it competed with the early talkies successfully. Months and even years after its premiere the film was still screened in theatres now and then. No wonder it was one of the ten popular silents that were post-synchronized in the*

mid-1930s (along with Vsevolod Pudovkin's *Mother*, Ilya Trauberg's *The Blue Express*, and Olga Preobrazhenskaya and Ivan Pravov's *And Quiet Flows the Don*). Yet, while most of those "sonorized" versions were later ignored both by critics and the audience in favour of the authentic silent ones, the 1935 edition of *The Feast of St. Yorgen* steadily outshaded the 1930 original. In fact many scholars don't even suspect that the silent version still exists. For sound added a new dimension to this comedy, and in a way changed its genre and political message.

The famous "Protazanov trinity" (Anatoli Ktorov, Igor Iliinsky, and Mikhail Klimov) appears together for the last time; Ktorov and Klimov made two more pictures with Protazanov, whereas Iliinsky preferred to focus on the theatre, where he achieved a most brilliant career. Being cast as three thieves of various rates, they were supposed to repeat the scheme of *The Trial Concerning Three Million* – this time with an anti-clerical accent. Klimov plays the vicar of a temple, a "civilized" thief, while Ktorov and Iliinsky are a pair of crooks, one of whom poses as a resurrected saint, and the other as a healed cripple. Ktorov, in what might be his best screen performance, demonstrated a complex *plastique* transforming from a crook to a perfect gentleman, and then to a saint, i.e., to an immaterial creature of a pure cinematic nature. Iliinsky was never satisfied with his work in this film, feeling that it added nothing to the screen persona he created in *The Tailor from Torzhok* and *The Trial Concerning Three Million* – even though eventually it became his most famous silent picture. Protazanov himself was not very happy with the result. In a letter to his son he stated calmly: "Each time I like *Yorgen* less and less – I've made it too punctured in editing; it will have success among the audience (and the box office)." (Note the semicolon and the parentheses: sometimes even punctuation marks can be cynical.)

The editing was indeed atypical of Protazanov. Soviet audiences conceived comedy as a "chamber" genre (as did most of the world). Protazanov made a comedy epic. Depicting the Catholic Church as a massive industry, abusing pathos to such an extent that it turns into parody, he adopted the film language of Soviet historical-revolutionary films. A prominent supporter of the "actors'" cinema, here he was bound to turn to *typage-montage* aesthetics – i.e., to the style and language of Eisenstein, Pudovkin, et al. Impressive mass-scenes with 1500 extras, a large amount of metaphors, impressive angle shots, even some rapid cutting – all the ingredients of a perfect "montage temple" are used, only to debunk this temple with an ironic glimpse, a slight yet distinctly visible everyday-life gesture (Ktorov was particularly good at that) or a humorous remark (the intertitles were written by Ilya Ilf and Yevgeni Petrov, the most popular Soviet satirists of the 1920s-1930s). There is even a spoof of *Battleship Potemkin*, when a false cripple on crutches runs down an endless staircase.

Protazanov's taste for parody is usually concealed. He sets it free in the famous prologue to *St. Yorgen*. The poetic hagiographical opening turns out to be a scene from a movie commissioned by the church. "*The Life and Miracles of St. Yorgen*" is in a way an encyclopedia of early cinema. During his visit to Paris in the mid-1900s Protazanov witnessed the shooting of a film dedicated to *Christ's Passions* (it might have been Ferdinand Zecca and Lucien Nonguet's *La vie et la passion de Jésus Christ*, 1902-05). He was impressed by the director's cynical indifference, and tried to recreate both the atmosphere on the set and the style of the film. A director of the psychological school, Protazanov was always fighting acting clichés: here he tried to collect as many of them as possible. The wedding scene is a parody of early Soviet melodramas, with a characteristic combination of static middle shots, unnecessary and disorderly motion on the long shots, and primitive metaphors, such as juxtaposing conspirators with a pack of hounds.

In their famous 1928 statement *The Future of Sound Film*, Grigori Aleksandrov, Vsevolod Pudovkin, and Sergei Eisenstein claimed that sound should be used in a motion picture only as a new montage element, that it should never accompany the image but rather work in counterpoint. These ideas were never fully brought to life in their native Russia. Strange as it may seem, the 1935 sound version of *The Feast of St. Yorgen* may be the only perfect illustration of this *avant-garde* manifesto. Rather than adding dialogue and sound effects, Protazanov introduced a witty musical commentary by David Blok and Sergei Bugoslavskii, two leading Soviet silent film musicians of the 1920s: a violent meeting of the financial council was illustrated by Bach's *Ave Maria*, while a Neapolitan *canzonetta* and a popular Russian drinking song, "*Chizhik-Pyzhik*", were turned into Catholic chorales.

The crucial novelty of the sound version was the narration by the Vicar, which now places the whole story into the shell of a religious sermon. We hear the pathetic lecture – and see the "documentary" reality, which is much closer to a farce and contradicts every single word of the sermon. A narrative voice "from above" was a widespread technique in early Soviet talkies. As a rule it carried the official point of view, and was adopted to fiction films from documentaries. In fact, some critics and theorists even recommended that Soviet political leaders be recorded on sound film, just as Americans recorded their religious leaders. So the parallel was obvious. And Protazanov's straightforward anti-religious pamphlet was in fact the one and only Soviet film of the 1930s to unmask and ridicule the Official Word. That was risky business, and Protazanov was lucky that nobody suspected such an insurrection in an innocent comedy. It could very well be that the director himself was not quite aware of the fire he was playing with. – PETER BAGROV

## Cinema giapponese / *Early Japanese Cinema*

### Tesori della collezione filmica del Museo del Teatro dell'Università di Waseda *Treasures from the Tsubouchi Memorial Theatre Museum, Waseda University*

Il Museo del Teatro dell'Università di Waseda (ufficialmente Tsubouchi Memorial Theatre Museum) colleziona sin da quando fu istituito nel 1928 documenti e materiali di ricerca sul teatro giapponese e su quello del resto del mondo. Il Museo ha sempre riconosciuto grande importanza anche al cinema: materiali cartacei, quali riviste, libri, sceneggiature, foto di scena e poster sono stati raccolti fin dai primi giorni. Le pellicole non sono state una delle priorità del Museo, anche se nella sua collezione figurano oggi all'incirca 900 titoli. La maggior parte è stata donata da privati. Le prime donazioni di film risalgono agli anni '30, pertanto questo museo può essere considerato anche la prima istituzione nipponica a collezionare copie di film e a preservarle per la ricerca.

Il Museo Nazionale d'Arte Moderna del Giappone è stato aperto a Tokio dopo la seconda guerra mondiale, nel 1952. Accanto alle opere di pittura e scultura, le sue collezioni inclusero da subito anche il cinema, che questo ente nazionale ha sempre considerato parte integrante dell'arte moderna. Periodicamente, il Museo organizzava proiezioni di film propri o provenienti da archivi cinematografici stranieri, tuttavia, fu solo con la fondazione, nel 1970, del National Film Center come sezione del Museo Nazionale d'Arte Moderna, che le sue attività di collezionismo cinematografico divennero note al grande pubblico.

Questo spiega perché, nel 1960, Katsutaro Kushima, un ex distributore di film di Hokkaido, abbia deciso di donare la sua collezione di film giapponesi delle origini al Museo del Teatro dell'Università di Waseda. All'epoca, il Museo non era conosciuto solo per le collezioni di documenti sul teatro ma anche per i materiali riguardanti il cinema, fra cui copie di film. Per il signor Kushima, distributore cinematografico ma anche impresario teatrale e proprietario di sale, il Museo del Teatro era sicuramente un luogo più familiare del Museo d'Arte Moderna. Inoltre, fattore non secondario, l'Università di Waseda era stata l'alma mater del signor Kushima.

In realtà, varie collezioni di cinema delle origini erano state donate al Museo del Teatro nel periodo prebellico, tra cui quelle particolarmente importanti di Konoike e di Komada. Nondimeno, quella donata da Kushima rimane la più importante per quanto riguarda le ricerche storiche sul cinema giapponese. E proprio dalla collezione Kushima provengono tutti i film del cinema delle origini presentati quest'anno a Pordenone, tranne uno che appartiene al fondo Konoike.

Nel 1960, 23 nitrati 35mm risalenti al periodo tra il 1907 e il 1916 furono donati da Katsutaro Kushima al Museo del Teatro e l'1 e il 2 di maggio 1963, dieci di questi film furono proiettati in pubblico in un'aula dell'Università di Waseda. Poiché non risultano altre proiezioni pubbliche dopo il 1963, praticamente la donazione Kushima è rimasta a giacere dimenticata in qualche sotterraneo del Museo.

Quando nel 1999 iniziai la mia attività di docente di storia del cinema presso l'Università di Waseda, uno dei miei primi propositi fu di localizzare la leggendaria collezione Kushima. I risultati di questa ricerca furono piuttosto sconsolanti. Emerse, infatti, che i nitrati originali erano stati distrutti negli anni '80 per scongiurare il pericolo di incendi. Un membro del personale mi confermò che gran parte delle copie di Kushima si era deteriorata e che non era possibile fare di più per salvarle. Selezionate le copie migliori, ne avevano tratto dei duplicati negativi 16mm, da cui avevano stampato delle copie positive 16mm. Disgraziatamente, il Museo del Teatro non disponeva all'epoca di specialisti di cinema e il limitato budget a disposizione permetteva di fare solo 16mm. Perciò, meno della metà delle copie Kushima venne salvata.

Ho quindi esaminato e identificato tutte le copie sopravvissute. Uno dei primi film che furono salvati dal totale deterioramento, *Asagao Nikki*, è stato presentato al Cinema Ritrovato di Bologna nel 2009. Nel 2013, i film giapponesi delle origini conservati presso il Museo del Teatro dall'Università di Waseda che esistevano solo in 16mm furono gonfiati a 35mm. Le nuove copie restaurate furono presentate al pubblico presso il National Film Center di Tokio.

Il programma delle Giornate 2014 comprende sei di questi film delle origini della collezione Kushima – *Asagao Nikki*, 1909; *Matsuo Shimoyashiki*, 1910; *Kamiya Jihei*, 1911; *Nasaku Naka*, 1916; *Ukiyo*, 1916; *Kaminarimon Chizome no Matoi*, 1916 – più con un settimo titolo proveniente dalla collezione Konoike – *Sakurada Chizome no Yuki*, 1909. È la prima proiezione pubblica di queste nuove copie fuori dal Giappone. Inoltre, la sezione "Riscoperte e restauri" include un film tedesco dalla collezione Komada, *Die Macht der Finsternis* di Conrad Wiene, 1924. – HIROSHI KOMATSU

*Waseda University's Theatre Museum (officially the Tsubouchi Memorial Theatre Museum) has been collecting documents and research materials concerning the theatre of Japan as well as foreign countries since it was established in 1928. The importance of film has been recognized from the Museum's inception: paper materials such as periodicals, books, scripts, stills, and posters have been collected from the earliest days. Collecting actual reels of film has not been a priority, although there are now about 900 films in the Theatre Museum's collection. Most of these film prints were donated by their previous owners. The earliest film donations date from the 1930s, so the Theatre Museum of Waseda University could be the first organization to collect reels of film for the purpose of preserving them for research in Japan.*

*Japan's National Museum of Modern Art was opened in Tokyo after the war, in 1952. From the start this art museum collected not only artworks but also films. Film was always regarded as a part of the modern arts by this national institution, and the art museum periodically showed films from their holdings as well as from film*

archives located abroad. However, until the National Film Center was founded as a section of the National Museum of Modern Art in 1970, the art museum's film collecting activities were not generally known.

It is therefore quite easy to understand why, in 1960, Katsutaro Kushima, an old film distributor in Hokkaido, decided to donate his collection of early Japanese films to the Theatre Museum of Waseda University. At that time, the Theatre Museum was known for collecting not only theatre documents but also material relating to film, including actual reels of film. For Mr. Kushima, who managed film distribution as well as stage shows for his company's theatres, the Theatre Museum must also have been more familiar than the national art museum. Another important factor is that Waseda University was also Mr. Kushima's alma mater.

In fact, several collections of early film had already been donated to the Theatre Museum in the pre-war period. Particularly important among these are the Konoike and Komada collections. However, the early Japanese films donated by Katsutaro Kushima comprise the most important collection for the research of Japanese film history held by the Theatre Museum of Waseda University. The early Japanese films to be shown in Pordenone this year are all from the Kushima Collection, except for one film from the Konoike Collection.

In 1960, 23 films on 35mm nitrate stock representing early Japanese films from 1907 to 1916 were donated by Mr. Kushima to the Theatre Museum. On 1 and 2 May 1963, ten of these were shown to a general audience in a classroom at Waseda University. After this there is no trace of any of these donated nitrate prints being screened. It appears that the Kushima Collection of early Japanese film was then completely forgotten, and languished in the darkness of a vault at the Theatre Museum of Waseda University.

When I became a professor of film history at Waseda University in 1999, I made it one of my first tasks to try to locate the legendary Kushima Collection. The results of this search were quite disappointing. I eventually learned that every original nitrate copy of all the film prints that the Theatre Museum held had been destroyed in the 1980s, because of the fear of the danger of ignition. According to one staff member who knew the circumstances, most of the Kushima prints had deteriorated, and it was decided that they could do no more to save them. They selected the prints that were in better condition and made 16mm duplicate negatives, from which they then made 16mm positive prints. It is a tragedy that there was no film specialist at that time at the Theatre Museum. Making 16mm copies of the originals was the only option on their small budget. And they could save only less than half of the prints Kushima had donated.

I then checked and identified each surviving print. One of the earliest films which was saved from the total deterioration, Asagao Nikki, was shown at the Cinema Ritrovato festival in Bologna in 2009. In 2013, the early Japanese films at the Theatre Museum of Waseda University which existed only in 16mm were blown up to 35mm. These newly restored prints were then publicly shown at the National Film Center in Tokyo.

Six early Japanese films from the Kushima Collection will be shown at this year's *Giornate* (Asagao Nikki, 1909; Matsuo Shimoyashiki, 1910; Kamiya Jihei, 1911; Nasanu Naka, 1916; Ukiyo, 1916; and Kaminarimon Chizome no Matoi, 1916), plus one from the Konoike Collection (Sakurada Chizome no Yuki, 1909). This will mark the first public screening of these new prints outside Japan. In addition, one German film from the Komada Collection, *Die Macht der Finsternis* (Conrad Wiene, 1924), will also be shown as part of this year's "Rediscoveries and Restorations" section. – HIROSHI KOMATSU

### Prog. I: Jidaigeki

**ASAGAO NIKKI** [Il diario di un convulvolo / The Diary of a Morning Glory] (M. Pathe, Tokyo – JP 1909)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Kasen Nakamura, Utae Nakamura; *data uscita/rel:* 15.6.1909; 35mm, 477 ft., 8' (16 fps); senza did./no titles; *fonte copia/print source:* Theatre Museum, Waseda University.

La storia originale di *Asagao Nikki*, scritta da Shiba Shiso agli inizi del XIX secolo, fu subito trasformata in un dramma Kabuki. La sua versione Joruri (per il teatro di marionette Bunraku) andò in scena per la prima volta nel 1832 con il titolo *Sho Utsushi Asagao Banashi*; e figura tuttora nel repertorio del Bunraku.

Una giovane donna, Miyuki, e il suo fidanzato Asojiro sono separati da un cataclisma nella loro città natale. Fuggendo da casa, Miyuki diventa cieca per le lacrime di dolore versate. Cantando la canzone di un convulvolo insegnatole da Asojiro, Miyuki comincia a vagare senza sosta alla ricerca del fidanzato. I due si ritrovano casualmente nella locanda di Shimada, ma Asojiro ha cambiato nome e lei non può riconoscerlo perché cieca. Troppo tardi Miyuki intuisce la verità e,

come impazzita, lo insegue, raggiungendo le sponde del fiume Ooi.

Due delle scene più famose del dramma furono adattate per il film: la locanda e il fiume Ooi. Nei primi anni '80 la copia nitrato originale era già seriamente danneggiata e il secondo atto del film non poté essere salvato. Kasen Nakamura (1881-1942) tra le principali interpreti Kabuki di ruoli femminili, vi appare come Mijuki, con sua sorella Utae Nakamura. – HIROSHI KOMATSU  
*The original story of Asagao Nikki was written by Shiba Shiso in the early 19th century, and was soon transformed into a Kabuki play. The Joruri (Bunraku puppet theatre) version of this was premiered in 1832 under the title Sho Utsushi Asagao Banashi. It is still in the Bunraku puppet repertory.*

*Miyuki, a young girl, and her fiancé Asojiro are separated by a disturbance in their hometown. Running away from home, Miyuki becomes blind with tears of sorrow. Singing a song about a morning glory that she learned from her fiancé, she wanders, ever searching for Asojiro. She at last encounters him at the inn of Shimada, but Asojiro has changed his name and she cannot recognize him because she is*



*Sakurada Chizome No Yuki*, 1909. (Waseda University)

blind. She later realizes the situation, and becoming half mad, goes after him, reaching the banks of the Ooi River.

The two most famous scenes of the play, those at the inn and the Ooi River, were adapted for the film. The decomposition of the original nitrate print was so severe that Act 2 of the film could not be salvaged at all in the early 1980s. Kasen Nakamura (1881-1942), a famous player of female Kabuki roles, appears as Miyuki, with her sister Utae Nakamura. – HIROSHI KOMATSU

**SAKURADA CHIZOME NO YUKI** [Neve macchiata di sangue presso la Porta Sakurada / Snow Stained with Blood at the Sakurada Gate] (Yoshizawa Co., Tokyo – JP 1909) (frammenti / fragments)  
*Regia/dir.?*; *cast:* Nobuchika Nakano Troupe; *data uscita/rel:* 13.7.1909; 35mm, 192 ft., 3'12" (16 fps); senza did./no titles; *fonte copia/print source:* Theatre Museum, Waseda University.

La novella originale di Shizuka Kikutei che ha ispirato il film era stata pubblicata nel 1886. La storia fu subito adattata per il racconto orale della tradizione Kodan, grazie al quale divenne molto popolare. La trama fa riferimento a un evento storico accaduto nel 1860, quando il Granduca li fu assassinato da un gruppo di samurai presso la Porta Sakurada di Edo (l'odierna Tokio). Nel luglio del 1909, durante le celebrazioni per il 50esimo anniversario dell'inaugurazione del porto di Yokohama, fu svelata una statua del Granduca li (fautore del trattato che apriva i commerci del Giappone con l'Occidente). Il film fu realizzato dalla Yoshizawa Company nell'ambito di quelle commemorazioni.

La novella di Shizuka Kikutei era divisa in 11 capitoli, che nel film furono condensati in 7 atti. I frammenti sopravvissuti contengono alcune parti del IV e del V atto. Secondo il catalogo Yoshizawa del 1910 la lunghezza originale del film era di 740 piedi (c. 225 metri), di cui solo una minima

parte è sopravvissuta. Gli attori che appaiono nel film appartenevano alla compagnia di Nobuchika Nakano (1866-1932), che all'epoca aveva un contratto con la Yoshizawa. È interessante notare come questi attori, che erano specializzati nello stile di recitazione Shinpa ("nuova scuola"), nel film interpretino i loro ruoli nello stile Kyugeki ("vecchia scuola"). Tutto ciò determina uno stile di recitazione completamente diverso dal canone prevalente nel Kabuki. – HIROSHI KOMATSU

*The original novella by Shizuka Kikutei that served as the source of this film was published in 1886. It was soon adapted into the Kodan oral storytelling tradition, by which it spread widely as a popular story. The plot concerns an actual historical incident that took place in 1860, when Grand Duke li was assassinated by a group of samurai at the Sakurada Gate in Edo (now Tokyo). In July 1909, as part of the celebrations to mark the 50th anniversary of the opening of the port of Yokohama, a statue of Grand Duke li (who had signed treaties opening up Japanese trade with the West) was unveiled. This film was made by the Yoshizawa Company as part of the commemorations.*

*Shizuka Kikutei's novella had 11 chapters, which were condensed into 7 acts for the film. The surviving fragments contain parts of Acts 4 and 5. According to the Yoshizawa catalogue of 1910, the total original length was 740 ft., of which only a small portion exists today. The actors appearing in the film were from the troupe of Nobuchika Nakano (1866-1932), who had a contract with Yoshizawa at the time. It is interesting to see actors specializing in the Shinpa (New School) acting style playing their roles in the Kyugeki (Old School) manner. As a result, we are witnessing a completely different acting style from the prevailing Kabuki norm. – HIROSHI KOMATSU*

**MATSUO SHIMOYASHIKI** [La residenza di Matsuo / Matsuo's Residence] (Yoshizawa Co., Tokyo – JP 1910)

*Regia/dir.?*; *data uscita/rel:* 4.7.1910; 35mm, 641 ft., 11' (16 fps); senza did./no titles; *fonte copia/print source:* Theatre Museum, Waseda University.

*Sugawara Denju Tenarai Kagami*, il famoso dramma Kabuki e Bunraku (teatro di marionette), andò in scena per la prima volta nel 1746. *Matsuo Shimoyashiki* è basato su quel dramma, che tuttavia non è incluso in questa prima versione. Il dramma *Matsuo Shimoyashiki* fu scritto più di cento anni dopo la prima messinscena di *Sugawara Denju*, come trama parallela da inserire nel IV atto prima della scena nella scuola del tempio.

La storia narra le tribolazioni di Matsuo-maru, diviso tra l'obbedienza al suo nuovo padrone, Shihei, e il debito di gratitudine che lo lega all'esiliato Kan Shojō. I messaggeri di Shihei ordinano a Matsuo-maru di tagliare la testa del figlio di Kan Shojō. Ma pur di salvare il figlio di Kan Shojō, Matsuo-maru consegna a Shihei il proprio figlio Kotaro.

HIROSHI KOMATSU

*Sugawara Denju Tenarai Kagami, the famous Kabuki and Bunraku (puppet theatre) play, premiered in 1746. Matsuo Shimoyashiki was based on this play; however, it was not included in this first version. The play Matsuo Shimoyashiki was written more than 100 years after*



the first performance of Sugawara Denju, as a lateral story to be included just prior to Temple School scene of Act 4. The story concerns Matsuo-maru's agony concerning his debt of gratitude to Kan Shojo, who is now exiled, and Shihei, who is now his master. Shihei's messenger comes to ask Matsuo-maru to cut off the head of Kan Shojo's son. But Matsuo-maru hands over his own son Kotaro in order to save Kan Shojo's son. – HIROSHI KOMATSU

**KAMIYA JIHEI** [Jihe, il mercante di carta / Jihei, the Paper Dealer] (M. Pathe, Tokyo – JP 1911)

Regia/dir: ?; data uscita/rel: 9.1911; 35mm, 718 ft., 12' (16 fps); senza did./no titles; fonte copia/print source: Theatre Museum, Waseda University.

È questa la riduzione per lo schermo di uno dei più celebri Joruri (copioni per il teatro di marionette Bunraku) scritto da Monzaemon Chikamatsu e intitolato *Shinyu Ten no Amijima* (Gli amanti suicidi di Amijima), che andò in scena per la prima volta nel gennaio 1721 e in seguito fu adattato come dramma Kabuki.

Un mercante di carta di Osaka, Jihei, incontra una cortigiana, Koharu, e i due s'innamorano. La moglie di Jihei, Osan, scopre la relazione e scrive una lettera a Koharu chiedendole di lasciarlo. Per riguardo nei confronti della moglie, Koharu escogita un pretesto e rompe con Jihei. Osan scopre che Koharu sta meditando il suicidio e tenta di salvarla. Quando però Osan è costretta suo malgrado a tornare nella casa dei suoi genitori, Jihei e Komaru si tolgono la vita nel tempio di Amijima. Questo film M. Pathe uscì nel settembre 1911, ma fu ridistribuito nel 1912 come film Nikkatsu per la scarsa disponibilità di nuovi titoli nel loro listino. – HIROSHI KOMATSU

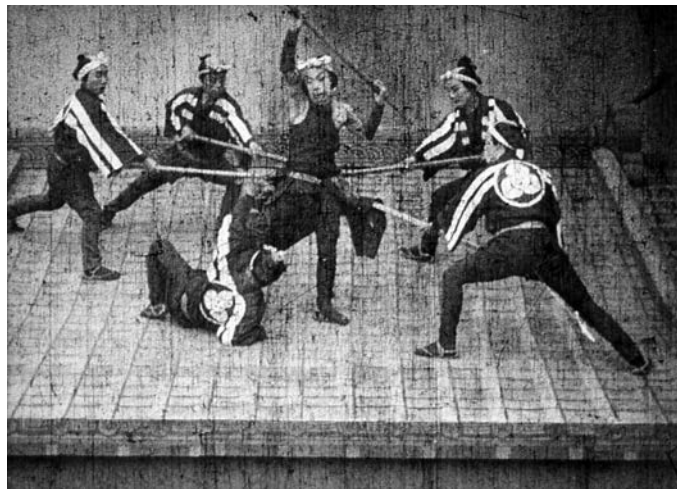
Kamiya Jihei is a screen adaptation of one of the most famous Joruri (Bunraku puppet theatre scripts) written by Monzaemon Chikamatsu, *The Love Suicides at Amijima* (Shinju Ten no Amijima). Premiered in January 1721, it was later adapted into a Kabuki play.

Jihe, a paper dealer in Osaka, gets to know a courtesan, Koharu, and they fall in love. Jihei's wife Osan learns of the affair and writes a letter to Koharu, asking her to give him up. In consideration for his wife, Koharu breaks up with Jihei by making up a lie. Osan finds out that Koharu is thinking of killing herself and tries to save her. However, after Osan is forcibly brought back to her parents' house, Jihei and Koharu commit suicide together at a temple in Amijima.

This M. Pathe film was released in September 1911, but was re-released in 1912 as a Nikkatsu film owing to a shortage of films available for theatrical release. – HIROSHI KOMATSU

**KAMINARIMON TAIKA – CHIZOME NO MATOI** [Il grande incendio presso la Porta Kaminarimon – L'insegna dei pompieri insanguinata / The Big Fire at the Kaminarimon Gate – The Blood-Stained Firemen's Standard] (Nikkatsu, Kyoto – JP 1916)

Regia/dir: ?; cast: Matsunosuke Onoe, Kiyaku Otani, Kitsuraku Arashi; data uscita/rel: 4.1916; 35mm, 2004 ft., 34' (16 fps); did./titles: JAP; fonte copia/print source: Theatre Museum, Waseda University.



*Kaminarimon Taika – Chizome No Matoi*, 1916. (Waseda University)

Tra il 1909 e 1926 Matsunosuke Onoe (1875-1926) apparve in più di mille film e fu sicuramente il divo più popolare di tutto il cinema giapponese delle origini. Era conosciuto da tutti e i bambini si divertivano a imitare la sua recitazione. La maggior parte dei suoi numerosi film è però malauguratamente andata perduta. Matsunosuke lavorò per lo studio Nikkatsu di Tokio e molti dei suoi film anteriori al 1921 ebbero la supervisione del regista Shozo Makino. Pur non potendo attribuire con certezza la regia di *Kaminarimon Taika* a Makino, il film presenta la narrazione e lo stile recitativo tipici dei film di Matsunosuke: la storia non è ripresa da un dramma Kabuki, ma da un popolare Kodan (racconto della tradizione orale) e il suo metodo di recitazione è talmente stilizzato e artificiale da apparire alquanto irrealistico.

La storia riecheggia un famoso detto giapponese, “Lotte e fuochi sono i fiori di Edo”. Questo perché nel periodo Edo il pompiere era ritenuto un eroe e i combattimenti tra squadre rivali di pompieri erano molto frequenti. L'abilità di lottatore del giovane pompiere Senta (interpretato da Matsunosuke Onoe) colpisce Genshichi, il capo pompiere della squadra Yo-gumi. Quando scoppia un incendio presso il Kaminarimon Gate, Senta e i suoi compagni accorrono sul posto, dove incontrano la squadra rivale dei Tachibana-gumi. Tra i due gruppi si scatena una zuffa, durante la quale la bandiera degli Yo-gumi di cui è portatore Senta si spezza. La cima di questa bandiera – simbolo d'onore della squadra dei pompieri – è portato via dai Tachibana-gumi. Dopo vari incidenti, Senta è ingiustamente accusato e mandato in prigione sull'isola di Miyakejima. Evaso di prigione, si vendica sui Tachibana-gumi. – HIROSHI KOMATSU

*Matsunosuke Onoe (1875-1926) played in more than 1,000 films from 1909 to 1926. He was, without any doubt, the most famous star in early Japanese film history. Everybody knew him, and children*

imitated his acting for fun. Although he appeared in so many films, unfortunately most of them do not survive. He worked in Nikkatsu's Kyoto studio, and most of his films before 1921 were supervised by the director Shozo Makino. Although it is not certain if this film was actually directed by Makino, it displays the typical storytelling and acting style of Matsunosuke's films: the story is borrowed not from a Kabuki play, but from Kodan (a genre of popular oral storytelling), and his method of acting is extremely stylized and artificial, which makes him appear almost unrealistic.

The story echoes a famous Japanese saying, "Fights and fires are Edo's flowers". This refers to the fact that the fireman was a hero in the Edo period, and that different groups of firemen were often fighting one another. The fighting prowess of a young man, Senta (played by Matsunosuke Onoe), is discovered by Genshichi, the head of the Yo-gumi firemen's group. When a fire breaks out at the Kaminarimon Gate, Senta and his companions rush to the scene, where they encounter the rival group Tachibana-gumi. A fight begins between the two groups, during which the Yo-gumi standard borne by Senta is broken. The head of this standard – the honorable symbol of the firemen's group – is taken away by the Tachibana-gumi. After several incidents, Senta is falsely accused, and is sent to Miyakejima Island as a prisoner. Escaping from the island, he exacts his revenge upon the Tachibana-gumi. – HIROSHI KOMATSU

## Prog. 2: Gendaigeki

### NASANU NAKA [Legami non di sangue / Not Blood Relations]

(Kobayashi Co., Tokyo – JP 1916) [frammenti / fragments]  
Regia/dir: Masao Inoue; f./ph: Shin'ichi Nagai; cast: Masao Inoue, Kichinosuke Kinoshita, Kikuya Akimoto, Sagoromo Kurishima; data uscita/rel: 27.12.1916; 35mm, 711 ft., 12' (16 fps); did./titles: JAP; fonte copia/print source: Theatre Museum, Waseda University.

Il romanzo *Nasaku Naka* di Shunyo Yanagawa era in origine uscito in forma seriale su un quotidiano nel 1912. Come molti altri popolari romanzi e racconti seriali del periodo, fu prima adattato per le scene e poi per il cinema. La prima versione cinematografica fu realizzata nel 1913 dallo studio Nikkatsu di Tokio, cui seguì un secondo film nel 1916 della Kobayashi Company. Questa società era stata fondata da Kisaburo Kobayashi (1880-1961), che aveva iniziato a produrre film nel 1910.

In questo ambizioso adattamento, il regista Masao Inoue presenta i primi capitoli del romanzo sotto forma di flashback. Il film inizia con il capitano d'industria Shunsaku Atsumi (interpretato dallo stesso Inoue) che affida 190.000 yen al suocero per espandere la sua società. Il suocero perde il denaro in una speculazione. Un amico di Shunsaku, per salvarlo dalla rovina, gli organizza un incontro con una ricca signora. Quest'ultima, con grande sorpresa di Shunsaku, si rivela essere la sua ex-moglie, Tamae. Qui inizia il flashback sul loro passato, nel quale Tamae abbandona il marito e il figlio appena nato. Il piccolo Shigeru è allevato dalla seconda moglie di Shunsaku, Masako, che è odiata dalla

suocera. Shunsaku, ora in bancarotta, si trasferisce con la famiglia in una misera casa di periferia. Tamae, che ha una dichiarazione di credito firmata dall'ex marito, gli fa causa e l'uomo viene arrestato. Tamae infierisce ulteriormente su di lui facendo rapire Shigeru. Tamae vorrebbe tenere il ragazzo con sé ma Shigeru, che non riesce ad amarla, fugge dalla casa materna e trova rifugio presso un agricoltore. Masako ritrova Shigeru. La madre di Shunsaku, che detesta Masako, si ammala e muore. Uscito di prigione, Shunsaku si reca ai funerali della madre, ricongiungendosi ai suoi cari.

La copia nitrato originale era seriamente danneggiata, e solo alcune parti delle tre sequenze del film sono sopravvissute: la scena di Masako vessata dalla suocera, il rapimento di Shigeru e la riunificazione finale.

HIROSHI KOMATSU

Shunyo Yanagawa's novel *Nasanu Naka* was originally written in 1912 as a serial for a newspaper. Like many of the popular stories and newspaper serials of this period, it was adapted as a stage play and then as a film. The first film version was made by Nikkatsu's Tokyo studio in 1913, followed by a second film in 1916 by the Kobayashi Company. This company was founded by Kisaburo Kobayashi (1880-1961), who had been working in film production since 1910.

In this very ambitious adaptation, director Masao Inoue presents the beginning of the story as a flashback. It starts with a scene in which Shunsaku Atsumi (played by Inoue himself), now the director of a company, lends 190,000 Yen to his father-in-law for the purpose of expanding his company. However, his father-in-law loses the money in speculation. One of Shunsaku's friends introduces a rich lady to Shunsaku in order to save him. He is surprised to find that she is his ex-wife Tamae. The flashback then relates their past, in which Tamae leaves her husband after having a baby. Shunsaku and Tamae's son Shigeru is brought up by his second wife, Masako, who is hated by Shunsaku's mother. Now bankrupt, Shunsaku's family moves to the poorhouse in the suburbs. Tamae, who holds Shunsaku's written I.O.U., sues him, and Shunsaku is arrested. To spite Shunsaku further, Tamae has Shigeru kidnapped. Tamae wants her own son, but it is impossible for Shigeru to like her. Shigeru flees from Tamae's house and is rescued by a farmer. Masako finds Shigeru. Shunsaku's mother, who detests Masako, dies from a disease. Released from prison, Shunsaku goes to his mother's funeral, where everybody is reunited.

The decomposition of the original nitrate print was very severe, and only some portions of the film's three sequences survive: the scene of Masako harassed by her mother-in-law, the kidnapping scene, and the final reunion. – HIROSHI KOMATSU

### UKIYO [Questo mondo effimero / This Transient World] (Nikkatsu, Tokyo – JP 1916)

Regia/dir: ?; cast: Teijiro Tachibana, Tappatsu Sekine, Unpei Yokoyama, Misao Satsuki, Masao Omura, Katsutarō Hijikata; data uscita/rel: 3.1916; 35mm, 2994 ft., 50' (16 fps); did./titles: JAP; fonte copia/print source: Theatre Museum, Waseda University.

L'estetica di questo film del genere Shinpa ("scuola nuova") è centrata sulla bellezza di un Oyama, un attore specializzato in ruoli femminili. Teijiro Tachibana (1893-1918) fu il più celebre Oyama di film Shinpa tra il 1914 e il 1918. Com'è noto, nessuna attrice era apparsa sugli schermi giapponesi prima del 1919, tranne che nei film prodotti per il Rensageki ("dramma seriale", una commistione di teatro e cinema). Nondimeno, i ruoli più importanti nelle storie di questi film erano comunemente femminili. Pertanto, i film Shinpa erano "film per donne", ma senza vere donne sullo schermo. La figura di Tachibana fu paragonata a quella delle bellissime dame dipinte dal celebre artista Kiyokata Kaburaki. Tachibana sapeva esprimere la delicatezza delle movenze e dei sentimenti delle donne, incarnandone a un tempo la grazia ideale e la sottigliezza intuitiva. Spesso fu elogiato perché era più femminile delle donne vere. Come già *Nasanu Naka*, anche *Ukiyo* era un adattamento da un romanzo seriale di Shunyo Yanagawa. Sia questa versione cinematografica che la sua riduzione per il teatro furono realizzate mentre le puntate del feuilleton erano ancora in corso di pubblicazione. *Ukiyo* riprende i temi cupamente melodrammatici favoriti dai drammi Shinpa. La storia narra le tribolazioni di una donna costretta a sposare un vecchio danaroso che non ama. Il film si conclude con il brusco intervento di un deus ex machina che rende l'intera vicenda estremamente artificiale. Le singole scene sono piuttosto statiche, con molti piani sequenza. Caratteristiche visive che peraltro erano intenzionali, giacché i film Shinpa erano pensati in funzione della voce sovrastante del Benshi durante la loro proiezione. Senza la narrazione di un Benshi, la trama di *Ukiyo* non è comprensibile da tutti.

Nella scena finale del film emerge una tecnica di ripresa molto interessante: la carrellata. Del cosiddetto "effetto *Cabiria*" si era parlato molto nella stampa giapponese specializzata di fine 1916. *Cabiria* era stato distribuito in Giappone nell'aprile 1916. Tuttavia, *Ukiyo* fu realizzato prima: le riprese furono effettuate presso lo studio Nikkatsu, situato nel distretto di Mukojima a Tokio, nel febbraio 1916. Ispirata o no da qualche film straniero, la carrellata nella scena finale di *Ukiyo* è un elemento fortemente dirompente rispetto alla staticità stilistica del resto del film. – HIROSHI KOMATSU

*The aesthetics of this Shinpa (New School) film focuses on the beauty of an Oyama, a male who plays female roles. Teijiro Tachibana (1893-1918) was the leading Oyama performer in Shinpa film between 1914 and 1918. As is well known, no actress existed in Japanese films before 1919, except in the films produced for Rensageki (Chain Drama, a mixture of stage play and film). However, the most important parts in the stories of Shinpa films were generally those of women. So Shinpa films were "women's films", but without real women onscreen. At that time, Tachibana's figure was compared to those of the beautiful ladies in paintings by Kiyokata Kaburaki, a famous Japanese artist. Tachibana skilfully expressed delicate feminine movement and feeling, embodying both ideal as well as imaginable female subtlety on film. He was often praised as being more feminine than real women.*

*Like Nasanu Naka, Ukiyo was an adaptation of a newspaper serial written by Shunyo Yanagawa. Both this film version and a stage adaptation were produced virtually at the same time that the publication of the original serial was completed. It presents the typically gloomy melodramatic story-line favoured by Shinpa plays. The plot concerns the destiny of an unhappy woman who is forced to marry a rich old man whom she does not love. It ends suddenly, by virtue of a deus ex machina, which makes the whole tale extremely artificial. Every scene is quite static, and there are many long takes. These visual traits were intentional, as such Shinpa films were designed to rely upon the dominant power of a Benshi's voice during their presentation. Without the narration of a Benshi, the story of this film cannot be understood by anyone.*

*In the final scene, there is one extremely interesting film technique: the dolly shot. This so-called "Cabiria effect" was being discussed in Japanese film journals in late 1916. Cabiria was released in Japan in April 1916. However, Ukiyo was made before this: it was shot in February 1916 at Nikkatsu's Mukojima studio in Tokyo. We don't know if this dolly shot was inspired by some foreign films or not, but its use in the final scene of Ukiyo looks extremely alien compared to the otherwise static style of this film. – HIROSHI KOMATSU*

## Il canone rivisitato / *The Canon Revisited* – 6

### HERR ARNES PENGAR (Il tesoro di Arne / Sir Arne's Treasure)

(AB Svenska Biografteatern; *dist*: Svensk Filmindustri, SE 1919)  
*Regia/dir*: Mauritz Stiller; *scen*: Mauritz Stiller, Gustaf Molander; *f./ph*: J. Julius [Julius Jaenzon]; *cast*: Richard Lund (Sir Archie), Mary Johnson (Elsalill), Erik Stocklassa (Sir Filip), Bror Berger (Sir Donald), Axel Nilsson (Torarin), Hjalmar Selander (Sir Arne, *the parson*), Concordia Selander (*his wife*), Wanda Rothgardt (Berghild, *his niece*), Gustav Aronson (*skipper*); 35mm, 2062 m., 106' (17 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); *did./titles*: SWE; *fonte copia/print source*: Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Realizzato nel periodo di massimo fulgore della cosiddetta “età dell'oro” del cinema muto svedese, che si contraddistinse per una produzione di film più ridotta nel numero ma di maggior prestigio, *Herr Arnes pengar* possiede tutti i tratti distintivi delle famose pellicole del tempo: era tratto da una celebre opera letteraria, con le riprese in esterni che non costituivano solo un mero sfondo spettacolare per lo sviluppo del dramma, ma mostravano anche l'interazione dell'Uomo con la Natura. Il film è l'adattamento di un romanzo breve di Selma Lagerlöf, pubblicato nel 1903. Il copione è parzialmente basato anche sull'adattamento teatrale del lavoro della Lagerlöf elaborato da Gerhart Hauptmann (e andato per la prima volta in scena a Berlino nel 1917 con il titolo di *Winterballade*).

La maggior parte dell'azione si svolge durante un rigido inverno del XVII secolo, sotto il regno di Johan III, sulla costa occidentale svedese (all'epoca una provincia danese), dove i mercenari scozzesi assoldati dall'esercito svedese cercano riparo dopo essersi ribellati al re. In questo racconto di infauste premonizioni, leggende, rapacità e omicidi a sangue freddo, l'ira della Natura si estende alla malvagità degli uomini e allenta la sua presa solo dopo l'espiazione dei peccati commessi. L'animo tormentato del capo dei mercenari, come anche l'angoscia che affligge la principale figura femminile, Elsalill, divisa tra amore e dolore, sono una prova evidente dell'impossibilità di sfuggire al proprio passato.

Stiller crea delle magnifiche composizioni visive con elaborate figure geometriche. Lo studioso svedese Bo Florin ha evidenziato con meritevole intuito le affinità visive del film con i disegni e le illustrazioni che accompagnavano le prime edizioni del testo della Lagerlöf. Stiller seppe tradurre in termini cinematografici la tipica commistione lagerlöfiana di realismo e sovrannaturale, magnificamente resa dal geniale obiettivo di Julius Jaenzon, in particolare nelle esposizioni multiple che mostrano la sorellastra di Elsalill tornata dall'aldilà a ossessionare i vivi. Alcune soluzioni scenografiche del film sono tra le migliori in assoluto del cinema muto svedese: l'incendio nel vicariato e la fila sterminata di donne dolenti sul ghiaccio. Quest'ultima sequenza presenta notevoli affinità con le composizioni elaborate da Eisenstein nel suo *Aleksandr Nevskij* (1938).

*Herr Arnes pengar* fu il primo film di Stiller tratto da un'opera della Lagerlöf ed è probabilmente anche il più fedele all'originale rispetto ai suoi successivi adattamenti di lavori della scrittrice come *Gunnar Hedes saga* (*Il vecchio castello*, 1923; presentato alle Giornate del 2009) e *Gösta Berling saga* (*I cavalieri di Ekebù* o *La leggenda di Gösta Berling*, 1924). Stiller scrisse la sceneggiatura di *Herr Arnes pengar* con Gustaf Molander, il quale riprenderà la storia nel 1954, dirigendone una propria versione sonora e in Gevacolor.

Nel 1978 da un nitrato conservato dalla AB Svenska Filmindustri, che aveva prodotto il film e ne deteneva i diritti, fu ricavato un duplicato negativo in bianco e nero ridotto al formato Academy. Una copia nitrato imbibita del BFI National Archive di Londra fu resa disponibile nel 1986 e usata come riferimento per i colori, poi confermati da una copia imbibita del Národní filmový archiv di Praga. La copia ceca fu usata anche come guida per il reinserimento delle didascalie, che erano state rimosse nei tardi anni '20, quando il film era uscito in una versione condensata per le scuole. Altre inquadrature, originate da elementi conservati presso il Danske Filminstitut di Copenaghen e la Deutsche Kinemathek di Berlino, furono inserite nel negativo nel 2001 e nel 2003. Da questo negativo è stata ottenuta nel 2004 la copia con colori ricreati con il metodo Desmet che viene presentata alle Giornate di quest'anno. – JON WENGSTRÖM

*Mauritz Stiller's Herr Arnes pengar* (Sir Arne's Treasure, 1919) was made at the height of the so-called “Golden Age” of Swedish silent cinema, when fewer but more prestigious films were made. It has all the traits of the famous films of the era: it is based on a famous literary work, with location shooting used not only as a spectacular backdrop for the unfolding drama, but also showing Man's interaction with Nature. *Herr Arnes pengar* is an adaptation of a short novel by Selma Lagerlöf, published in 1903. The script is also partly based on an adaptation by Gerhart Hauptmann of Lagerlöf's story for the stage (first performed in Berlin in 1917, under the title *Winterballade*).

The main part of the action is set during a severe winter in the 17th century, during the reign of Johan III, on the Swedish west coast (then a Danish province), where Scottish mercenaries in the Swedish army seek refuge after having turned against the king. In this tale of ominous premonitions, legends, greed, and cold-blooded murder, the wrath of Nature is bestowed on human ill-doers, and only loosens its grip when the sins committed are atoned for. The tormented soul of the leader of the mercenaries, as well as the agony of the main female protagonist Elsalill, torn between love and grief, is evidence of the impossibility of escaping from one's past.

Stiller creates stunning compositions with elaborate geometrical patterns. Swedish scholar Bo Florin has interestingly pointed out how the film's visuals display affinities with drawings and illustrations



*Herr Arnes pengar*, 1919. (Svenska Filminstitutets bildarkiv)

that accompanied early publications of Lagerlöf's text. Stiller found cinematic expressions for the author's typical *mélange* of realism and an other-worldly eeriness, beautifully captured by the ingenious camerawork of cinematographer Julius Jaenzon, most notably in the multiple exposures depicting how *Elsalill's* foster sister comes back to haunt the living. Some of the film's set-pieces are among the highlights of Swedish silent cinema, such as the fire at the vicarage, and the endless line of grieving women on the ice. The latter shot bears a strong resemblance to how Eisenstein would stage similar compositions in *Alexander Nevsky* (1938).

*Herr Arnes pengar* was Stiller's first work based on Lagerlöf's writings, and it is arguably more faithful to the original story than Stiller's later Lagerlöf adaptations *Gunnar Hedes saga* (1923); screened in the 2009 edition of the *Giornate* and *Gösta Berlings saga* (1924). Stiller co-wrote the script of *Herr Arnes pengar* with Gustaf Molander, who returned to the story in 1954, directing his own sound and *Gevacolor* version.

In 1978, a downsized, Academy ratio, black & white duplicate negative of *Herr Arnes pengar* was made from a nitrate print held by the film's producer and rights-holder, AB Svensk Filmindustri. A tinted nitrate print from the collections of the BFI National Archive in London was accessed in 1986, and used as a reference for the colours, later confirmed by a tinted print at the *Národní filmový archiv* in Prague. The Czech print was also used as a guide to re-insert the original intertitles, which had been removed when the film was shortened

for distribution to schools in the late 1920s. Additional shots were inserted into the negative in 2001 and 2003, originating from elements held at the Danish Film Institute in Copenhagen and the *Deutsche Kinemathek* in Berlin. The *Desmet* colour print screened in this year's edition of the *Giornate del Cinema Muto* was struck from this negative in 2004. – JON WENGSTRÖM

### **DIE LIEBE DER JEANNE NEY (Il giglio delle tenebre / The Love of Jeanne Ney)**

(Universum-Film AG [Ufa] – DE 1927)

*Regia/dir.*: Georg Wilhelm Pabst; *scen.*: Rudolf Leonhardt, Ladislaus Vajda, Ilya Ehrenburg, dal romanzo di/from the novel by Ilya Ehrenburg (1924); *f./ph.*: Walter Robert Lach, Fritz Arno Wagner; *scg./des.*: Otto Hunte, Victor Trivas; *aiuto regia/assst. dir.*: Mark Sorkin; *cast*: Edith Jéhanne (Jeanne Ney), Uno Henning (Andreas Labov), Fritz Rasp (Chalybiew), Brigitte Helm (Gabrielle Ney), Hertha von Walther (Margot), Adolf Edgar Licho (Raymond Ney), Vladimir Sokoloff (Zacharkiewitsch); 35mm, 2270 m.,

90'29" (22 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden.

*Die Liebe der Jeanne Ney*, che uscì a Berlino il 6 dicembre 1927, fu la prima riduzione per lo schermo di un lavoro di Ilya Ehrenburg, prolifico e cosmopolita scrittore e giornalista con uno spiccato interesse per il cinema che era nato in Ucraina, scriveva in russo e apparteneva alla bohème europea da prima della Grande Guerra. Nel 1921, dopo aver trascorso qualche anno nella Russia sovietica, Ehrenburg ritornò in Europa occidentale facendo base a Parigi, dove svolse un importante ruolo di collegamento tra l'emergente cultura sovietica e il mondo occidentale, oscillando tra ostilità, curiosità e simpatia nei confronti dell'esperimento sovietico.

*L'amore di Jeanne Ney*, un romanzo d'amore e d'avventura del 1924 ambientato sullo sfondo dell'Europa dopo la rivoluzione bolscevica, affrontava certi temi politici contemporanei in un modo piacevole e dinamico, perfetto per il cinema. Nella primavera del 1924, Ehrenburg ne trasse una sceneggiatura che attirò l'attenzione degli studi del Soviet. Nell'aprile del 1927, gli studi georgiani del Goskinprom annunciavano che la sceneggiatura di Ehrenburg sarebbe stata portata sullo schermo da un provetto regista come Ivan Perestiani. Il Goskinprom fu tuttavia battuto sui tempi da un potente rivale tedesco, l'Ufa, che decise di produrre una propria versione del romanzo sull'onda dell'entusiasmo suscitato in Germania dai temi e dalle forme del cinema sovietico grazie al successo dei film di Eisenstein e di Pudovkin, e, più in generale, a ciò che Ehrenburg chiamava "il fascino esotico della rivoluzione russa".

*Die Liebe der Jeanne Ney* fu girato negli studi Ufa di Neubabelsberg (poco dopo che l'Ufa, sull'orlo del fallimento, era stata acquisita – e potenziata – dal finanziere Alfred Hugenberg) e in esterni a Parigi per la regia di Georg Wilhelm Pabst, un cineasta di vedute politiche spesso radicali, che aveva già attirato grande attenzione con il melodramma sociologico *Die freudlose Gasse* (*La via senza gioia*, 1925) e con l'esperimento psicanalitico *Geheimnisse einer Seele* (*I misteri di un'anima*, 1926).

Pabst invitò Ehrenburg a Berlino per supervisionare le riprese del film, anche per assicurare la massima autenticità agli episodi russi. A questa autenticità contribuì attivamente l'aiuto regista Mark Sorkin, che proveniva da Vilnius nella Russia imperiale e lavorava al fianco di Pabst fin dal 1924. Oltre ad avvalersi di Ehrenburg e Sorkin, Pabst consultò l'ambasciata sovietica e si assicurò i servizi della comunità degli esuli russi a Berlino: alla spettacolare scena orgiastica dei russi bianchi parteciparono decine di autentici russi bianchi.

Ehrenburg sulle prime aveva accolto con favore il progetto dell'Ufa e la scelta di Pabst come regista (lo scrittore aveva molto amato *Die freudlose Gasse* e riteneva che “in quanto austriaco, Pabst non avesse mai apprezzato l'accumulo di orrori proprio dell'espressionismo”), ma in seguito esternò il proprio dissenso sulla sceneggiatura dell'Ufa, sostenendo che l'attualità politica e l'intonazione tragica del suo romanzo erano state annacquate da una trama troppo melodrammatica e dall'imposizione di un lieto fine.

Nonostante le lagnanze dell'autore, *Die Liebe der Jeanne Ney* rappresenta un'esperienza cinematografica di straordinaria profondità: al contempo onirico e realistico, talvolta grottesco e pieno di dettagli concreti (come l'elenco telefonico della Crimea che appare distintamente in una delle prime scene del film), ha uno svolgimento narrativo e una lucidità di tono difficilmente riscontrabile in altre opere dello stesso periodo.

Paul Rotha asserì che per *Jeanne Ney* la produzione aveva chiesto a Pabst di imitare “lo stile americano”. Siegfried Kracauer rileva come il film “tenda a nascondere più che a esaltare il montaggio”, secondo uno stile – ideato da Pabst e da Sorkin – paragonabile ai migliori esempi di dinamismo narrativo del cinema americano. Allo stesso tempo, lo stile visivo di *Jeanne Ney* include “frasi di montaggio” per niente ovvie bensì molto raffinate, che vanno oltre il mero montaggio “invisibile” e liberano smaglianti movimenti di macchina.

Per aggiungere credibilità e significato al racconto, Pabst lo inserisce in un mondo di oggetti che, nelle parole di Kracauer, “vivono di vita propria”: come concisi commenti sociopolitici (un'orgiastica botte bruegheliana e la corona imperiale russa soppiantate da un ritratto di Lenin per annunciare la dissoluzione d'un ordine sociale), o come simboli, a volte inediti a volte stereotipati (un bocchino da sigarette per suggerire la lascivia, fiori per l'innocenza e un diamante per l'avarizia). Alla spesso opprimente materialità degli oggetti è giustapposta l'eterea freschezza degli esterni parigini, quali lo scosceso e relativamente poco frequentato Parc des Buttes-Chaumont o il vivace mercato mattutino delle Halles. In modo analogo, alla malvagità del cospiratore

(Fritz Rasp) si giustappongono il sentimentalismo romantico dei due protagonisti interpretati da Edith Jéhanne e Uno Henning (pur se il loro idillio sentimentale è momentaneamente turbato dagli occhi bagnati di pianto di una moglie infelice scorta dai due innamorati dalla finestra di un anonimo albergo di Montparnasse) e l'innocenza quasi astratta della cugina di Jeanne, interpretata da Brigitte Helm.

Poiché *Die Liebe der Jeanne Ney* è proposto, come *Potomok Čingiz-Chana* (*Tempeste sull'Asia*) di Vsevolod Pudovkin, nell'ambito del “Canone rivisitato” di quest'anno, si è tentati di stabilire un confronto tra i due film, realizzati all'incirca nello stesso momento storico, quando le relazioni tra la cinematografia tedesca e quella sovietica erano vivaci e feconde. Entrambi i film mostrano la stessa propensione per un cinema eminentemente narrativo che tende al superamento delle tecniche più convenzionali ampliando la portata di significati e sentimenti. – SERGEI KAPTEREV

*The Love of Jeanne Ney, which premiered in Berlin on 6 December 1927, was the first cinematic translation of a work by Ilya Ehrenburg, a prolific and cosmopolitan writer and journalist with a keen interest in cinema, who was born in Ukraine, wrote in Russian, and had belonged to European bohemia since before World War I. In 1921, after several years spent in Soviet Russia, Ehrenburg re-entered Western Europe; based in Paris, he provided an important link between the emerging Soviet culture and the culture of the West, a relationship which fluctuated between hostility, curiosity, and sympathy towards the Soviet experiment.*

*A 1924 novel of intrigue and romance unfolding against the background of post-Bolshevik-revolution Europe, The Love of Jeanne Ney dealt with certain contemporary political issues in an entertaining and dynamic manner eminently suitable for cinema. In the Spring of 1924, Ehrenburg transformed his novel into a screenplay, which attracted the attention of Soviet studios. In April 1927, Georgia's Goskinprom Studios announced that Ehrenburg's script was to be brought to the screen by the veteran filmmaker Ivan Perestiani. However, Goskinprom was outstripped by a formidable German rival, Ufa, which decided to produce its own version of the novel amid the enthusiastic German interest in Soviet themes and Soviet cinematic forms resulting from the success of the films of Eisenstein and Pudovkin, and, more broadly, by what Ehrenburg called “the exotic lure of the Russian revolution.”*

*The Love of Jeanne Ney was shot at the Ufa studios in Neubabelsberg (soon after the nearly bankrupt Ufa was purchased – and beefed up – by the financier Alfred Hugenberg) and on location in Paris under the direction of Georg Wilhelm Pabst, a filmmaker with often radical political views, who had already attracted considerable attention with the social problem melodrama The Joyless Street (Die freudlose Gasse, 1925) and the psychoanalytical experiment Secrets of a Soul (Geheimnisse einer Seele, 1926).*

*Pabst invited Ehrenburg to Berlin to supervise the shooting of the film, not least because the director could verify the authenticity of the film's Russian episodes. Another important contributor to this verification*

was the assistant director Mark Sorkin, who hailed from Vilnius in the Russian Empire, and had been closely working with Pabst since 1924. Besides the expertise of Ehrenburg and Sorkin, Pabst consulted the Soviet embassy, and engaged the services of Berlin's Russian émigré community: the film's impressive White Russian orgy featured dozens of very real White Russians.

Although initially Ehrenburg welcomed Ufa's initiative and accepted Pabst's participation (he liked *The Joyless Street*, and felt that "as an Austrian, Pabst had never been fascinated with the expressionistic piling-up of horrors"), eventually the writer became vocally dissatisfied with Ufa's treatment of his novel, feeling that its political topicality and tragic intonations were diluted by an exaggerated melodramatic plot and the imposition of a happy ending.

In spite of Ehrenburg's authorial complaints, *The Love of Jeanne Ney* provides a profoundly filmic experience: it is simultaneously dreamy and realistic, sometimes grotesque and filled with convincing details (such as the Crimea telephone directory distinctly seen in one of the film's opening scenes), exemplifying a narrative and tonal lucidity which is exceedingly difficult to find in cinematic works of the period. Paul Rotha claimed that for Jeanne Ney Pabst was asked by the producers to imitate "the American style". Siegfried Kracauer notes that Pabst's film "conceals rather than stresses its cuts", allowing one to compare its editing style – devised by Pabst and Sorkin – to the best examples of American cinematic storytelling. At the same time, the visual style of Jeanne Ney includes not-so-obvious but elaborate "montage phrases" which exceed the goals of "invisible" editing, as well as liberating flashes of camera mobility.

To add credibility and significance to the narrative of Jeanne Ney, Pabst placed it within a world of objects which, in Kracauer's words, "take on a life of their own": as brief socio-political commentaries (an orgiastic Brueghelian barrel and the Russian imperial crown superseded by a portrait of Lenin as markers of a vanishing social order), or as unexpected or expected generalizing symbols (a cigarette holder as a signifier for lasciviousness, flowers for innocence, and a diamond for avarice).

The often oppressive materiality of objects is juxtaposed in Jeanne Ney with the ethereal freshness of Parisian locations, such as the steep and relatively unfrequented Parc des Buttes-Chaumont and the vigorous morning market of Les Halles. In a similar way, the villainy of the schemer played by Fritz Rasp is juxtaposed with the romantic sentimentality of the two main characters played by Edith Jéhanne and Uno Henning (although this sentimentality is momentarily shattered by the crying eyes of an unhappy bride observed by the two lovers from the window of a drab Montparnasse hotel) and the almost abstract innocence of Jeanne's cousin, played by Brigitte Helm.

As *The Love of Jeanne Ney* shares this year's "Canon Revisited" program with Vsevolod Pudovkin's *Storm over Asia*, one is tempted to make a comparison between the two films, made at approximately the same historical moment, when the ties between the German and

the Soviet cinemas were lively and productive. Both films demonstrate a striving for a profoundly narrative cinema which goes beyond mainstream techniques and expands the scope of intended meanings and sentiments. – SERGEI KAPTEREV

#### **DIE NIBELUNGEN. 1. TEIL: SIEGFRIED (La canzone dei Nibelunghi: Sigfrido / Siegfried)** (Decla-Bioscop AG - DE 1924)

*Regia/dir:* Fritz Lang; *prod:* Erich Pommer; *scen:* Thea von Harbou; *mont./ed.:* Paul Falkenberg; *f./ph:* Carl Hoffmann, Günther Rittau; *scg./des:* Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; *anim:* Walther Ruttmann; *mus:* Gottfried Huppertz (1924); *cast:* Paul Richter (*Siegfried*), Margarethe Schön (*Kriemhild*), Hanna Ralph (*Brunhild*), Theodor Loos (*re/King Gunther*), Hans Adalbert Schlettow (*Hagen Tronje*), Bernhard Goetzke (*Volker von Alzey*), Erwin Biswanger (*Giselher*), Georg John (*il fabbro/blacksmith Mime; il nibelungo/ Nibelung Alberich*), Gertrud Arnold (*regina/Queen Ute*), Hans Carl Müller (*Gerenot*), Hardy von François (*Dankwart*), Frida Richard (*serva runica/the maiden of runes*), Georg Jurowski (*sacerdote/Priest*), Iris Roberts (*armigero/squire*), Rudolf Rittner (*margravio/Margrave Rüdiger von Bechlarn*); *riprese/filmed:* 1922-11.1923 (Ufa-Freigelände Neubabelsberg); *première:* 14.2.1924, Ufa-Palast am Zoo (Berlin); 35mm, 3388 m., 147' (20 fps); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden. *Restauro/ Restoration:* 2010.

#### **DIE NIBELUNGEN. 2. TEIL: KRIEMHILDS RACHE (La vendetta di Crimilde / Kriemhild's Revenge)** (Decla-Bioscop AG - DE 1924)

*Regia/dir:* Fritz Lang; *prod:* Erich Pommer; *scen:* Thea von Harbou; *mont./ed:* Paul Falkenberg; *f./ph:* Carl Hoffmann, Günther Rittau; *scg./des:* Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; *mus:* Gottfried Huppertz (1924); *cast:* Frida Richard (*serva runica/the maiden of runes*), Margarethe Schön (*Kriemhild*), Rudolf Klein-Rogge (*re/ King Etzel*), Theodor Loos (*re/King Gunther*), Hans Carl Müller (*Gerenot*), Erwin Biswanger (*Giselher*), Hans Adalbert Schlettow (*Hagen Tronje*), Rudolf Rittner (*margravio/Margrave Rüdiger von Bechlarn*), Aenne Röttgen (*sua figlia/his daughter Dietlind*), Bernhard Goetzke (*Volker von Alzey*), Fritz Alberti (*Dietrich von Bern*), Gertrud Arnold (*regina/Queen Ute*), Georg John (*Blaodel, fratello di re Etzel/King Etzel's brother*), Hubert Heinrich (*giullare/minstrel Werbel*), Georg August Koch (*Hildebrand*), Grete Berger (*donna unna/Hun*), Paul Richter (*Siegfried*), Hardy von François (*Dankwart*), Georg Jurowski (*sacerdote/Priest*), Iris Roberts (*armigero/squire*), Hanna Ralph (*Brunhild*); *riprese/filmed:* 1922-11.1923 (Ufa-Freigelände Neubabelsberg); *première:* 26.04.1924, Ufa-Palast am Zoo (Berlin); 35mm, 3255 m., 128' (22 fps); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, Wiesbaden. *Restauro/ Restoration:* 2010.

In un articolo apparso poco prima della première di *Die Nibelungen. 1. Teil: Siegfried* (1924), Fritz Lang elogiò il cinema per la sua indipendenza dalle categorie del tempo e dello spazio. Per Lang, questa flessibilità

permetteva ad esso non solo di superare i confini nazionali e le barriere linguistiche, ma anche di trascendere il suo immediato contesto storico. Sulla scia del filosofo tedesco Wilhelm Dilthey, che invocava la presenza di “un tratto comune alla natura umana in generale”, e perciò a qualsiasi forma di comprensione storica, Lang sosteneva che certi temi ed emozioni – “amore e odio, lealtà e tradimento, amicizia e vendetta” – rimangono costanti nel tempo, mutando nelle forme in cui si manifestano ma non nei suoi principi fondamentali. Perciò, a suo avviso, dirigere *Die Nibelungen* comportava la riesumazione di persone di un’epoca lontana tramite l’aderenza a leggi stilistiche inviolabili. Mostrando elementi drammatici eternamente validi, la sua opera avrebbe fatto rivivere il poema epico del XIII secolo attraverso il cinema, “la più vitale forma d’arte del nostro tempo”.

L’ambizione artistica di Lang all’atemporalità aveva evidentemente determinanti storiche proprie, e il rilievo da lui dato alla fondamentale costanza della natura umana entrò in conflitto con la sua diagnosi critica dell’epoca contemporanea. Con una probabile allusione alla guerra mondiale, alle sollevazioni popolari e all’iperinflazione degli ultimi anni, Lang si chiedeva: “Chi, nel caos del nostro tempo, ha l’agio e la tranquillità (*Nervenruhe*) per leggere il *Nibelungenlied*?”

Attribuendo al cinema una funzione pedagogica, Lang identificava l’obiettivo del suo lavoro nella presentazione alle masse operaie “di una forma nuova dell’epica antica”. Come scrisse nel programma di sala distribuito in occasione della “prima” di *Siegfried*, il suo adattamento della saga medievale intendeva rinvigorire “il mondo del mito” a beneficio del XX secolo, rendendolo “vivo e, al contempo, credibile”. Grazie alle possibilità tecniche offerte dal cinema, Lang avrebbe consentito al pubblico moderno di vedere – o meglio di “sperimentare visivamente” (*sehend miterleben*) – le gesta leggendarie di un’epoca da cui si era apparentemente allontanato.

Lang proclamava l’assoluto internazionalismo del linguaggio cinematografico, ma il suo lavoro nasceva da un’interazione più dialettica tra forze globali e nazionali, lanciando una sfida all’egemonia hollywoodiana attraverso una fonte culturale distintamente tedesca. In realtà, il *Nibelungenlied* era servito come un punto centrale di identificazione nella costruzione di una identità nazionale tedesca fin dagli inizi del XIX secolo, e il film di Lang continuò questa tradizione attraverso strategie sia testuali che extra-filmiche. Dedicato “al popolo tedesco, al quale appartiene” (come l’epopea riscritta da Franz Keim nel 1909 e come, nel 1916, l’edificio del Reichstag), il film di Lang – due anni di lavorazione e, fino a quel momento, il più costoso film europeo – attirò l’attenzione della politica nazionale quando uscì in due parti nel 1924.

Al ricevimento di gala organizzato dopo l’inaugurazione di *Siegfried* all’Ufa-Palast am Zoo di Berlino del 14 febbraio, il ministro degli esteri Gustav Stresemann pose l’accento sulla “quintessenza tedesca” (so *grunddeutsch*) dei temi trattati dal monumentale lavoro.

Nella sua manifesta dedizione a una comunità nazionale, il film di Lang seguiva l’ideale estetico di Richard Wagner, per il quale “l’opera d’arte del futuro” sarebbe stata in grado di appagare il “bisogno comune

e collettivo” (*gemeinschaftliche Noth*) di un popolo (*Volk*) unificato. Come Wagner, che compose la tetralogia del *Ring* tra il 1848 e il 1874, Lang e la sua sceneggiatrice Thea von Harbou visitarono la saga dei Nibelunghi in un periodo di disillusione succeduto a una rivoluzione fallita, cercando di promuovere un mito integrativo per la società frammentata del tempo presente. In realtà gli eredi di Wagner negarono all’Ufa i diritti sulla musica del compositore e lo studio dovette commissionare a Gottfried Huppertz una partitura originale, che la sera della prima fu eseguita da un’orchestra di 60 elementi. Sebbene Lang lodasse Huppertz per “aver trasposto l’idea del Nibelungo nel suo proprio mondo, lontanissimo da Wagner”, questa presa di distanza non servì a oscurare l’influenza delle tecniche musicali e del progetto estetico di Wagner sull’“opera d’arte totale” di Lang.

In virtù del suo status di “santuario spirituale della Nazione”, come lo definì Lang, *Die Nibelungen* richiedeva uno stile visivo diverso da quello della maggior parte dei film storici dell’epoca. Coadiuvato dagli scenografi Otto Hunte, Erich Kettelhut e Karl Vollbrecht e dai cineoperatori Carl Hoffmann e Günther Rittau, il regista concepì negli studi Ufa di Neu-Babelsberg “quattro mondi del tutto indipendenti e quasi contrapposti”: il regno del giovane Siegfried, con la sua mitica foresta, le sue cupe praterie e i suoi tesori sotterranei; la corte dei Burgundi a Worms, contraddistinta dalla sua nobile semplicità e dagli spazi spogli; l’Islanda di Brunhild, caratterizzata dai volti vitrei e dall’asprezza degli elementi naturali; e infine lo spietato impero di Etzel nelle steppe asiatiche. Tracciando i percorsi incrociati dei personaggi attraverso questi quattro mondi, Lang si sforzò di conferire alle loro traiettorie un senso di fatale inesorabilità. La messa in scena del film è perciò estremamente controllata e studiata, riflettendo quella “volontà di stile” che si riteneva mancasse alla spettacolarità hollywoodiana.

Pur dotato di un fine gusto personale nelle scenografie, Lang si prodigò ad attingere a un vasto repertorio di fonti vive. Il regista aveva studiato architettura e pittura prima di intraprendere la sua carriera cinematografica nella Germania di Weimar e – come la Ringstraße nella sua natia Vienna – *Die Nibelungen* rivela un grande pluralismo di stili architettonici, dall’imponente gotico all’*art nouveau*. Le composizioni del film riprendono una vasta gamma di tradizioni estetiche, dalla statuarica greca al mosaico bizantino, dalla scultura medievale alle opere del romanticismo (Caspar David Friedrich, Ludwig Richter, Moritz von Schwind), dai simbolisti (Arnold Böcklin, Fidus, Max Klinger) agli artisti dello Jugendstil (Carl Otto Czeschka, Franz Stuck, Heinrich Vogeler). Questa eterogeneità è evidente anche negli elementi primitivisti, medievali e modernisti dei costumi (ideati da Paul Gerd Guderian, Heinrich Umlauff e Änne Willkomm), che corrispondono nei loro disegni ai tessuti decorati e agli arredi ornamentali del film.

In direzione opposta alla sua vocazione storica, il film rivela anche uno slancio espressionista verso l’astrazione totale. Come ha argomentato Wilhelm Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1907), l’arte astratta non pone la bellezza in un mondo naturale contingente, bensì “nell’inorganico che nega la vita, nel cristallino, o, in termini più generali,



in ogni legittima necessità astratta”. In *Die Nibelungen*, questo tipo di astrazione estetica si manifesta in ambienti interamente ricostruiti ed ermeticamente divisi fra loro; nella precisa coordinazione di disegni e composizioni; nell'ossificazione delle figure e nella deliberata lentezza dell'azione; e infine, nella simmetria drammaturgica, nell'ordine geometrico e nel rigoroso schema del colore. In una sequenza animata da Walther Ruttmann, “l'impulso all'astrazione” del film si spinge fino a una quasi totale esclusione di ogni riferimento materiale; il “sogno di un falcone” di Kriemhild è visualizzato tramite quello che Rudolf Kurtz, in *Expressionismus und Film* (1926), descrive come “forme pure di grande semplicità” con “solo qualche debole richiamo formale” al mondo della vita organica.

La deliberata simmetria del film si estende alla ferrea disciplina della sua forma narrativa. L'opera di Lang adotta la struttura bipartita del *Nibelungenlied*, le cui due parti narrano anch'esse il matrimonio di Kriemhild con Siegfried e la sua vendetta dopo la morte dell'eroe. Ciascuna metà del film è a sua volta divisa in sette “canti” (*Gesänge*), che – come gli “äventiuren” del poema epico – sono definiti secondo le fortune e le gesta dei protagonisti. Anche le didascalie, scritte con in caratteri arcaici, imitano lo stile poetico del tedesco medievale, mentre il sottotitolo originale del film, “*Ein deutsches Heldenlied*” (“Un canto eroico tedesco”), evoca una tradizione barda rappresentata nella storia da Volker von Alzey, della corte burgunda. La sceneggiatura di von Harbou, pubblicata in una versione in prosa dal titolo *Das Nibelungenbuch* (1923), attingeva da una pletora di fonti inserendosi in una lunga tradizione di adattamenti per il teatro – in primo luogo quello di Friedrich Hebbel, la cui celebrata trilogia del 1861, insieme con il ciclo del *Ring* wagneriano, fu riproposta sui palcoscenici tedeschi nel 1924.

Il film di Lang fu indubbiamente una fra le tante “appropriazioni” del Nibelungo nel periodo tra le due guerre, la più tristemente nota delle quali fu per mano degli ideologi del nazionalsocialismo. Scrivendo sul *Völkischer Beobachter* nel 1923, Adolf Hitler metteva in relazione la saga con la “leggenda della pugnalata alle spalle” (*Dolchstoßlegende*), che attribuiva l'armistizio e la rivoluzione tedesca del novembre 1918 ai leader contemporanei della Repubblica di Weimar: “con i criminali di novembre dietro di noi, qualsiasi nuovo tentativo di lotta porterebbe immediatamente a un'altra lancia conficcata nella schiena del Siegfried tedesco”. Un decennio dopo, Joseph Goebbels si soffermò sulle risonanze politiche del *Die Nibelungen* di Lang, e, in particolare, elogiò un film “così moderno, così al passo coi tempi e così attuale da lasciare profondamente scossi perfino i militanti del movimento nazionalsocialista”. Una versione abbreviata della prima parte, con il nuovo titolo *Siegfrieds Tod*, fu distribuita il 29 maggio 1933, con una colonna sonora registrata che comprendeva brani dalle opere di Wagner.

Se alcuni critici, tra cui Béla Balázs e Herbert Ihering, avevano criticato alcune scelte stilistiche di Lang all'epoca della prima distribuzione del *Nibelungen*, Siegfried Kracauer giudicò più tardi con severità il film nel suo insieme, stigmatizzando i suoi modelli estetici come precursori

delle masse ornamentali di Leni Riefenstahl. L'opera di Lang tradisce certamente elementi delle ideologie popolari (“*völkisch*”), improntate ai valori antisemiti di “sangue e terra” propagate dal partito nazista, ma per molti altri aspetti resiste all'analisi critica di Kracauer. La drammaturgia del film, per quanto rigida o statica possa apparire, rivela anche un notevole dinamismo nella caratterizzazione, in particolare nel personaggio di Kriemhild, che da candida e solidale ingenua si trasforma in una cupa e calcolatrice antieroina. Inoltre, se da un lato il film sembra rinunciare alla contingenza storica per rifugiarsi nel mito della fatalità, il suo sviluppo narrativo segue la progressiva distruzione di forze metafisiche. Il suo eclettico assortimento di modelli estetici e storiografici indica la disintegrazione di una visione del mondo unificata e coesiva.

Da un punto di vista contemporaneo, lo stesso determinismo storico di *Die Nibelungen* contraddice l'utopica asserzione langhiana di un'autonomia spazio-temporale del medium cinematografico. Nondimeno, se può ancora essere letto come un'anticipazione di *Triumph des Willens* (1935) o di *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl, *Die Nibelungen* può altrettanto facilmente essere inserito dal punto di vista estetico in un contesto che include *Aleksandr Nevskij* (1938) e *Ivan Groznyj* (1944, 1958) di Sergei Ejzenstejn o *The Lord of the Rings* (2001-2003) e *The Hobbit* (2012-2014) di Peter Jackson. L'eredità del film di Lang rimane aperta, e l'opera in sé – con le sue molteplici ambivalenze e le sue contraddizioni – è talmente ricca e ambigua da stimolare una grande varietà di interpretazioni. Pionieristico e autorevole tentativo di far rivivere il mondo del mito attraverso un mezzo d'espressione moderno, *Die Nibelungen* non offre solo un documento cine-storico dalle molte sfaccettature, ma anche una complessa visione della storia (*Geschichtsbild*). Una sua riscoperta, nel “caos” del nostro tempo, è sicuramente opportuna. – NICHOLAS BAER

*In an article published shortly before the premiere of Siegfried, Part One of Die Nibelungen (1924), Fritz Lang celebrated the medium of film for its independence from categories of space and time. For Lang, this flexibility allowed film not only to overcome national boundaries and linguistic barriers, but also to transcend its immediate historical context. Much as the German philosopher Wilhelm Dilthey had invoked “the substratum of a general human nature” as a common ground for historical understanding, Lang contended that certain emotions and themes – “love and hate, loyalty and betrayal, friendship and revenge” – remain constant over time, changing in manifest form rather than in principle. Directing Die Nibelungen, according to Lang, thus involved the reanimation of people from a bygone era through adherence to inviolable stylistic laws. By evincing eternally valid dramatic elements, his work would revive the 13th-century epic poem through film, “the liveliest art form of our time”.*

*Lang's artistic pretense to timelessness had its own historical determinants, of course, and his emphasis on mankind's fundamental constancy came into tension with his critical diagnosis of the present age. In a likely allusion to the world war, sociopolitical upheavals,*

and hyperinflation of recent years, Lang asked: “Who, in the chaos of our time, has the leisure and calmness (Nervenruhe) to read the Nibelungenlied?” Attributing a pedagogical function to cinema, Lang identified the objective of his work as that of presenting a “new form of the old epic” to working masses. As Lang wrote in the program distributed at Siegfried’s premiere, his adaptation of the medieval saga was intended to reinvigorate “the world of myth” for the 20th century, rendering it “vivid and, at the same time, believable.” Through the technical possibilities of film, Lang would enable modern audiences to see – to “visually experience” (sehend miterleben) – the legendary actions of an epic from which they had ostensibly become alienated.

While Lang hailed the pure internationalism of filmic language, his work emerged from a more dialectical interaction of global and national forces, issuing a challenge to the hegemony of Hollywood cinema through a distinctly German cultural source. Indeed, the Nibelungenlied had served as a central point of identification in the formation of a German national identity beginning in the early 19th century, and Lang’s film continued this tradition through both textual and extra-filmic strategies. Dedicated “to the German people as their own” (like Franz Keim’s 1909 retelling of the epic and, as of 1916, the Reichstag building), Lang’s work – two years in the making and the costliest European film to date – garnered national political attention upon its two-part release in 1924. At a gala following the premiere of Siegfried at Berlin’s Ufa-Palast am Zoo on 14 February, Foreign Minister Gustav Stresemann underscored the “quintessentially German” (so grunddeutschen) subject matter of Lang’s monumental work.

In its avowed devotion to a national community, Lang’s film followed the aesthetic ideal of Richard Wagner, who had imagined “the artwork of the future” as one that would fulfill the “common and collective need” (gemeinschaftliche Noth) of a unified Volk. Similar to Wagner, who composed his four-opera Ring cycle between 1848 and 1874, Lang and screenwriter Thea von Harbou reworked the Nibelungen saga in the disillusioning aftermath of a failed revolution, seeking to provide an integrating myth for a fragmented modern society. Wagner’s heirs in fact denied Ufa the rights to the composer’s music, and the studio hence commissioned Gottfried Huppertz to write an original score, performed by a 60-piece orchestra at the film’s premiere. While Lang praised Huppertz for “transferring the Nibelungen idea into its own world, entirely remote from Wagner”, this means of distancing was futile in obscuring the influence exerted by Wagner’s musical techniques and aesthetic project on Lang’s “total work of art”.

Due to its status as “the spiritual sanctuary of a nation”, according to Lang, Die Nibelungen demanded a visual style distinct from that of prevailing historical spectacles. Working with set designers Otto Hunte, Erich Kettelhut, and Karl Vollbrecht, as well as cinematographers Carl Hoffmann and Günther Rittau, the director conceived “four fully self-contained, almost mutually adverse worlds” at Ufa’s Neu-Babelsberg studios: the realm of young Siegfried, with its mythical forest, dusky

meadows, and subterranean treasures; the Burgundian court in Worms, noted for its noble simplicity and stark spaces; Brunhild’s Iceland, typified by glassy countenances and harsh natural elements; and, finally, Etzel’s unmerciful empire in the Asian steppes. In tracing characters’ intersecting paths through these four worlds, Lang sought to lend their journeys a sense of fateful inexorability. The film’s mise-en-scène is thus extremely controlled and purposeful, reflecting a “will to style” allegedly lacking from Hollywood pageantry.

However discriminating in his set design, Lang drew generously from a broad repertoire of visual sources. The director studied architecture and painting before commencing his film career in Weimar Germany, and – like the Ringstraße in his native Vienna – Die Nibelungen reveals a remarkable pluralism of architectural styles, from massive Gothic to art nouveau. The film’s compositions quote from a vast range of aesthetic traditions, extending from Greek statues, Byzantine mosaics, and medieval sculptures to the works of the Romantics (Caspar David Friedrich, Ludwig Richter, Moritz von Schwind), Symbolists (Arnold Böcklin, Fidus, Max Klinger), and Jugendstil artists (Carl Otto Czeschka, Franz Stuck, Heinrich Vogeler). This heterogeneity is also evident in the primitivist, medieval, and modernist elements of the film’s costumes (contributed by Paul Gerd Guderian, Heinrich Umlauf, and Änne Willkomm), which correspond in their designs with the film’s patterned textiles and ornamental décor.

Running counter to the historical sweep of Lang’s film is an Expressionist drive towards total abstraction. As Wilhelm Worringer argued in *Abstraktion und Einfühlung* (1907), abstract art locates beauty not in a contingent natural world, but rather in “the life-denying inorganic, in the crystalline or, in general terms, in all abstract lawfulness and necessity”. Such an abstract aesthetic manifests itself in Die Nibelungen through a wholly constructed, hermetically framed environment; fully coordinated designs and compositions; ossified figures and a slowness of action; and, finally, a symmetrical dramaturgy, geometrical order, and strict color scheme. In a sequence animated by Walther Ruttmann, the film’s “urge to abstraction” leads to a near-rejection of material reference altogether; Kriemhild’s “dream of a falcon” is envisioned through what Rudolf Kurtz, in *Expressionismus und Film* (1926), described as “very simple, pure forms” with “only a weak formal similarity” to the organic life-world.

The film’s deliberate symmetry extends to its highly self-conscious narrative form. Lang’s work adopts the bipartite structure of the Nibelungenlied, its two parts likewise tracing Kriemhild’s marriage to Siegfried and her revenge of the hero’s death. Each half of the film is itself divided into seven “cantos” (Gesänge), which – like the äventiuren of the epic poem – are labelled according to the protagonists’ fortunes or deeds. The intertitles, written in an archaic script, also mimic the style of Middle High German poetry, and the film’s original subtitle, “A German Heroic Song” (Ein deutsches Heldenlied), evokes a bardic tradition represented in the story by Volker von Alzey of the Burgundian court. Harbou’s screenplay, published in prose form as *Das Nibelungenbuch* (1923), drew from a plethora of sources and

followed an extensive history of dramatizations – most famously, Friedrich Hebbel's 1861 trilogy, which, alongside Wagner's Ring cycle, was revived on German stages in 1924.

Lang's film was indeed one among many appropriations of the Nibelungen during the interwar years, the most notorious of which came from National Socialist ideologues. Writing for the *Völkischer Beobachter* in 1923, Adolf Hitler referenced the saga in conjunction with the "stab-in-the-back legend" (Dolchstoßlegende), which attributed the Armistice and German Revolution of November 1918 to current leaders of the Weimar Republic: "With the November Criminals behind us, every new outward struggle would immediately thrust the spear into the back of the German Siegfried once again." A decade later, Joseph Goebbels noted the political resonances of Lang's *Die Nibelungen* in particular, praising the film for being "so modern, so close to the times, so topical that it left even the militants of the National Socialist movement shaken inside". An abridged version of *Part One*, retitled *Siegfrieds Tod*, was released on 29 May 1933, now accompanied by a recorded soundtrack incorporating excerpts from Wagner's operas.

Whereas critics including Béla Balázs and Herbert Ihering questioned some of Lang's stylistic choices upon *Die Nibelungen's* initial release, Siegfried Kracauer would later castigate the film in its entirety, describing its aesthetic patterns as precursors to Leni Riefenstahl's ornamental masses. Lang's work certainly betrays elements of the völkisch, blood-and-soil, and anti-Semitic ideologies propagated by the Nazi Party, but it also resists Kracauer's analysis in many regards. However rigid or static the film's dramaturgy may appear, it also reveals a remarkable dynamism of characterization, most explicitly in Kriemhild's transformation from a pale, sympathetic naïf into a dark-clad, calculating anti-heroine. Furthermore, while the film seems to flee from the contingent plane of history into a realm of fateful myth, its narrative arguably tracks the destruction of metaphysical forces, and its eclectic array of aesthetic and historiographical models indicates the disintegration of a unified, cohesive worldview.

From a contemporary vantage point, the very historical overdetermination of *Die Nibelungen* undermines Lang's utopian claim to the filmic medium's spatial and temporal autonomy. Nevertheless, if his work may be seen as anticipating Riefenstahl's *Triumph of the Will* (1935) or *Olympia* (1938), it might just as well be placed in an aesthetic trajectory that includes Sergei Eisenstein's *Alexander Nevsky* (1938) and *Ivan the Terrible* (1944, 1958) or Peter Jackson's *The Lord of the Rings* (2001-2003) and *The Hobbit* (2012-2014). The legacy of Lang's film indeed remains open, and the work – with its manifold ambivalences and contradictions – is rich and ambiguous, able to stimulate a variety of distinct interpretations. A pioneering and influential effort to envision the world of myth through a modern medium, *Die Nibelungen* offers not only a multifaceted film-historical document, but also a complex view of history (Geschichtsbild) – one well worth rediscovering in the "chaos" of our own time.

NICHOLAS BAER

## REGENERATION (Fox Film Corp. - US 1915)

*Regia/dir:* R.A. Walsh; *scen:* R.A. Walsh, Carl Harbaugh; *f./ph:* Georges Benoit; *cast:* Rockcliffe Fellowes (*Owen Conway*), Anna Q. Nilsson (*Marie Deering*), William Sheer (*Skinny*), Carl Harbaugh (*procuratore distrettuale/District Attorney Ames*), James Marcus (*Jim Conway*), Maggie Weston (*Maggie Conway*), John McCann (*Owen, a 10 anni/aged 10*), H. McCoy (*Owen, a 17 anni/aged 17*), Bill Rathbone (*amico di/friend of Owen*); *orig. l:* 5 r.l.; 35mm, 4299 ft., 68' (17 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print 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*.

Nella sua autobiografia, *Each Man in His Time*, Raoul Walsh dedicava ben sette pagine al suo primo lungometraggio, *Regeneration*. Il suo racconto è alquanto colorito e ricco di classici aneddoti walshiani, alcuni dei quali possono perfino essere veri. Si colmava così un'importante lacuna storica perché *Regeneration* non si vedeva da decenni e, al contrario di certi capolavori perduti di Griffith o Tourneur, non era considerato di importanza alcuna nella storia del cinema. Nessuno cercava il film e difficilmente qualcuno avrebbe potuto mettere in discussione le parole del regista. Finché un giorno del 1976, mentre le memorie di Walsh erano ancora nelle librerie, un lettore di contatori di Missoula, nel Montana, scoprì una cantina piena di nitrati in un edificio destinato alla demolizione. Questi furono acquistati in blocco da David Shepard, che non solo identificò in uno dei titoli *Regeneration*, ma ne ravvisò anche il valore. Shepard fece un duplicato negativo a 16mm della ormai semidecomposta copia positiva e donò il nitrato originale al Museum of Modern Art, che nello stesso anno provvide a stampare un proprio negativo di conservazione.

La pubblicità che accompagnò l'arrivo di Walsh alla Fox nel 1915 puntava molto sui suoi "anni di esperienza con Griffith". In realtà, le sole credenziali che potesse vantare Walsh si limitavano alla manciata di film in cui aveva lavorato per Griffith, film che nondimeno gli garantivano un credito di tutto rispetto. Molti anni prima di Frank Capra, *Regeneration* inizia con un annuncio "nome sopra il titolo": "William Fox presenta il dramma di R.A. Walsh *Regeneration*".

Il film (della cui sceneggiatura sono accreditati Walsh e il suo fratellastro Carl Harbaugh) è basato sulla leggenda autobiografica di Owen Frawley Kildare, pubblicata per la prima volta nel 1903 nel libro *My Mamie Rose: The Story of My Regeneration*. Un fortunato best-seller, che aveva fatto di Kildare "un celebre ed esemplare caso di autotrascendenza nell'Era del Progresso", come ha scritto Tony Tracy in *Film History* nel 2011. Successivamente, con la collaborazione di Walter Hackett, Kildare ne aveva ricavato un adattamento teatrale che si intitolava *The Regeneration* e che nel 1908 a Broadway aveva Arnold Daly come protagonista. (Tracy non solo descrive ogni versione dell'opera di Kildare, ma suggerisce anche l'opportunità di considerare questa romanizzata saga dell'immigrazione irlandese come

una fittizia autobiografia etnica.) Per ironia della sorte, Kildare non seppe cavalcare l'onda del suo effimero successo, e lungi dal replicare i fasti degli esordi letterari, subì un rapido declino fisico ed emotivo, finendo i suoi giorni nel manicomio statale di Manhattan, sull'isola di Ward, nel febbraio 1911. Questa triste fine fornirà l'epilogo per la versione non autorizzata della storia di Kildare girata da August Blom e distribuita alcuni mesi dopo dalla Nordisk con il titolo di *Det mørke Punkt*.

Nessuna di queste trasposizioni del libro di Kildare era particolarmente spettacolare, ma era la spettacolarità che ci si aspettava da un collaboratore di Griffith. Pertanto, nella parte centrale del nuovo adattamento, qualcuno della Fox decise di inserire una rievocazione del peggiore disastro civile che abbia colpito la New York del XX secolo: l'incendio della nave da diporto *General Slocum*. Il 15 giugno 1904, i parrocchiani di una chiesa del Lower East Side avevano noleggiato la *Slocum* per un'escursione con pic-nic lungo il corso dell'East River alla volta di Long Island. La nave era salpata da poco quando a bordo scoppiò un incendio (causato, a quanto pare, da un mozzicone di sigaretta) che provocò 1021 morti.

Fox trasformò le location delle riprese in un ben organizzato spettacolo mediatico, invitando sul posto “un folto drappello di giornalisti metropolitani” che descrissero l'incendio della nave (con bidoni fumogeni che emanavano fumo giallo) e il salvataggio dei suoi passeggeri dal fiume Hudson. Gran parte delle riprese avvenne nei pressi di Nyack, ma il *New York Sun* riferì che le scene dell'incendio furono girate vicino a New York, al largo di Spuyten Duyvil nel Bronx. Alcuni degli abitanti della zona chiamarono la polizia e le lance antincendio, paventando una replica del disastro della *Slocum* ma anche l'affondamento di un altro battello turistico, l'*Eastland*, che solo poche settimane prima si era rovesciato nei pressi del molo di Chicago provocando la morte di altri 844 passeggeri. Le scene con le “trenta tuffatrici professioniste che si lanciavano dai ponti superiori della nave” furono girate in un secondo tempo presso lo Yacht Club di Glen Island, a nord della città sul canale di Long Island. Critica e pubblico rimasero molto colpiti da queste scene, anche se a pochi sfuggì l'incongruenza con la trama. Peter Milne, pur lodando la sequenza come “eccellente ... melodramma”, osserva nondimeno che “l'incendio della nave non ha alcuna motivazione specifica”.

I cronisti presenti sul set manifestarono grande sorpresa quando il regista chiese di rifare la scena del parapiglia per i salvagenti. “Voglio vedere più uomini che aiutano le donne, più salvagenti in aria, più fumo e più frenesia”, ordinò. Mentre le comparse galleggiavano in acqua, “schivando pezzi di legno in fiamme e detriti vari”, si sentì Walsh gridare: “Non ridete. Ricordatevi che è una faccenda seria, state tutti per morire e siete tutti nel panico.”

Gli agenti stampa della Fox spiegarono ai giornalisti che il fuoco, nel film, è deliberatamente appiccato da Skinny dopo una rissa fra bande, ma non è questo che vediamo nella copia sopravvissuta. Altre fonti descrivono ulteriori materiali mancanti, ivi incluse alcune scene “diurne e notturne di Chinatown” con “Tom Lee, il sindaco di Chinatown”

e “Rose Livingston, l'angelo di Chinatown”. Forse, il materiale di Chinatown fu eliminato per la riedizione del film del gennaio 1919 (“Si è provveduto a eliminare tutto ciò che impediva un'azione veloce, stringata e intensa”, riferì il *Moving Picture World*), forse è andato perduto a causa della decomposizione del nitrato, o forse non è mai stato incluso. Il codice riportato sul margine della copia sopravvissuta indica un manufatto del 1918, coerentemente con la data di riedizione del film.

Oltre alle scene di Chinatown, alcune fonti di stampa fanno riferimento a immagini girate nel Lower East Side, a Chatham Square, e in particolare nella Bowery. Eccezion fatta per un episodio con Owen in età adolescenziale che lavora su un molo dell'East Side a sud del Williamsburg Bridge, nessuna di queste location può tuttavia essere appurata. Inoltre, sarebbe stato particolarmente difficile girare nella Bowery del 1919 perché l'intera strada era pesantemente ombreggiata da una mastodontica ferrovia sopraelevata. Per riprendere le scene dei caseggiati si prestava di più Hell's Kitchen, nel West Side, dove erano presenti vari studi cinematografici e le strade, più larghe, offrivano migliori condizioni di luce.

Perciò quando *Variety* scrive che “Fox avrebbe filmato riproduzioni del famoso vecchio saloon di Callahan nella Bowery ... Chicory Hall (sic) e di altri posti tipici dell'East Side”, intende che quei luoghi erano stati ricostruiti in studio e non filmati dal vero. “Chickory Hall”, la tana della gang di Owen, è chiaramente un set di studio, come anche il generico “Grogan's”, ricostruito in un ambiente all'aperto e senza soffitto, probabilmente presso uno degli studi Fox a Fort Lee. Il ricordo del set all'aperto del Ford Theatre in *Birth of a Nation*, costruito per la sequenza dell'assassinio di Lincoln in cui Walsh era apparso nelle vesti di John Wilkes Booth, appare qui del tutto evidente.

Ciò che Walsh non ricorda molto bene nel 1974 è il finale di *Regeneration*. Secondo il regista – la cui versione sarebbe rimasta inconfutabile senza la scoperta, due anni dopo, della copia di Missoula – il film terminava con una carrellata in avanti e lo straziante primo piano della dolente eroina, con il volto bagnato di lacrime, dopo che “i criminali avevano braccato e ucciso il [suo] innamorato che si era ravveduto abbandonando il racket”. La sequenza è indubbiamente di straordinaria efficacia e perfettamente funzionale al finale di uno dei più grandi film di Walsh, *The Roaring Twenties* (*I ruggenti anni venti*).

RICHARD KOSZARSKI

*In his 1974 autobiography, Each Man in His Time, Raoul Walsh devoted seven full pages to his first feature picture, Regeneration. His account is quite flavorful and filled with classic Walshian anecdotes, some of which may even be true. Walsh was filling in a great historical blank spot here; Regeneration hadn't been seen by anyone in decades, and unlike some lost masterwork of Griffith or Tourneur, it had no status at all in the developing narrative of film history. No one was looking for it, and no one was likely to challenge him on anything he might say about it. Then one day in 1976, when Walsh's memoir was still in bookstores, a meter reader in Missoula, Montana, discovered*

a cellarful of nitrate in a building scheduled for demolition. The cache was acquired by David Shepard, who not only identified one of the titles as Raoul Walsh's *Regeneration*, but recognized its significance. Shepard copied the already decomposing print onto 16mm negative and donated the original nitrate to the Museum of Modern Art, which produced its own 35mm preservation negative that same year.

Publicity surrounding Walsh's arrival at Fox in 1915 made much of the director's "years of Griffith experience." In fact, the few films he had worked on for Griffith were all he had to offer in the way of credentials, but they were enough to win him a remarkable possessory credit. Years before Frank Capra, *Regeneration* begins with a dramatic "name above-the-title" announcement: "William Fox Presents R.A. Walsh's Drama *Regeneration*."

Walsh's film (for which he and his half-brother, Carl Harbaugh, took screenplay credit) is based on the autobiographical legend of Owen Frawley Kildare, which first appeared in book form in 1903 as *My Mamie Rose: The Story of My Regeneration*. An enormous success, it established Kildare as a "famous and exemplary instance of Progressive-Era self-transcendence," as Tony Tracy wrote in *Film History* in 2011. Working with Walter Hackett, Kildare later adapted his story to the stage as *The Regeneration*, with Arnold Daly playing the lead on Broadway in 1908. (Tracy not only describes each incarnation of the Kildare story, but suggests that the Irish immigrant saga offered by Kildare is so highly fictionalized that it might be better understood as ethnic impersonator autobiography.) Ironically, Kildare was unable to manage his brief moment of fame, and after failing to repeat his initial literary success suffered a rapid physical and emotional decline, dying at the Manhattan State Hospital for the Insane on Ward's Island in February 1911. This sad ending would provide the conclusion to August Blom's unauthorized version of the Kildare story, released later that year by Nordisk as *Det mørke Punkt*.

No earlier version of Kildare's story contained anything much in the way of spectacle, and spectacle is what a Griffith man would have been expected to provide. So into the middle of this adaptation someone at Fox decided to incorporate an evocation of the worst civic disaster to strike New York in the 20th century: the burning of the excursion vessel *General Slocum*. On June 15, 1904, parishioners from a Lower East Side church had chartered the *Slocum* for a picnic cruise up the East River and then out to Long Island. They did not get far before a fire (said to have been caused by a discarded cigarette) raced through the ship, killing 1,021 people.

Fox turned the filming of these scenes into a well-organized media spectacle, inviting "a large number of metropolitan newspaper men" to cover the burning of the ship (with yellow smoke pots) and the rescue of its passengers from the Hudson River. Much of this footage was shot near Nyack, but the *New York Sun* reported that the fire scenes were filmed closer to New York, off Spuyten Duyvil in the Bronx. Local residents called out police and fire rescue boats, fearing a repeat not only of the *Slocum* disaster, but also of the sinking of another picnic excursion boat, the *Eastland*, which had turned over

at its pier in Chicago only a few weeks earlier, killing another 844 passengers. Scenes featuring "thirty professional diving girls who were to dive from the uppermost decks" appear to have been shot later near the yacht club at Glen Island, just north of the city on Long Island Sound. Critics and audiences were impressed with the scene, but few had any illusions regarding its relevance to the plot. Peter Milne, while praising the sequence as "excellent...melodrama," also complained that "the ship is burned for no definite reason whatsoever."

Reporters covering the action seemed surprised when the director ordered retakes of a fight over life preservers. "I want to see more men helping women, more life preservers in the air, more smoke and more excitement," he ordered. As extras floated in the water, "dodging burning bits of wood and waste," Walsh was said to have shouted, "Don't laugh. Remember this is serious; you're all dying and you're all excited."

Fox press agents told reporters that the fire in the film is deliberately set by Skinny after a fight between gangs, which is not what we see in the surviving print. Some accounts describe other missing material, including scenes of "Chinatown by night and day" featuring "Tom Lee, the Mayor of Chinatown" and "Rose Livingston, the Angel of Chinatown." The Chinatown material may have been deleted on the film's reissue in January 1919 ("care has been taken to eliminate everything interfering with fast, snappy, sustained action," *Moving Picture World* reported), may have been lost to decomposition, or may never have been included in the first place. Edge code numbering on the surviving print shows that the stock was manufactured in 1918, consistent with the reissue date.

In addition to Chinatown, press accounts also referred to scenes of the Lower East Side, Chatham Square, and especially the Bowery. Except for an episode showing a teenaged Owen working the East Side docks south of the Williamsburg Bridge, none of these locations can be verified. It would have been especially difficult to film on the Bowery in 1915, because the entire street was heavily shaded by a hulking elevated train line. Generic tenement scenes could more easily have been shot in Hell's Kitchen, on the West Side, where several studios were located and the streets were wider, affording better light for photography.

So when Variety noted that "Fox will have photographed reproductions of Callahan's famous old Bowery saloon...Chicory Hall [sic], and other East Side reminders," it meant that these locations had been reproduced in a studio, not photographed on location documentary-style. "Chicory Hall," Owen's gangster den, is clearly a set, as is the generic "Grogan's," built on a roofless open-air stage, probably at one of Fox's studios in Fort Lee. Walsh's memory of the open-air Ford's Theatre set in *The Birth of a Nation*, built for the Lincoln assassination sequence in which he appeared as John Wilkes Booth, seems very strong here.

One thing Walsh did not remember very clearly in 1974 was the ending of *Regeneration* – an account which might have gone unchallenged but for the discovery of the Missoula print two years

later. According to Walsh, the film ended with the camera moving in on a harrowing close-up of the grieving heroine, her face wet with tears after “mobsters hunted down and killed [her] reformed lover after he abandoned the rackets.” The scene is indeed tremendously effective, and works perfectly at the conclusion of one of Walsh’s greatest films – The Roaring Twenties. – RICHARD KOSZARSKI

## Österreichisches Filmmuseum 50

**POTOMOK CHINGISKHANA (Tempeste sull’Asia / Storm over Asia)** [Il discendente di Gengis Khan / The Heir to Genghis Khan] (Mezhrabpomfilm – USSR 1928)

*Regia/dir:* Vsevolod Pudovkin; *scen:* Osip Brik, da un romanzo di/based on a novel by Ivan Novokshonov; *f./ph:* Anatoli Golovnya, Konstantin Vents; *scg./des:* Sergei Kozlovsky, Moisei Aronson; *aiuto regia/asst. dir:* Aleksandr Ledashchev, L. Bronstein; *cast:* Valery Inkizhinov (*Bair*), Ivan Inkizhinov (*padre di/father of Bair*), Aleksandr Chistyakov (*comandante ribelle russo/Russian guerrilla commander*), Lev Dedintsev (*colonello inglese/British Colonel*), L. Belinskaia (*la moglie del colonello/the Colonel’s wife*), Anel Sudakevich (*la figlia del colonello/the Colonel’s daughter*), Vladimir Tsoppi (*commerciante di pellicce/fur trader*), Boris Barnet (*soldato inglese/British soldier*); 35mm, 2593 m., 125’ (18 fps), *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Il film che uscì in Unione Sovietica il 10 novembre 1928 con il titolo *Potomok Čingiz-Chana* (Il discendente di Gengis Khan) e fu in seguito distribuito in altri paesi come *Tempeste sull’Asia* – forse in riferimento al libro del 1924 *Sturm über Asien* dell’esploratore tedesco Wilhelm Filchner – costituisce l’ultimo segmento della trilogia di Vsevolod Pudovkin sull’influenza sociale della rivoluzione nello sviluppo della coscienza individuale.

Le prime due parti della trilogia, *Mat’* (La madre, 1926) e *Konec Sankt-Petersburg* (La fine di San Pietroburgo, 1927), affrontavano temi russi; *Potomok Čingiz-Chana* abbraccia un’ambientazione più esotica, collocando i problemi del radicale mutamento rivoluzionario nel contesto feudale della Mongolia dei primi anni ’20. Quest’insolito e misterioso contesto permise a Pudovkin di esprimere con rinnovata forza espressiva ciò che Gilles Deleuze ha definito come la grande abilità del regista “di svelare l’insieme di una situazione attraverso la presa di coscienza di un personaggio” e di prolungarla “sin dove la coscienza può estendersi e agire”.

La sceneggiatura di *Potomok Čingiz-Chana* fu scritta da Osip Brik, una figura di rilievo nei primi circoli letterari e cinematografici sovietici e capo del reparto sceneggiature della Mezhrabpomfilm, una casa specializzata tra l’altro in film sulla solidarietà internazionale – nozione questa che doveva diventare uno dei temi politici chiave di *Tempeste*. Il film trae ispirazione da un romanzo dello scrittore siberiano ed ex comandante rivoluzionario Ivan Novokshonov, la cui morte durante le purghe staliniane ne ritardò la pubblicazione fino agli anni ’60. Brik snellì il romanzo di Novokshonov, eliminando la storia d’amore e

molti altri nodi della trama e ampliandone il potenziale metaforico. La vicenda di *Potomok Čingiz-Chana* si svolge nella Mongolia sotto l’occupazione delle truppe inglesi. Ignorando i fatti storici – gli inglesi non posero mai piede nelle steppe della Mongolia – la storia dello stratagemma degli occupanti per consolidare il controllo sul popolo mongolo incarnava una fantasia politica ispirata dalle attività colonialiste dei poteri occidentali nella vicina Cina, ma anche dalla rottura dei rapporti diplomatici con l’Inghilterra del 1927, rottura che rese temporaneamente l’Inghilterra il principale nemico esterno dello stato sovietico.

Oltre a siglare la conclusione di un ambizioso progetto cinematografico teso a mostrare il trionfo dell’ideologia comunista, *Potomok Čingiz-Chana* segna il culmine della ricerca pudovkiana di una sintesi tra elementi cinematografici differenti. In modo alquanto eclettico ma convincente, il film amalgamava temi politici d’attualità, affascinanti studi etnografici (condotti durante una spedizione in Buriazia, la repubblica autonoma dell’Unione Sovietica confinante con la Mongolia, con cui condivideva molti tratti culturali), convenzioni del cinema di genere (in primis, film d’avventura e melodramma), toni romantici, retorica pamphletistica, esperimenti di montaggio, metafore intellettuali e allegorie.

Alla fine, tutti gli elementi dell’eclettico stile registico di Pudovkin erano subordinati alla costruzione di un racconto semplificato affine allo stile prettamente narrativo del cinema americano; un collega di Brik, Sergei Yermolinskii, nel 1928 faceva opportunamente notare che Bair, il protagonista del film, “distruggeva i nemici e il loro covo con la naturalezza di un poema eroico russo o ... l’eroe di un film poliziesco americano”.

Uno dei tratti salienti di *Potomok Čingiz-Chana* è la fotografia di Anatoli Golovnya, il quale contribuì in modo decisivo all’evoluzione dello stile pudovkiano. Secondo le parole dello stesso Golovnya, il suo compito era quello “di restituire lo spirito della Mongolia attraverso il suo paesaggio; e il carattere dei suoi abitanti attraverso i primi piani dei loro volti”. Le facce tipicamente mongole degli attori – in primis la faccia di Bair, interpretato da Valery Inkizhinov, un buriato (ovvero della Mongolia settentrionale) discepolo di Vsevolod Mayerhold e di Lev Kuleshov e raffinato sostenitore della teoria della “biomeccanica”; e la faccia del padre di Bair, interpretato dal padre vero dell’attore, Ivan – hanno la stessa potenza espressiva del paesaggio primordiale della Mongolia e degli antichi rituali religiosi.

Combinando uno stile etnografico documentario con le metafore visive, Golovnya dispiega una gamma pittorica che va oltre le immagini della Mongolia o della rivoluzione: la sequenza della pelliccia di volpe argentata pare ispirata alle nature morte olandesi del XVII secolo; e la sequenza di Bair bendato riprende nella sua composizione lo scorcio prospettico del Cristo morto di Andrea Mantegna. In entrambi i casi, Golovnya si avvale sicuramente della straordinaria competenza di Sergei Kozlovsky, lo scenografo di tutti e tre i film della trilogia pudovkiana.

Mix classico di temi politici e spettacolarità Mezhrabpom e punto

culminante dello stadio “eroico” nell’evoluzione del cinema sovietico, *Potomok Čingiz-Chana* presenta immagini di trasformazione rivoluzionaria di grande potenza e un avvincente compendio di materiali insoliti e stimolanti che offrono il ritratto sfaccettato di una società quasi sconosciuta nel frangente di drammatici cambiamenti storici. Il film è anche un saggio di virtuosismo stilistico e narrativo, cui Pudovkin e i suoi colleghi si dedicano con grande entusiasmo e con la piena padronanza delle competenze tecnico-artistiche, sia proprie sia acquisite da altri cineasti. Come tale, *Potomok Čingiz-Chana* rimane uno dei contributi più duraturi alla fase conclusiva dell’epoca del muto.

SERGEI KAPTEREV

*The film which premiered in the Soviet Union on 10 November 1928, under the title The Heir to Genghis Khan, and was later released in other countries as Storm over Asia – possibly in reference to the German explorer Wilhelm Filchner’s 1924 book Sturm über Asien – became the final installment in Vsevolod Pudovkin’s trilogy about the social revolution’s influence on the growth of individual conscience. The first two parts of the trilogy, Mother (1926) and The End of St. Petersburg (1927), dealt with Russian topics; Storm over Asia embraced a more exotic setting, placing the problems of radical revolutionary change into the feudal context of early-1920s Mongolia. This unusual, mysterious environment helped Pudovkin convey even more expressively than before what Gilles Deleuze defined as the filmmaker’s profound ability to disclose “the set of a situation through the consciousness which a character gains of it” and to prolong it “to the point where consciousness can expand and act”.*

*The screenplay for Storm over Asia was written by Osip Brik, a prominent figure in early Soviet literary and cinematic circles and the head of the screenplay department at Mezhrabpomfilm, a studio which, among other things, specialized in films about international solidarity – a notion which became one of Storm’s key political motifs. It was inspired by a novel penned by the Siberian writer and former guerrilla commander Ivan Novokshonov, whose death in Stalinist purges postponed its publication until the 1960s (as The Heir to Genghis Khan). Brik pared down Novokshonov’s work, eliminating the love story and several other plot-lines and enhancing the metaphorical charge.*

*The narrative of Storm over Asia unfolds in a Mongolia occupied by British troops. Ignoring historical facts – the British never entered the Mongolian steppes – the story of the occupiers’ ploy to consolidate control over the Mongolian people embodied a political fantasy inspired by the Western powers’ colonialist activities in neighboring China, as well as the 1927 severance of Soviet-British diplomatic relations, which temporarily turned Britain into the primary outside enemy of the Soviet state.*

*Besides being the conclusion to an ambitious cinematic project*

*showcasing the triumph of Communist ideology, Storm over Asia became the peak of Pudovkin’s search for a synthesis of diverse cinematic means. Eclectically but convincingly, the film combined topical political themes, fascinating ethnographic studies (conducted in an expedition to the USSR’s Buryat-Mongolian autonomous republic, which bordered on Mongolia and shared many of its cultural traits), conventions of genre cinema (primarily, those of the adventure film and the melodrama), romantic tonality, pamphlet-like rhetoric, montage experiments, intellectual metaphors, and allegories.*

*Eventually, all elements in the eclectic directorial style of Storm over Asia were subordinated to the construction of a streamlined narrative comparable to the story-oriented style of American cinema; quite pertinently, Brik’s colleague Sergei Yermolinskii noted in 1928 that the film’s main protagonist Bair “crushed the enemies and their lair with the ease of a Russian heroic poem or ... the hero of an American detective film”.*

*One of Storm’s most remarkable features was the cinematography by Anatoly Golovnya, a major contributor to the evolution of Pudovkin’s directorial style. In Golovnya’s words, his goal was “to render the spirit of Mongolia through its landscapes; and the character of its people, through the close-ups of their faces”. The film’s textured Mongol faces – most prominently the face of Bair, played by Valery Inkizhinov, a Buryat (northern Mongol) disciple of Vsevolod Meyerhold and Lev Kuleshov and a sophisticated proponent of the theory of “biomechanics”; and the face of Bair’s father, played by the actor’s real-life father Ivan – are as striking as Mongolia’s primordial scenery and ancient religious rituals.*

*In his blending of an ethnographic documentary style and visual metaphors, Golovnya demonstrated a pictorial gamut which went beyond the images of Mongolia or the Revolution: the shot of the silver fox fur might allude to 17th-century Dutch still lifes; and the shot of a bandaged Bair, to the foreshortened composition of Andrea Mantegna’s Dead Christ. In both cases, Golovnya was evidently assisted by the expertise of Sergei Kozlovsky, the art director of all three films in Pudovkin’s trilogy.*

*A classic Mezhrabpom mix of politics and entertainment, and a pinnacle of the “heroic” stage in the development of Soviet cinema, Storm over Asia presents powerful images of revolutionary transformation, as well as a compelling condensation of unfamiliar and challenging material into a multifaceted picture of a little-known society at the juncture of dramatically different historical periods. The film is also a virtuoso narrative and stylistic piece, executed by Pudovkin and his colleagues with gusto and the full command of their own and other filmmakers’ achievements. As such, it remains one of the most enduring contributions to the concluding stage of cinema’s silent era.*

SERGEI KAPTEREV

## Cinema delle origini / *Early Cinema*

### Paul Nadar

La fama di Paul Nadar (1856-1939), come fotografo e cineasta, è inevitabilmente offuscata da quella del suo leggendario padre, Félix Nadar (1820-1919). Nato Gaspard Félix Tournachon, Nadar senior elaborò il suo pseudonimo da un tortuoso gioco di parole “gotico collegiale” dello slang studentesco e l’aveva già adottato quando iniziò la sua carriera come scrittore e caricaturista per giornali di tendenze liberali. Nel 1853, stanco di confrontarsi con la repressiva censura del Secondo Impero di Napoleone III, abbandonò il giornalismo per lavorare con suo fratello Adrien in uno studio fotografico, dove per produrre negativi su lastra di vetro i due impiegarono il nuovo e rivoluzionario procedimento al collodio umido. Nello stesso periodo, si legò alla contro-cultura “bohémienne” descritta in *Scènes de la vie de Bohème* di Henri Murger, e molti anni dopo soggetto dell’opera di Puccini. I ritratti di Nadar furono innovativi perché esprimevano la “psicologia” (l’espressione è sua) dei soggetti, fra cui i suoi amici bohémien e molte celebrità francesi dell’epoca, tra cui Baudelaire, Delacroix, Verne, Courbet e Georges Sand. Nadar fu il primo a introdurre il concetto dell’artista fotografo, arrivando a chiedere compensi di 30 franchi, quando il prezzo medio per un convenzionale ritratto di studio variava in genere dai 2 ai 5 franchi. Si separò dal fratello nel 1860 e, a seguito della guerra franco-prussiana e della Comune, fu costretto a dichiarare bancarotta.

Nel 1873 aprì un nuovo studio nella rue D’Anjou, dove, nel 1884, lo raggiunse il figlio ventottenne Paul-Armand Tournachon, che adottò anch’egli il nome di Nadar. Nel biennio 1886-7, Paul assunse il ruolo di manager e direttore artistico, e iniziò a sperimentare nuovi stili e temi per la fotografia di studio. Il lavoro di Nadar senior è caratterizzato dal suo “rigore ispirato”, che raggiunge un’intimità con i soggetti usando fondali a tinta unita e contrastati effetti di chiaroscuro sui volti delle persone ritratte, che indossavano i loro abiti di ogni giorno, perfino pesanti mantelli drappeggiati attorno al corpo e ammassi di tessuto che ricadevano sulle loro mani. Mentre Nadar senior aveva spesso adottato anche stili più convenzionalmente “commerciali” per pagare l’affitto, il giovane Paul convertì lo stile dello studio in una “fantasia democratica” (la definizione è di Michel Poivert), introducendo una mise en scène più teatrale e set più elaborati. Celebrità della Belle Epoque quali Cléo de Mérode e Sarah Bernhardt si fecero fotografare da Paul Nadar nei loro costumi di scena. Anche i ritratti dei divi dell’opera costituivano un’ottima fonte di guadagno ed erano regolarmente pubblicati sulla rivista di Paul *Paris-Photographe*. Le fotografie di Paul sono caratterizzate dai costumi ornamentali e dai fondali dipinti, con un raffinato uso delle luci e dei trasparenti. I suoi ritratti preferiti erano di tre tipi: busto, mezzo-busto e figura intera. Paul adottò anche le tecniche di “ritocco” presentate dal fotografo tedesco Franz Hampfständl all’Esposizione Universale di Parigi

del 1855, tra cui l’applicazione di uno strato di vernice sulla lastra fotografica che consentiva di cancellare le imperfezioni come macchie e rughe e di ammorbidire il tono della pelle.

Tuttavia, Paul Nadar fu molto più di un innovativo fotografo commerciale. La sua carriera dimostra un profondo interesse per la storia e per le nuove tecnologie della fotografia e della scienza. Nel 1886 i Nadar, padre e figlio, organizzarono per *Le Journal Illustré* la prima intervista fotografica con lo scienziato Michel-Eugène Chevreul, provando a sincronizzare le immagini con una registrazione sonora su fonografo Ader. Anche se l’attrezzatura sonora non funzionò, Paul ideò per l’occasione una macchina fotografica speciale, con un otturatore Thury & Amey che, impostato sulla straordinaria velocità di 1/133 di secondo, consentiva di scattare fotografie istantanee. Il crescente interesse di Paul Nadar per le immagini in movimento è evidenziato dalla pubblicazione sul suo *Paris-Photographe*, nel 1891, degli articoli di George Demyň (“La photographie de la parole”) e di Étienne-Jules Marey (“L’analyse des mouvements par la photographie”, che descriveva la tecnica della cronofotografia). Nella sua veste di agente di George Eastman per la Francia e per le colonie francesi, Nadar fu sicuramente in costante contatto con questi e gli altri pionieri del cinema. Il 24 giugno 1896, insieme con il chimico fotografico Eugène Dèfèz, registrò un ottimistico brevetto per una cinepresa/proiettore che usava una pellicola 35mm priva di perforazioni. Le specifiche tecniche indicano che fu usata la massima accortezza per evitare la duplicazione di caratteristiche già brevettate da altri. L’avanzamento della pellicola avveniva attraverso un sistema di piccoli rulli disposti intorno a un grande cilindro, mentre l’otturatore assunse la forma di un nastro rotante tra due cilindri e forato con due finestre equidistanti che consentivano la proiezione del fascio di luce quando coincidevano, due volte ogni giro completo. Dei piccoli denti lasciavano una dentellatura sui bordi della pellicola dopo la fotografia o la proiezione delle immagini. Una dimostrazione dell’apparecchio fu presentata ai direttori del Musée Grévin il 12 maggio 1897, auspicando che Nadar potesse succedere a Emile Reynaud e al suo Théâtre Optique. Il comitato, però, si mostrò del tutto disinteressato: “il rumore degli ingranaggi rende l’apparecchio impraticabile”, fu il loro commento.

Ciò nonostante, Nadar realizzò alcuni film con questa sua prima cinepresa: alcuni negativi 35mm privi di perforazione e recanti tracce di dentellatura sui bordi sono stati preservati dalla Cinémathèque française. La cinepresa presentava evidenti difetti di stabilità e una messa a fuoco inaffidabile, mentre le immagini avevano un formato diverso da quello dei Lumière o di Edison. In seguito Nadar costruì anche un apparecchio di ripresa e proiezione cinepresa/proiettore che usava una pellicola 58mm. Nessun filmato realizzato con quella è però sopravvissuto, anche se un esemplare della cinepresa/proiettore



58mm è tuttora conservato presso la Cinémathèque française (cui la vedova di Nadar aveva venduto entrambe le macchine nel 1950). Nadar, tuttavia, alla fine si accontentò di un apparecchio commerciale che usava il formato standard 35mm di Edison, che poi è anche il formato usato in gran parte dei filmati sopravvissuti inclusi in questo programma.

La Cinémathèque française ha scoperto di recente molti rari film di Paul Nadar finora sconosciuti conservati con altri film delle origini nel fondo del collezionista Olivier Auboin-Vermorel. Due di questi sono dedicati alle danze con Les Soeurs Rappo, mentre un terzo presenta le attrici Mellot e Reyé in una scena della commedia *Les deux gosses*, filmate nello studio di Paul Nadar, con un fondale dipinto probabilmente ispirato alle scenografie della produzione teatrale originale del Théâtre de L'Ambigu-Comique. Paul Nadar fece anche un proprio studio sul movimento, usando se stesso come soggetto, mentre tira di schermo. C'è anche una sorta di film di finzione, in cui Paul sembra seduto sulla terrazza di un caffè a leggere il giornale, benché anche questa scena sia interamente girata nel suo studio. In altri film, montati assieme da Henri Langlois, vediamo varie scene parigine, a dimostrazione che Paul Nadar era in grado di girare anche in esterni. Un altro ancora ci mostra la grande prima ballerina dell'Opéra de Paris, Carlotta Zambelli. — CÉLINE RUIVO, LAURENT MANNONI

*The reputation of Paul Nadar (1856-1939), as photographer and filmmaker, is inevitably overshadowed by that of his legendary father, Félix Nadar (1820-1910). Born Gaspard Félix Tournachon, the elder Nadar evolved his pseudonym through the tortuous wordplay of "collegian gothic" student slang, and had already adopted it when he began his career as writer and caricaturist for freethinking journals. In 1853, faced with the repressive censorship of the Second Empire of Napoleon III, he abandoned journalism to join his brother Adrien in a photographic studio, where they used the revolutionary new collodion glass negative process. At the same time he allied himself to the "Bohemian" counter-culture, defined by Henri Murger's Scènes de la vie de Bohème, much later the source of Puccini's opera. Nadar's portraits were innovative in expressing, in his own word, the "psychology" of his subjects, who included his Bohemian friends and many of the great French celebrities of the era, among them Baudelaire, Delacroix, Verne, Courbet, and Georges Sand. He also established the concept of the artist photographer, able to charge fees of 30 francs, when the price for a conventional studio sitting ranged from two to five francs. Having split with his brother in 1860, however, Nadar was bankrupted by the Franco-Prussian War and the Commune, but in 1873 set up a new studio in Rue d'Anjou. Here, in 1884, he was joined by his 28-year-old son Paul-Armand Tournachon, who now himself adopted the name Nadar. In 1886-87 Paul was appointed artistic director and manager, and began to experiment with new approaches to the styles and topics of the studio's work. The work of the elder Nadar was marked by its rigueur inspirée, achieving intimacy with the subjects by using solid*

*backgrounds and dramatic chiaroscuro lighting on the faces of the sitters, who wore their everyday clothes, even heavy coats draped over their bodies and masses of fabric falling over their hands. Though the elder Nadar had often adopted more conventional "commercial" styles to pay the rent, the young Paul now converted the studio's style to a fantaisie démocratique (in the phrase of Michel Poivert), through the development of more theatrical mise-en-scène and settings. Celebrities of the Belle Époque, like Cléo de Mérode and Sarah Bernhardt, were photographed by Paul Nadar in their stage costumes. Portraits of opera stars also represented a very good source of income, and were published in Paul's magazine Paris-Photographe. The pictures also focused on the ornamental costumes and the painted backgrounds which Paul used, along with a refined sense of how to use lighting and screens. He favoured three types of portrait shot: bust, mid-thigh, and full-length. He also adopted the techniques of "retouching" demonstrated by the German photographer Franz Hampfständl at the Paris Exposition Universelle of 1855, involving the application of varnish to the glass plate in order to erase the imperfections, stains, and wrinkles, and to soften the skin tones.*

*Paul Nadar was much more than an innovative commercial photographer, however. His career demonstrates his strong interest in the history and new technologies of photography and science. In 1886 the Nadars, father and son, set up the first photographic interview with the scientist Michel-Eugène Chevreul, for the Journal Illustré, attempting to synchronize photographs with a sound recording made with an Ader phonograph. Though the sound equipment did not work, Paul Nadar devised a special camera for the occasion, with a very fast Thury & Amey shutter set at 1/133 seconds, to capture instantaneous photographs. Paul Nadar's growing interest in moving images was evident from his publication in Paris-Photographe, in 1891, of articles by Georges Demeny ("La Photographie de la parole") and Étienne-Jules Marey ("L'Analyse des mouvements par la photographie", which described the technique of chronophotography). As the Eastman representative in France and the French colonies, Nadar was evidently in close contact with these and the other pioneers of motion pictures. On 24 June 1896, together with the photographic chemist Eugène Dèfez, he registered an optimistic patent for a motion picture camera/projector that would use unperforated 35mm film. The specifications suggest that maximum ingenuity was employed to avoid duplicating features of existing patents. The film movement was effected by small rollers around the edges of a large drum, while the shutter took the form of a ribbon revolving between two rollers, and pierced with two equidistant windows which admitted the projection beam when they coincided, twice in every complete revolution. Small teeth left indentations on the edge of the film after the photography or projection of the images. The apparatus was demonstrated to the management of the Musée Grévin on 12 May 1897, with the prospect that Nadar might succeed Émile Reynaud and his Théâtre Optique. The committee*

were unimpressed, however: “the noise of the mechanism makes the machine absolutely impracticable,” they reported. Even so, Nadar made a few films with this first camera: several unperforated 35mm negatives with traces of points on the edge are preserved in the Cinémathèque française. The camera was evidently dogged by instability and unreliable focus, while the images were of a different aspect ratio from those of Lumière or Edison. Nadar next built a camera/projector using 58mm film. No films made with this have survived, though the camera itself is again preserved by the Cinémathèque française (both cameras were purchased from Nadar’s widow in 1950). Finally, however, Nadar settled for a commercial apparatus using standard Edison-format 35mm film, and it was with this that most of the surviving films included in this programme were shot. The Cinémathèque française recently discovered several hitherto unknown and unique films by Paul Nadar, among the deposit of numerous early films by the collector Olivier Auboin-Vermorel. Two of them are dedicated to dances with Les Soeurs Rappo, while another shows the actresses Mellot and Reyé in a scene from the play Les Deux Gosses, filmed in Paul Nadar’s studio, using a painted background probably inspired by the set of the original stage production at the Théâtre de l’Ambigu-Comique. Paul Nadar also made his own study of movement, using himself as the subject, practicing fencing. Finally, this montage of Nadar contains a sort of fictional film, where Paul pretends to be sitting on the terrace of a café reading a newspaper, though again the scene is shot entirely in his studio. A few other films, edited together by Henri Langlois, show different Parisian scenes, demonstrating that Paul Nadar could also be an outdoor film-maker. Another shows the great prima ballerina of the Opéra de Paris, Carlotta Zambelli. – CÉLINE RUIVO, LAURENT MANNONI

Fonti bibliografiche/Sources: Anne Alligoriès, “Photographies d’artistes lyriques”, in *Nadar l’œil lyrique*, catalogo della mostra/exhibition catalogue, Paris, 1992; Michèle Auer, *Paul Nadar: Le premier interview photographique: Chevreul – Félix Nadar – Paul Nadar*, 1999; Anne-Marie Bernard, *Le monde de Proust vu par Paul Nadar*, 1999; Michel Poivert, *Nadar, la norme et le caprice*, mostra organizzata da/exhibition organized by Le Jeu de Paume in Château de Tours, 2010; Elizabeth Anne McCauley, “Nadar and the Selling of Bohemia”, in *Industrial Madness, Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, 1994.

**[DANSES SLAVES]** (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; *cast:* Les Soeurs Rappo; 35mm (Edison perforations), 25 m., 2' (14 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Collection Auboin-Vermorel.

**[DANSES RUSSES]** (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; *cast:* Les Soeurs Rappo; 35mm (senza perforazioni/unperforated), 25 m., 2' (14 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Collection Auboin-Vermorel.

“Les incomparables Soeurs Rappo”, come annunciano orgogliosamente loro stesse con uno striscione, non hanno lasciato grande traccia nella storia della danza o del music-hall, anche se all’epoca in cui furono filmate da Nadar nel suo studio si esibivano nel cabaret parigino dell’Alhambra. / “*Les Incomparable Soeurs Rappo*”, as they proudly announce themselves with a banner, have left little traceable mark in the history of dance or music hall, though at the time the sisters were filmed by Nadar in his studio they were appearing at the Alhambra music hall in Paris.

**LES DEUX GOSSÉS** (Nadar - FR 1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; 35mm (unperforated), 25 m., 2' (14 fps); *cast:* Marthe Mellot, Hélène Reyé; *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Collection Auboin-Vermorel.

L’adattamento di Pierre de Courcelle dal proprio romanzo *Les deux gosses* del 1880, prodotto dal teatro L’Ambigu-Comique, fu uno dei maggiori successi del 1896. Nei decenni successivi, fu anche una delle opere letterarie francesi più filmate in assoluto, con adattamenti per lo schermo nel 1912, 1914 (Cappellani), 1923 (Maurice Tourneur), 1924 (Louis Mercanton), 1936 e 1950. / *Pierre de Courcelle’s adaptation of his own 1880 novel Les Deux Gosses, produced at the Ambigu-Comique, was a major theatrical success of 1896. In later years it was to become one of the most filmed of all French literary works, with screen adaptations in 1912, 1914 (Capellani), 1923 (Maurice Tourneur), 1924 (Louis Mercanton), 1936, and 1950.*

**[PAUL NADAR PRATIQUANT L’ESCRIME]** (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir:* Paul Nadar; *f./ph:* ?; 35mm (Edison perforations), 8 m., 30" (14 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Collection Auboin-Vermorel.

**[PAUL NADAR LISANT L’ÉCHO DE PARIS À LA TERRASSE D’UN CAFÉ]** (Nadar - FR, 1896)

*Regia/dir:* Paul Nadar; *f./ph:* ?; 35mm (Edison perforations), 8 m., 30" (14 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Collection Auboin-Vermorel.

**[MADEMOISELLE ZAMBELLI DE L’OPÉRA]** (Nadar - FR, c.1898)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; 35mm (Edison perforations), 19 m., 1' (16 fps), col. (imbibito/tinted orange); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française.

La grande prima ballerina dell’Opéra di Parigi, Carlotta Zambelli. / *The great prima ballerina of the Opéra de Paris, Carlotta Zambelli.*

**[DANSE DU PAPILLON]** (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; 35mm (da/from safety dupe negative), 20 m., 1' (16 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française.

Henri Langlois etichettò questo film come “Bob Walter che impersona Loie Fuller”. / *Henri Langlois labelled this film as “Bob Walter playing Loie Fuller”.*

### [SCÈNE DE RÊVE] (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; 35mm (da/from safety dupe negative), 20 m., 1' (16 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française.

Due attrici non identificate sul palcoscenico; una di queste interpreta un personaggio maschile in abito cinquecentesco deliziato dalla danza di una ballerina. Il titolo è stato originariamente attribuito al film da Henri Langlois.

*Two unidentified actresses on stage; one of them plays a male character dressed in a 16th-century costume, who is delighted by the dance of a ballerina. This title was originally attributed to the film by Henri Langlois.*

### [RUE ROYALE] (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; 35mm (Edison perforations), 18 m., 1' (16 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Collection Auboin-Vermorel.

Veduta di / *View of the Rue Royale.*

### [PLACE DE LA CONCORDE] (Nadar - FR, c.1896)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; 35mm (Edison perforations), 17 m., 1' (16 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française.

Veduta di / *View of the Place de la Concorde.*

### [FRAGMENTS DE FILMS SUR PAPIER] (Nadar - FR, c.1896-1898)

*Regia/dir., f./ph:* Paul Nadar; DCP (da/from paper prints), c. 1' (trascritto a/transferred at 16 fps); *fonte copia/source:* Cinémathèque française.

## Film a colori di Georges Méliès

### *Films in Colour by Georges Méliès*

Rari film dipinti a mano e digitalmente restaurati in 4K nel 2013 a partire da copie originali della Cinémathèque française. / *A programme of rare hand-painted films digitally restored in 4K from original hand-painted prints by the Cinémathèque française in 2013.*

Perché la meravigliosa e strana cosmogonia creata da Méliès merita tuttora di essere visitata e rivisitata? Perché Méliès continua ad affascinarci tanto, anche in quest'epoca di effetti speciali digitali, di mostri e robot CGI e di altre creature in *performance capture*?

Méliès scopre il cinematografo nel 1895-96, come gli intrepidi avventurieri del suo *Viaggio nella Luna*, che non esitano a sfidare l'esercito dei Seleniti per invadere una *terra incognita* alquanto agitata. Fin dall'inizio Méliès usa la cinepresa di Marey e Lumière come una macchina per fantasmi, un *fantascope* animista da cui, per molti anni, scaturirà un balletto incessante di visioni burlesche e diaboliche degne di Bosch, della lanterna magica e della *féerie*.

Se Méliès rimane così affascinante agli occhi degli spettatori moderni e anche degli storici, è perché lui stesso racchiude in sé un'intera enciclopedia dell'archeologia del cinema e delle arti dello spettacolo.

Risalendo alle fonti dell'iconografia di Méliès, si capisce subito che questo artista geniale, il più inventivo regista e illusionista del cinema degli esordi, è l'erede di molti secoli di tradizioni magiche, di pratiche fantasmagoriche, di segreti tecnici, ottici, teatrali, delle *féeries* tramandati da schiere di taumaturghi, negromanti, scenografi, lanternisti, tecnici e prestigiatori.

È così che ancora oggi, guardando un film di Georges Méliès proiettato su uno schermo, abbiamo la possibilità di fare un viaggio fantastico ed esclusivo nella Francia di Napoleone III alla fine del XIX secolo. Méliès non è sicuramente un uomo del XX secolo detto "moderno". Méliès è l'erede di Robert-Houdin, il più grande mago del Secondo Impero; è il riflesso vivente delle straordinarie *féeries* del Théâtre du Châtelet, il discepolo delle fantasmagorie di Robertson e colui che ha saputo utilizzare al meglio le possibilità illusionistiche della cinepresa cronofotografica, con grande disappunto del rigorista Marey.

Nulla rimane oggi delle incredibili *féeries* allestite durante il Secondo Impero, tranne qualche rara fotografia od opuscolo, che tuttavia non possono restituire minimamente la bellezza di quel tipo di spettacoli e il virtuosismo di registi, scenografi e truccatori. Pirotecnia, effetti ottici, proiezioni luminose, scene monumentali, costumi variopinti, canzoni e danze: la *féerie* incantava, avvincendolo, il pubblico.

Nulla rimane neanche dei fantasmagorici spettacoli di Robertson, Philipstal o Conte, tranne qualche fragile lastra di vetro. E nulla resta, a parte qualche foto e qualche prezioso oggetto truccato, della stupefacente qualità e intelligenza degli spettacoli di magia di Robert-Houdin, che ingannava il suo pubblico con raffinata eleganza. Eppure... per rivivere le fantasmagorie, la *féerie*, la magia bianca e quella nera, l'illusionismo, per scendere agli Inferi, attraversare a cavallo la Via Lattea, esplorare entrambi i Poli in mongolfiera o cacciare i Seleniti, basta solo guardare un film di Méliès.

È importante insistere sulle radici culturali di Méliès perché lo spettatore odierno, se non è consapevole di questo passato, rischia semplicemente di non capire la ricchezza e l'interesse di un universo semplicemente unico nella storia dell'arte cinematografica.

È pure essenziale vedere e rivedere i film di Méliès nelle migliori condizioni possibili. Dimenticate dunque i vostri dvd – anche se utili e spesso ben concepiti – e rivivete *l'Art trompeur* sul grande schermo, possibilmente con la musica e i *boniments* originali, quando esistono. Perché, occorre ripeterlo, il cinema del decennio 1890-1900 è stato effettivamente uno *spectacle vivant*, con strilloni all'entrata, un pianista o un'orchestra, rumoristi, *bonimenteurs* o "conferenzieri" in sala. Per accompagnare questi film furono costruite perfino delle "macchine da rumori", che producevano i tuoni, il vento, i lampi, la pioggia, gli spari, etc. Quasi tutti i film di Méliès contenevano degli effetti sonori che oggi vengono raramente riesumati. Nel 1905, quando Méliès proiettò trionfalmente due film sulla scena dello Châtelet, durante la *féerie* intitolata *Les Quat' Cents Coups du diable*, è evidente che lo spettacolo assumeva una portata diversa rispetto a oggi, perché nel golfo mistico c'erano un'orchestra completa e i rumoristi, e sulla scena recitavano gli attori in carne ed ossa. Méliès riprenderà in varie altre occasioni,

e sempre con immutato successo, questo esperimento di spettacolo misto, metà cinematografo e metà teatro. Nel 1905 *Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile*, la “grande corsa fantastica e funambolesca” che si faceva beffe delle avventure automobilistiche di Leopoldo II, re del Belgio, fu proiettato più di 300 volte alle Folies-Bergère.

In mancanza di una ricostruzione delle *féeries* teatrali, magiche e cinematografiche di Méliès allo Châtelet, che un bel giorno andrebbero riproposte, così come sarebbe opportuno resuscitare anche il *cadavre exquis* cinematografico che Henri Langlois e Georges Franju idearono nel 1937 per il “Gala des Fantômes”, la Cinémathèque française, che si è sempre prodigata molto per collezionare e proteggere il lavoro del mago di Montreuil, ha restaurato “in digitale” (come si usa dire oggi) alcuni film rari, interamente dipinti a mano.

I colori all’anilina applicati delicatamente sulla pellicola – un lavoro da certosini, fotogramma per fotogramma, su una superficie minuscola e con una perfezione sbalorditiva – costituiscono una delle caratteristiche salienti dello spettacolo mélièsiano. Riprendendo i variopinti colori dei vetri della lanterna magica, Méliès dà innanzitutto una vita supplementare alle immagini grigie del cinematografo che tanto avevano sconfortato Maksim Gor’kij nel 1896. Ma si spinge perfino oltre, creando letteralmente un linguaggio cinematografico del colore: certi suoi effetti speciali non sono veramente efficaci se la pellicola dipinta col pennello. Ovviamente, i suoi trucchi pirotecnici, i getti di fumo, i lampi e gli effetti di notte stellata su fondali scorrevoli assumono, a colori, tutt’altra dimensione.

A lungo, gli archivi cinematografici non hanno avuto i mezzi tecnici per salvare questi fragili incunaboli dipinti a mano. Per preservarli dalla distruzione, si duplicavano in bianco e nero, con risultati spesso disastrosi. Il progresso del cinema a colori ha permesso infine il controtipo, con tecniche sempre migliori nel corso del tempo, fino all’avvento dell’odierno digitale, che permette miracoli (ma anche deplorabili aberrazioni). I quattro film del programma provengono dalle collezioni di Madeleine Malthête-Méliès e di Marie-Hélène Léhèressey-Méliès (cui dobbiamo la copia originale di *Rip Van Winkle*), che si sono dimostrate estremamente generose nel depositare presso la Cinémathèque française i loro nitrati. I film sono tutti dipinti a mano: godetevi questi fuochi d’artificio di un’epoca passata ma ancora così appassionante! – LAURENT MANNONI

*Why does the marvellous, strange universe created by Méliès still deserve to be visited and revisited? Why does Méliès still fascinate us as much as ever, in this era of digital special effects, CGI monsters and robots, and other creatures in performance capture?*

*Méliès discovered the cinematograph in 1895-96, just like the intrepid adventurers of A Trip to the Moon, who did not hesitate to brave the army of Selenites to invade a highly agitated terra incognita. Almost immediately he used the camera of Marey and Lumière as a machine for phantoms, an animist fantascopie from which, for several years, burst an unceasing ballet of burlesques and diabolical visions worthy of Bosch, the magic lantern, and féerie stage extravaganzas.*

*What makes Méliès so fascinating, in the eyes of today’s spectator as well as the historian, is that he is, in himself, a veritable encyclopaedia of the archaeology of cinema and the performing arts. Tracing Méliès’ iconography back to its origins, we quickly understand that this brilliant artist, the most inventive director and illusionist working at the dawn of cinema, was the heir to several centuries of magic traditions, phantasmagorical practices, and technical, optical, theatrical, and féerie extravaganza secrets, handed down from miracle workers to necromancers, from set designers to magic lantern operators, from technicians to conjurers.*

*So it is that, when you see a Georges Méliès film projected on a screen today, you have the good fortune of making a fantastic, unique journey back to the France of Napoleon III and the end of the 19th century. Méliès was decidedly not a man of this so-called “modern” 20th century. He was the heir to Robert-Houdin, the greatest magician of the Second Empire; he was the living reflection of the extraordinary féerie extravaganzas at the Théâtre du Châtelet; he was the disciple of Robertson’s phantasmagoria; and finally, he was the one who would best manage to use the illusionistic possibilities of the chronophotographic camera, to the great displeasure of the rigorist Marey.*

*Nothing remains of the incredible féerie extravaganzas staged throughout the era of the Second Empire, apart from a few rare photographs and booklets, which cannot hope to restore to us the beauty of this type of spectacle, and the virtuosity of the directors, set designers, and special-effects men who helped to create them. With its pyrotechnics, optical illusions, light projections, monumental sets, colourful costumes, songs and dances, the féerie enchanted and captivated its audiences.*

*Nothing remains of the phantasmagoria shows of Robertson, Philipsthal, or Comte, except for a few fragile glass plates. Nor does anything remain, aside from a few photos and precious trick objects, of the astounding quality and intelligence of Robert-Houdin’s magic shows, which deceived his public with elegance and refinement.*

*And yet... If one wants to relive a féerie stage extravaganza, a phantasmagoria, white and black magic, illusionism; if one wants to go back to Hell, cross the Milky Way on horseback, explore the North or South Pole in a balloon, or chase Selenites – all one needs to do is to watch a Méliès film.*

*It is important to stress Méliès’ cultural roots, because today’s spectator, if not familiar with this past, quite simply risks not understanding the richness and interest of this universe, which is absolutely unique in the history of the art of cinema.*

*It is also essential to see the films of Méliès over and over again, and under the best conditions. Forget your DVDs – even if they are quite useful and often well thought-out – and relive art trompeur on the big screen, with the original music and patter, when they exist. For, indeed, we must repeat: the cinema of the years 1890-1900 was a “living spectacle”, with barkers at the entrance, and a pianist or orchestra, sound-effects men, and bonimenteurs or “lecturers” inside the auditorium. “Noise machines” were even built to accompany these films, producing thunderclaps, wind, lightning, rain, gunshots, etc.*

Almost all of Méliès' films contained sound effects, which are rarely resuscitated today. When, in 1905, Méliès triumphantly projected two films on the stage of the Châtelet, during the féerie extravaganza *Les Quat' Cents Coups du diable*, it is obvious that the show took on a completely different scope from today, since a full orchestra and sound-effects men were in the orchestra pit, while actors were performing on stage. On several occasions, and always felicitously, Méliès would revive this mixed-media experiment, half-cinematograph, half-theatre: *Le Raid Paris-Monte-Carlo en automobile*, the "great fantastic race funambulesque" that made fun of the automobile adventures of the King of the Belgians, *Leopold II*, was shown more than 300 times in 1905 at the *Folies-Bergère*.

For want of reproducing Méliès' stage féeries, magic, and cinematograph shows at the Châtelet – which should be done someday, just as one should also try to restore to life the cinematographic cadavre exquis that *Henri Langlois* and *Georges Franju* conceived in 1937 for the "Gala des Fantômes" – the *Cinémathèque française*, which has always endeavoured to collect and protect the work of the "Magician of Montreuil", has restored "in digital" (as we say nowadays) several rare films, entirely hand-painted.

These aniline dyes, applied delicately on to the film – a painstaking task, frame by frame, on a minuscule surface, with sometimes astonishing precision – also constitute one of the major characteristics of a Méliès show. By adopting the bright colours of magic lantern plates, Méliès first gave additional life to the grey images of the cinematograph that had so dispirited *Maxim Gorky* in 1896. But he went even further, by literally creating a cinematographic language of colour: some of his special effects were not truly effective unless the film was painted with a brush. Obviously, his pyrotechnical tricks, gushes of smoke, lightning bolts, and starry-night effects on moving panoramic backcloths take on a completely different dimension in colour.

For a long time, film archives were completely unequipped to save these fragile hand-painted incunabula. To preserve them from destruction, they were recopied in black & white, with disastrous results. The spread of colour cinema finally allowed for duplication, with techniques increasingly improved over time, up to today's digital technology, which permits miracles (as well as regrettable aberrations). The four films presented here come from the collections of *Madeleine Malthête-Méliès* and *Marie-Hélène Léhéressy-Méliès* (who provided the original print of *Rip Van Winkle*), who have been extremely generous in depositing their nitrate films at the *Cinémathèque française*. They are all hand-painted. Savour these fireworks from a bygone, but ever so captivating, era! – LAURENT MANNONI

Film restaurati grazie a un contributo del CNC per la digitalizzazione del patrimonio culturale. / The restoration of these films has been made possible thanks to a CNC grant for the digitization of cultural heritage.

La *Légende de Rip Van Winkle* e *Jeanne d'Arc* saranno presentati con il commento parlato originale che accompagnava le prime proiezioni

pubbliche di questi film. I testi sono conservati negli Archivi Méliès, ora parte delle collezioni della *Cinémathèque française*. Per le Giornate, è stata preparata una versione inglese dei testi originali francesi, mentre la traduzione italiana sarà fornita tramite sottotitolatura elettronica. *La Légende de Rip Van Winkle* and *Jeanne d'Arc* will be accompanied by the original live commentary (boniment) as performed at their earliest public screenings. The texts are preserved in the Méliès Archives, now in the collections of the *Cinémathèque française*. For the Giornate performances the original texts have been translated into English (with Italian subtitles).

### LE MERVEILLEUX ÉVENTAIL VIVANT (The Wonderful Living Fan)

(Georges Méliès, Star Film - FR 1904)

Regia/dir: Georges Méliès; orig. l: 90 m.; 35mm, 87 m., 5' (16 fps); senza did./no titles; fonte copia/print source: *Cinémathèque française*, Paris.

### LE RAID PARIS – MONTE-CARLO EN AUTOMOBILE (An Adventurous Automobile Trip)

(Georges Méliès, Star Film - FR 1905)

Regia/dir: Georges Méliès; scen: Victor de Cottens; cast: Harry Fragson, Victor Maurel (piloti rivali/rival motorists), Félix Galipaud, Séverin [Caffera], Jane Yvon (sostenitori/well-wishers at the Opéra), Antonich (gigante/giant), Little Pich (nano/dwarf); orig. l: 200 m.; 35mm, 172 m., 9' (16 fps); senza did./no titles; fonte copia/print source: *Cinémathèque française*, Paris. Ricostruito a partire da due copie dipinte a mano/Reconstructed from two hand-painted prints.

Il film venne commissionato dai fratelli Isola e dallo scrittore Victor de Cottens per il varietà delle *Folies-Bergère*. Qui fu presentato in esclusiva e, sembra, con grande successo per tutta la durata del varietà, dopodiché fu distribuito nei circuiti cinematografici. Evidentemente è grazie ai contatti di de Cottens e delle *Folies* che i maggiori artisti di teatro accettarono di partecipare al film ed è presumibile che il piacere di riconoscere i beniamini del momento abbia costituito per il pubblico del music-hall una delle attrazioni della pellicola.

The film was commissioned by the brothers Isola and the writer Victor de Cottens for the *Folies-Bergère* revue. It appears to have been a great success, and was exclusive to the theatre until the end of the run of the revue, after which it was made available to film exhibitors. It was evidently through the connection with de Cottens and the *Folies* that major stars of the stage agreed to take part, even if only for walk-ons, and presumably the surprise of recognizing current favourites was one of the attractions of the theatre presentation.

### LA LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE (Rip's Dream)

(Georges Méliès, Star Film - FR 1905)

Regia/dir: Georges Méliès; orig. l: 405 m.; 35mm, 278 m., 15' (16 fps); fonte copia/print source: *Cinémathèque française*, Paris.

### JEANNE D'ARC (Joan of Arc)

(Georges Méliès, Star Film - FR 1900)  
Regia/dir: Georges Méliès; orig. l: 250 m.; 35mm, 210 m., 11' (16 fps); fonte copia/print source: *Cinémathèque française*, Paris.

**Frank Ormiston-Smith**  
**Il giovane padre del cinema di montagna**  
***Young Father of the Mountain Film***

Le storie del cinema attribuiscono tradizionalmente l'invenzione del genere "film di montagna" – *der Bergfilm* – alla Germania e in particolare a un solo uomo, il geologo Dr. Arnold Fanck. Attivo con grande successo negli anni della Repubblica di Weimar (1919-1933), Fanck formò i propri cameramen specializzati – Sepp Allgeier, Hans Schneeberger e Richard Angst – e due carismatici e atletici divi, Leni Riefenstahl e Luis Trenker, destinati a diventare registi a loro volta.

Il debutto sonoro di Fanck avvenne nel 1930, con *Stürme über dem Montblanc* (*Tempeste sul Monte Bianco*). E tuttavia questo film – e l'intera estetica del cinema di montagna – era stato anticipato quasi trent'anni prima dall'epica (per il 1902) produzione sull'ascesa del Monte Bianco, *The Ascent of Mont Blanc*, realizzata da un giovane regista americano, che a quanto risulta viveva e lavorava per molti mesi all'anno in Svizzera, dove girava film per una società inglese. Tra il 1901 e il 1909 Frank Ormiston-Smith diresse più di 200 film, anche se la sua biografia rimane in gran parte misteriosa (perfino il suo nome a volte è riportato come Frederick). Sappiamo che nel 1902 doveva essere poco più che ventenne, ma le date di nascita e di morte restano ignote, e nulla si sa di cosa abbia fatto dopo il 1909.

Nel settembre del 1902, Ormiston-Smith fu a capo della Bioscope Expedition sul Monte Bianco, sponsorizzata dalla Warwick Trading Company di High Holborn, Londra, all'epoca gestita da un altro americano, il produttore Charles Urban, che nel 1907 prenderà la nazionalità inglese. Il personale di questa spedizione era costituito da due delle guide più esperte dell'Oberland, dalla principale guida di Chamonix e da tre portatori, sotto il comando di Ormiston-Smith, che la stampa descrisse come "un poco più che ventenne già molto esperto di ascensioni sulle Alpi, dove è solito trascorrere sette mesi all'anno". Era lui il solo responsabile della spedizione e aveva addestrato una delle sue guide, Christian Bergener, all'uso di una macchina Kodak, con il quale fu in grado di raccogliere una documentazione fotografica della spedizione.

Ormiston-Smith era equipaggiato con una cinepresa American Bioscope adattata, sembra, per un costo piuttosto considerevole per l'epoca – 50 sterline. Le modifiche furono quasi certamente eseguite dal fabbricante di apparecchiature cinematografiche Alfred Darling di Brighton, che in passato aveva già approntato alcune attrezzature per Urban.

La cinepresa era dotata di una lente speciale con un diaframma F5 e una focale di 3'. A quanto pare era stata presa ogni misura perché la macchina potesse funzionare nelle condizioni climatiche più avverse e sostenere le dure prove e le tribolazioni insite nelle riprese di un film sulle vette alpine nel rigore di un clima durissimo, tra raffiche di vento, neve e ghiaccio. Il 22 settembre 1902 la spedizione di sette uomini arrivò a Chamonix e il 23, 24 e 25 aprile completarono l'ascesa al Monte Bianco, alto 4810 metri.

Il risultato fu un film composto da 18 scene – come si evince dal programma di sala della speciale proiezione avvenuta presso la Queen's

Hall – con una lunghezza complessiva di 800 piedi (243,84 metri). Il catalogo Warwick del 1903 specificava che il film era disponibile per gli esercenti solo nella sua interezza e non come 18 elementi separati, interrompendo così la prassi abituale con gli altri film multipli, ciascuna parte dei quali poteva essere acquistata separatamente. Prima di *The Ascent of Montblanc*, solo *The Passion Play* e alcune registrazioni di famosi incontri di boxe avevano lunghezze paragonabili.

Dopo la fortunata ascensione sul Monte Bianco, la spedizione scalò la vetta dello Schreckhorn, alto 4414 metri, dove fu girato un film di 250 piedi (76,20 metri).

Ormiston-Smith girò in tutto circa 2500 piedi di pellicola, che portarono alla distribuzione di una dozzina di film, tra cui *The Ascent of Mont Blanc*. Gli altri film della serie erano di una lunghezza più modesta, misurando 50, 100 o 150 piedi.

*The Ascent of Mont Blanc* ebbe un grandissimo successo e fu programmato in almeno tre prestigiose sale del West End di Londra: l'Alhambra Music Hall, The Palace Music-Hall e la Queen's Hall.

Naturalmente, il film sul Monte Bianco di Ormiston-Smith non può essere paragonato con la sofisticazione, il pathos e la tecnica del molto più tardo *Stürme über dem Montblanc*. Questa semplice e schietta descrizione della scalata, divisa in 18 scene, fu nondimeno un lavoro straordinario per l'epoca e sicuramente merita maggiore riconoscimento di quanto abbia ricevuto fin qui. Nella *History of the British Film 1896-1906* di Low e Manvell *The Ascent of Mont Blanc* è citato en passant e in gran parte delle altre storie del cinema inglese non è menzionato affatto.

Nel 1903 Charles Urban lasciò la Warwick Trading Company per fondare una propria società di produzione, la Charles Urban Trading Company, e portò con sé molti dei cineasti che avevano lavorato per Warwick, tra cui Ormiston-Smith; nell'estate del 1903 fu annunciata una serie di film di Ormiston-Smith dal titolo *The Wintery Alps* e, alcuni mesi dopo, *Picturesque Switzerland*. Nel settembre dello stesso anno Ormiston-Smith guidò un'altra spedizione simile a quella di *The Ascent of the Mont Blanc*, scalando la vetta della Jungfrau (24 settembre 1903) e del Matterhorn (28 settembre 1903). Nei primi mesi della primavera del 1904 organizzò spedizioni in Grecia, Turchia, Egitto, Arabia e Palestina, mentre nel 1905 si recò in Svezia per realizzare la serie *Northern Sports*. Tutti questi film furono prodotti dalla Charles Urban Trading Company.

Rimane la speranza che da qualche parte, in attesa di una riscoperta, esista una biografia, persino un'autobiografia, perché Ormiston-Smith è stato un uomo davvero notevole, uno straordinario cineasta che merita di essere oggetto di ulteriori studi da entrambe le parti dell'Atlantico (Ormiston-Smith è un doppio cognome abbastanza ricorrente negli Stati Uniti). – WILLIAM BARNES

*History has traditionally credited the invention of the genre of the Mountain Film – der Bergfilm – to Germany, and largely to one man, the geologist Dr. Arnold Fanck. Active and successful throughout the years of the Weimar Republic (1919-1933), Fanck developed his own*

specialist cinematographers, Sepp Allgeier, Hans Schneeberger, and Richard Angst, and two athletic and charismatic stars, Leni Riefenstahl and Luis Trenker, who were to become directors in their own right. Fanck's sound debut came in 1930, with *Stürm über dem Montblanc* (Storm over Mont Blanc). Yet this film – and the whole aesthetic of the mountain film – had been anticipated almost 30 years before by the epic (for 1902) production *The Ascent of Mont Blanc*, made by a young American director, apparently living and working for a large part of the year in Switzerland, but supplying films to a British company. Between 1901 and 1909 Frank Ormiston-Smith directed more than 200 films, yet his biography remains for the most part mysterious (even his name is sometimes given as Frederick). We know that he was in his early 20s in 1902, but have no dates for his birth or death, or any knowledge of what became of him after 1909.

In September 1902, Ormiston-Smith headed the Bioscope Expedition up Mont Blanc, sponsored by the Warwick Trading Company of High Holborn, London, under the management of a fellow-American, the producer Charles Urban, who was in 1907 to become a naturalized British subject.

The personnel of this expedition consisted of two of the most experienced Oberland guides, the foremost Chamonix guide, and three porters, under the command of Ormiston-Smith, who was described in the press as being “not far into his early twenties and already with much experience of climbing in the Alps, spending seven months of each year there”. He alone was responsible for all the cinematographic work and had trained one of his guides, Christian Bergener, in the use of a Kodak camera, with which he was able to capture certain moments of the expedition's progress in still photographs.

Ormiston-Smith was equipped with a modified American Bioscope cine-camera said to have cost £50 to adapt – quite a considerable sum in those days. The work on this camera was almost certainly carried out by the manufacturer of cinematography equipment Alfred Darling of Brighton, who had already made cine apparatus for Urban in the past.

The camera was fitted with a lens having an F5 aperture and a 3' focal length. It appears that everything was done to make quite sure that it was capable of functioning in the most adverse weather conditions, to withstand the trials and tribulations of filming in the High Alps with the rigours of their harsh climate of severe cold, high winds, snow and ice.

On 22 September 1902 the expedition of seven men arrived at Chamonix, and on the 23rd, 24th, and 25th they successfully accomplished the ascent of Mont Blanc, 15,781 feet high.

The resulting film consisted of 18 scenes – as we discover from the programme of its special screening at the Queen's Hall – with a total length of 800 feet. The Warwick catalogue of 1903 stipulated that it was only available to exhibitors as a complete film and not as 18 individual items – thus breaking the usual practice with other multiple films, of which each part could be bought separately. Before this the only films of comparable length were *The Passion Play* and some records of famous prizefights.

Following the successful ascent of Mont Blanc, the expedition went on to ascend the Great Schreckhorn of 13,500 feet, securing a film of 250 feet in length. In all Ormiston-Smith shot about 2,500 feet of film, resulting in the release of a dozen films, including *The Ascent of Mont Blanc*. The other films in the series were of more modest length, measuring 50, 100, or 150 feet.

*The Ascent of Mont Blanc* was a huge success, and was exhibited in at least three first-class venues in the West End of London – the Alhambra Music Hall, the Palace Music Hall, and the Queen's Hall. Naturally Ormiston-Smith's *Mont Blanc* film cannot be compared with the sophistication, drama, or technique of Fanck's much later *Stürm über dem Montblanc*. It was a straightforward narrative of the ascent, in 18 scenes, but for its time it was a remarkable achievement and well deserves better acknowledgment than it has been given. In Low and Manvell's *History of the British Film 1896-1906* it barely gets a mention, and in most other histories of the British cinema, no mention at all.

In 1903 Charles Urban left the Warwick Trading Company to form his own film business, the Charles Urban Trading Company, and took with him many of the film-makers who had worked for Warwick, including Ormiston-Smith; and by the Summer of 1903 was announcing a series of Ormiston-Smith films called *The Wintery Alps* and, later in the year, *Picturesque Switzerland*. That September Ormiston-Smith led another film expedition similar to that of *The Ascent of Mont Blanc*, and climbed the *Jungfrau* (24 September 1903) and the *Matterhorn* (28 September 1903). From early Spring 1904 he toured Greece, Turkey, Egypt, Arabia, and Palestine, and in 1905 he was in Sweden to make the Northern Sports series. All of these films were handled by the Charles Urban Trading Company.

One feels that there is a biography – even an autobiography – out there somewhere waiting to surface, for surely Ormiston-Smith was a very remarkable man, an amazing film-maker who merits further research on both sides of the Atlantic (*Ormiston-Smith is a frequent name-combination in the United States*). – WILLIAM BARNES

Tutte le copie dei film provengono dal / All prints are from the BFI National Archive, London.

### **THE MOUNT PILATUS RAILWAY**

(Warwick Trading Company - GB 1900?/1901?)

Regia/dir., f./ph: F. Ormiston-Smith; 35mm, 142 ft., 2' (16 fps).

### **FANCY SKATING ON THE BEAR ICE RINK AT GRINDELWALD**

(Warwick Trading Company - GB 1902)

Regia/dir., f./ph: F. Ormiston-Smith; 35mm, 73 ft., 1' (16 fps).

### **THE ASCENT OF MONT BLANC**

(Warwick Trading Company - GB 1902)

Regia/dir., f./ph: F. Ormiston-Smith; 35mm, 775 ft., 13' (16 fps).

### SKI JUMPING AT GRINDELWALD

(Charles Urban Trading Company - GB 1903)  
*Regia/dir., f./ph:* F. Ormiston-Smith; 35mm, 173 ft., 3' (16 fps).

### LIFE IN JAFFA (Jaffa and Jerusalem)

(Charles Urban Trading Company - GB 1905)  
*Regia/dir., f./ph:* F. Ormiston-Smith; 35mm, 181 ft., 3' (16 fps).

### THE ARLBERG RAILWAY

(Charles Urban Trading Company - GB 1906)  
*Regia/dir., f./ph:* F. Ormiston-Smith; 35mm, 365 ft., 6' (16 fps).

### INTERNATIONAL WINTER SPORTS

(Charles Urban Trading Co. - GB 1904)  
*f./ph:* Joseph Rosenthal, F. Ormiston Smith, Mr. Landsdorff; 35mm, 370 ft., 6'10" (16 fps); *did./titles:* ENG.

Compilation originariamente costituita da 25 scene di sport invernali girate in Canada, Stati Uniti, Norvegia, Svezia e Svizzera. Ne sono sopravvissute 10.

*This compilation originally consisted of 25 scenes, representing winter sports in Canada, the United States, Norway, Sweden, and Switzerland; the surviving version being shown contains 10 items. Charles Urban often repackaged compilations of his company's films. A variant of this was later listed in Urban's 1906 catalogue as Winter Sports Compilation. The photography of several films is credited to Frank Ormiston-Smith.*

### SLEIGHING PARTIES IN SWITZERLAND IN MID-WINTER

(Warwick Trading Co. - GB 1902) *f./ph:* ?; 70 ft.  
Girato a Grindelwald; contiene riprese dalla slitta. / *Filmed in Grindelwald; includes shots from the sleigh.*

### MERRY BOYS AND GIRLS IN SNOWY SWITZERLAND

(Charles Urban Trading Co. - GB 1902)  
*f./ph:* F. Ormiston-Smith; 55 ft.  
Scolari su slittini, girato a Grindelwald. / *Schoolchildren on toboggans, filmed in Grindelwald.*

### THE BATTLE OF THE SNOW

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903)  
*f./ph:* F. Ormiston-Smith; 26 ft.  
Una battaglia a palle di neve. / *A snowball fight.*

### ICE-YACHTING ON THE ST. LAWRENCE

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903) *f./ph:* Joseph Rosenthal; c.20 ft.  
Girato in Caanda. / *Filmed in Canada.*

### FUN ON THE SKATING RINK AFTER A SNOWSTORM IN THE ALPS

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903)  
*f./ph:* F. Ormiston-Smith; 23 ft.

### COCK FIGHTING ON THE ICE RINK

(Charles Urban Trading Co. - GB 1904) *f./ph:* Frank Ormiston-Smith; 18ft.

### MONTREAL ON SKATES

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903) *f./ph:* Joseph Rosenthal; 11 ft.

### HOCKEY ON SKATES

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903) *f./ph:* F. Ormiston-Smith; 73 ft.  
*A game of ice hockey, filmed in the Alps.*

### TOSSING THE PHOTOGRAPHER

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903) *f./ph:* Joseph Rosenthal; c.17 ft.  
Joseph Rosenthal viene fatto saltare su di una coperta. / *Members of the Old Tuque Blue Club in Montreal tossing Joseph Rosenthal in a blanket.*

### THE OUTING OF THE "OLD TUQUE BLUE" SNOW-SHOEING CLUB OF MONTREAL

(Charles Urban Trading Co. - GB 1903) *f./ph:* Joseph Rosenthal; 24 ft.

### Intrattenimento edoardiano / Edwardian Entertainment

Circa cent'anni fa il cinema si trasformò in un'industria e divenne la forma dominante di intrattenimento di massa – una posizione che avrebbe conservato fino all'avvento della televisione. Nei due decenni precedenti, però, il cinema aveva intrecciato un rapporto di simbiosi più stretto con altre forme di intrattenimento, svolgendo anzi una funzione impareggiabile nel documentarne l'attività e la presenza.

A quell'epoca, in Gran Bretagna il cinema era anch'esso un numero di music hall e figurava sulle locandine dei teatri di varietà, oltre a essere una delle principali attrazioni delle fiere che costellavano il Paese. Data la propensione dei primi cineasti a filmare spettacoli e celebrità, uno si aspetta parecchia documentazione cinematografica in materia. Questa selezione tratta dal BFI National Archive ce ne offre alcuni esempi. Ciò che (con una piccola eccezione) non è sopravvissuto sono le testimonianze filmate delle esibizioni dal vivo nei teatri di music hall: non abbiamo quindi nessuna ripresa di Marie Lloyd che esegue una delle sue suggestive canzoni né delle pantomime di Dan Leno. Abbiamo comunque gli straordinari film di Mitchell & Kenyon, che catturano tutti gli aspetti della vita di strada nel primo decennio del Novecento, eclissando i pochi materiali sopravvissuti di altri pionieri e case di produzione che hanno registrato, di proposito o per caso, il palpitante clima del mondo dello spettacolo all'inizio del secolo scorso.

La gamma degli intrattenimenti disponibili era una vera fantasmagoria di delizie: artisti di varietà e music hall, numeri da fiera e da circo, cavalcate da fiera e giochi balneari, parchi dei divertimenti e ippodromi, spettacoli pirotecnici e fuochi artificiali, sfilate, menestrelli, pierrat e arlecchinate; fotografi ambulanti, acrobatici saltatori di barili e sketch tratti da strisce a fumetti... Tutto ciò si può vedere nei film



selezionati per questo programma. La popolazione della Gran Bretagna edoardiana trascorreva in strada gran parte del proprio tempo libero, regolarmente circondata da spettacoli all'aperto e sfilate in costume. Parate e cortei costituivano uno svago di tipo diverso, in cui alle sagre locali si intrecciavano numeri da music hall e altre specialità, oltre a mercatini ambulanti e attività comunitarie. All'inizio del Novecento si assiste a un incremento del tempo libero e di conseguenza alla diversificazione dei luoghi e delle strutture destinati specificamente a offrire intrattenimento alle masse. La riduzione degli orari di lavoro e l'estensione delle ferie favorisce la nascita di un'industria del tempo libero che cerca di sfruttare questo nuovo mercato di massa. Imprese dell'intrattenimento di vario tipo si contendono il mercato della classe operaia, nella cornice di feste del santo patrono e fiere agricole che ancora a metà dell'epoca vittoriana erano dedicate essenzialmente ad attività economiche e commerciali, ma all'inizio del XX secolo si trasformano in parchi dei divertimenti altamente tecnologici, arricchiti dalle attrazioni più moderne e sofisticate.

In origine il music hall e il teatro di varietà inglobavano il cinematografo, che però nel primo decennio del secolo diviene con la sua crescente popolarità una minaccia sempre più grave per quelle due forme di intrattenimento. All'inizio della prima guerra mondiale il cinema ha ormai soppiantato il music hall come più popolare mezzo di intrattenimento di massa; solo a Manchester si contano 78 sale cinematografiche. Ma agli albori della sua storia il cinema era una delle diverse forme di svago proposte, a dimostrazione che il bricolage culturale non è un fenomeno solamente contemporaneo. Il periodo edoardiano è stato l'età d'oro dello sviluppo dell'intrattenimento popolare: fiere, circhi e teatri adattavano e adottavano le ultime novità e le attrazioni più recenti per catturare l'attenzione di un pubblico estremamente ricettivo. Nel libro *Tableaux Vivants and Living Waxworks* (1895) così scriveva G.J. Goodrick: "C'è, c'è sempre stata e sempre ci sarà gente che vuole farsi 'intrattenere', ossia divertire, da uno 'show' di qualche tipo. Gente che non solo vuole, ma è addirittura bramosa di tale divertimento. Ed è disposta a viaggiare per miglia e a sborsare denaro per assistere a questi spettacoli".

L'aspetto più affascinante di questo materiale è che esso ci mostra contemporaneamente sia gli spettatori, sia gli spettacoli che essi apprezzavano.

Nel 2014 si celebra il ventesimo anniversario del National Fairground Archive dell'Università di Sheffield. È anche passato un decennio da quando, grazie alla pluriennale collaborazione tra NFA e il BFI (2001–2004), la collezione Mitchell & Kenyon è stata resa accessibile al grande pubblico. Buona parte di questa collezione è stata presentata in anteprima internazionale nel corso di quattro edizioni delle Giornate del Cinema Muto (2001-2004). Oggi è on line (BFI Player). I film Mitchell & Kenyon ci fanno viaggiare nel tempo portandoci verso un mondo perduto – il mondo antecedente l'ombra della prima guerra mondiale che sarebbe calata sulla società inglese e sul resto d'Europa.

VANESSA TOULMIN, BRYONY DIXON

*100 years ago, more or less, the film business became the cinema industry and the dominant form of mass entertainment before the arrival of television. Yet in the preceding two decades film had a more symbiotic relationship with other entertainment forms, and was in a unique position to record them.*

*In Britain during these years film was itself a music hall act, on the bill of variety programmes of theatres as well as being a major attraction at fairgrounds up and down the land. With the propensity of early film-makers to film spectacle and celebrity one might expect considerable evidence of the myriad of Edwardian entertainments to have survived on film. This selection from the BFI National Archive shows traces of some of them. What doesn't survive (with one small exception) are films of live performances inside music hall theatres – so there is no record of Marie Lloyd singing one of her suggestive songs, or of Dan Leno's pantomime patter. What we do have however are the extraordinary films of Mitchell & Kenyon, capturing all aspects of street life in the first decade of the 1900s, overshadowing the handful of odd, fragmentary survivors from other pioneers and producing companies that also record, deliberately or incidentally, this vibrant entertainment scene.*

*The range of entertainments on offer was a cornucopia of delights, including music hall and variety performers, fairs and circus shows, fairground rides, and seaside entertainment, pleasure gardens and hippodromes, pyrotechnic shows and fireworks, pageants, minstrels, pierrots and harlequinades; beach photographers, barrel jumpers, and comic sketches based on strip cartoons... All of these are captured in the films in this programme. Edwardian Britons also spent much of their leisure time in the streets, with outdoor shows, carnivals, and pageants a regular occurrence. Parades and processions offered a different type of leisure activity, a mixture of a local carnival parade with appearances by specialty and musical hall acts, interspersed with elaborate trade floats and community activities.*

*The early 1900s saw the rise of leisure time, resulting in a greater diversity of places and venues solely concerned with purveying entertainment for the masses. Increased recreation time through reduced working hours and the extension of consecutive holidays stimulated an organized leisure industry aimed at the exploitation of this new mass market. A variety of entertainment industries competed for the working-class market, with local "wakes" fairs and agricultural shows, which in mid-Victorian times had primarily centred on trading and economic activities, but in the early 20th century were transformed into high-tech carnivals of fun with the latest modern attractions.*

*The music hall and variety theatre, although originally embracing the cinematograph, became increasingly threatened by the growing popularity of the cinema as the first decade of the century progressed. By the start of the First World War, cinema had overtaken the music hall as the most popular mass-entertainment medium; Manchester alone had 78 cinemas. But in that first period of film's history, cinema existed as part of an astonishing range of amusements, which demonstrates*

that cultural bricolage is not a solely modern phenomenon. The Edwardian era was a golden age for the development of popular entertainments such as fairgrounds, circuses, and theatres, all of which adapted and incorporated the latest novelties and attractions to capture the attention of an ever-receptive audience. G.J. Goodrick, writing in his book *Tableaux Vivants and Living Waxworks (1895)*, stated: "There always are, always have been, always will be, people who are willing to be 'entertained', i.e., amused, by a 'show' of some kind. Not only willing are they, but eager for such amusement. And they will travel miles and part from their money with no other object than to view."

The wonder of this film material is that perhaps for the first time it allows us to see both the spectators and the entertainments that they were relishing.

This programme commemorates the 20th anniversary of the University of Sheffield's National Fairground Archive along with the 10th anniversary of the release to the general public of the Mitchell & Kenyon Collection, thanks to a three-year partnership (2001-2004) between the NFA and the BFI. The greater part of the collection had its international premiere in a series of four programmes at the Giornate del Cinema Muto between 2001 and 2004. Since then the collection has had wide exposure, and is now available online on the BFI Player. The Mitchell & Kenyon Collection has been described as filmic time travel to a lost world – the world before the shadow of the First World War fell across British society along with the rest of Europe. – VANESSA TOULMIN, BRYONY DIXON

I film che seguono sono tutti senza didascalie e, ad eccezione del primo, provengono dal BFI National Archive di Londra. Non ci sono didascalie. / All films except the very first one in the programme are from the BFI National Archive, London. None of the prints have intertitles.

### GRAND DISPLAY OF BROCK'S FIREWORKS AT THE CRYSTAL PALACE (Festa pirotecnica nel cielo di Londra)

(Charles Urban Trading Company – GB 1904)

Regia/dir: ?; 35mm, 269 ft., 4'29" (16 fps), col. (imbibito & colorato a mano/tinting & hand-colouring); titolo di testa/main title: ITA; fonte copia/print source: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

La fabbrica di fuochi artificiali Brock's celebra il quarantesimo anniversario della propria attività con questo grande spettacolo presso il Crystal Palace di Londra. Lo show pirotecnico si conclude con un ritratto fiammeggiante di re Edoardo VII e della regina Alessandra, che Brock's aveva allestito originariamente per l'incoronazione del 1902, l'evento che segnò l'inizio dell'epoca edoardiana. / Brock's, the fireworks manufacturers, celebrated their 40th anniversary with this grand display at London's Crystal Palace. The pyrotechnic display ends with a portrait in fire of King Edward VII and Queen Alexandra that Brock's had developed for the Coronation of 1902, which inaugurated the Edwardian era. – BRYONY DIXON

### Famosi / Famous music halls

#### ENTRÉE DU CINÉMATOGRAPHE (Lumière – FR 1896)

Regia/dir: ?; f./ph: Charles Moisson; 35mm, 40 ft., 40" (16 fps).

Immagini degli esterni dell'Empire Leicester Square, il più famoso music hall di Londra; è visibile il manifesto dello spettacolo col Cinématographe dei fratelli Lumière. / Exterior of the Empire Leicester Square, London's most famous music hall, showing the poster for the Lumière cinématographe show. – BRYONY DIXON

#### THE CROWD ENTERING ST. GEORGE'S HALL, BRADFORD

(Mitchell & Kenyon – GB 1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 35 ft., 35" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 637.

Scene girate all'esterno del teatro il 23 febbraio 1901 da A.D. Thomas: la folla attende di entrare per assistere allo spettacolo pomeridiano, che comprendeva vedute locali e immagini della guerra boera. Questo film fu proiettato quella sera stessa, quattro ore più tardi. / Scenes shot outside the theatre on 23 February 1901 by A.D. Thomas as the crowd waits for the afternoon show of local views and Boer War subjects. This film was screened that evening, four hours later.

VANESSA TOULMIN

#### THE COLLAPSING BRIDGE (Gibbons Bio-tableaux? – GB 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 87 ft., 1'27" (16 fps).

Questo filmato, unico esempio di uno spettacolo teatrale ripreso all'interno dello stesso edificio del teatro, ci mostra uno spettacolare numero acquatico eseguito presso un teatro Hippodrome; vi compaiono i cavalli tuffatori di Hengler. Lo spettacolo è intitolato "The Bandits"; sappiamo che fu rappresentato all'Hippodrome di Londra, ma il resoconto apparso sulla stampa, in cui Walter Gibbons racconta di aver filmato alcune riprese presso quel teatro, riguarda un altro allestimento. Fra tutti i film che presentiamo, questo rende nella maniera più vivida e precisa la sensazione di assistere a una delle vette di stravaganza del teatro edoardiano. / The only example of a theatrical show taken inside a theatre building, this records a water spectacular at a Hippodrome theatre, featuring Hengler's diving horses. The show is "The Bandits", which we know was performed at the London Hippodrome, but Walter Gibbons' press story about filming at the theatre concerns another production. Of all the films here, this gives us the closest sense of being in the presence of Edwardian theatre at its most extravagant. – BRYONY DIXON

### Numeri comici / Acts

#### COMIC COSTUME RACE (Paul's Animatograph Works – GB 1896)

Regia/dir: ?; 35mm, 43 ft., 43" (16 fps).

Questa manifestazione sportiva si svolgeva ogni anno a Herne Hill, nei quartieri meridionali di Londra, per raccogliere fondi da destinare a organizzazioni di beneficenza legate al music hall. Vi partecipavano tutte le celebrità, fra cui il famoso comico Dan Leno, la cui partecipazione a quest'evento venne filmata successivamente da A.D. Thomas (nota figura della collezione Mitchell & Kenyon); ma quella pellicola,

putroppo, è andata perduta. Le riprese di R.W. Paul ci mostrano una corsa in costume. Questo film faceva parte di un programma che Paul proiettò per la regina Vittoria al castello di Windsor il 23 novembre 1896. / *This sports day took place every year at Herne Hill, in south London, to raise money for musical hall charities. All the celebrities attended, including the famous comedian Dan Leno, who was later filmed at the event by A.D. Thomas of Mitchell & Kenyon fame, but that film unfortunately doesn't survive. R.W. Paul's film shows a race in fancy dress. This film was included in a programme that Paul showed to Queen Victoria at Windsor Castle on 23 November 1896.*

BRYONY DIXON

### HERBERT CAMPBELL AS LITTLE BOBBY

(British Mutoscope & Biograph Company – GB 1899)

Regia/dir.: ?; 35mm, 48 ft., 48" (16 fps).

Herbert Campbell, partner professionale di Dan Leno, recitò con lui in una serie di pantomime al Drury Lane dal 1888 fino alla morte di Leno nel 1904. Qui Campbell interpreta il personaggio di "Little Bobby" in *Cinderella*. Questo film assolve diverse funzioni: si presenta contemporaneamente come notizia di cinegiornale, pubblicità della pantomima e comica "facciale". / *Herbert Campbell was the professional partner of Dan Leno, and performed with him in a series of Drury Lane pantomimes from 1888 until Leno's death in 1904. Here he plays the character of "Little Bobby" in Cinderella. The film is operating on several levels: as a news item, as an advertisement for the pantomime, and as a "facial" comedy.* – BRYONY DIXON

### WILL EVANS THE MUSICAL ECCENTRIC

(Warwick Trading Company – GB 1899)

Regia/dir.: ?; 35mm, 67 ft., 1'07" (16 fps).

Il famoso artista di music hall si produce nel suo numero su un palcoscenico all'aperto: canta, suona il mandolino e contemporaneamente si produce in acrobazie. / *The famous music hall performer, on an open-air stage, does his act, involving tumbling while singing and playing a mandolin.* – BRYONY DIXON

### LITTLE TICH ET SES BIG BOOTS

(Paul Decauville, S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre – FR 1900)

Prod: Paul Decauville; f./ph: Clément Maurice Gratioulet; artistic dir: Marguerite Vignault; 35mm, 173 ft., 1'55" (24 fps), sd.

Harry Relph esegue il numero più famoso del suo repertorio, la danza degli scarponi. Col nome d'arte di Little Tich, egli fu uno dei più celebri artisti britannici di music hall di tutti i tempi, anche all'estero. La fonte di questo filmato è il film di montaggio francese del 1952, *Cinéma Parlant 1900* di Jacques de Casembroot. / *Harry Relph performs his most famous routine, the big boots dance. As Little Tich, he was one of the most famous British music hall artistes of all time, and an international celebrity. The source of the footage being shown is the French compilation film Cinéma Parlant 1900 (1952, Jacques de Casembroot).* – BRYONY DIXON

### KITTY MAHONE

(British Mutoscope & Biograph Company – GB 1900)

Regia/dir.: ?; 35mm, 118 ft., 1'57" (16 fps).

Lil Hawthorne, popolare cantante e attrice comica, interpreta "Kitty Mahone", la canzone con cui il pubblico la identificava. Lil era americana, ma la sua carriera professionale si svolse quasi interamente sui palcoscenici del music hall in Gran Bretagna; oggi è ricordata soprattutto come la donna che denunciò alla polizia il dottor Crippen, il famigerato assassino. *Lil Hawthorne, the popular comedienne and singer, performs her signature song "Kitty Mahone". Lil was American, but spent most of her professional life on the music hall stage in Britain, and is most famous now as the woman who reported the notorious murderer Dr. Crippen to the police.* – BRYONY DIXON

### ALGIE'S CIRCUS IN CARLISLE (Mitchell & Kenyon – GB 1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 31 ft. + 32 ft. [63 ft.], 1'03" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 675, 677.

La parata dell'Algie's Circus è qui ripresa nel dicembre del 1901 a Carlisle, dove presentava un variegato programma comprendente numeri interpretati da cavalli, un circo di cani e scimmie, uno spettacolo di prestidigitazione e proiezioni cinematografiche in un prefabbricato semipermanente di lamiera di proprietà di Albert Comley, il titolare dello show. / *Algie's Circus parade, captured in December 1901 in Carlisle, where it was appearing with a mixed bill of horse acts, a dog and monkey circus, sleight-of-hand "manipulation", and a cinematograph in a semi-permanent corrugated-iron building owned by Albert Comley, the proprietor of the show.*

VANESSA TOULMIN

### DEONZO BROTHERS (Paul's Animatograph Works – GB 1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 84 ft., 1'24" (16 fps).

I fratelli Deonzo, celebri saltatori di barili, provenivano da Hamilton nell'Ohio. Eseguiro il loro numero in tutti i grandi music hall dell'epoca; malauguratamente lo strepitoso punto culminante della loro esibizione qui è stato tagliato. / *The Deonzo Brothers were famous barrel jumpers from Hamilton, Ohio. They performed their novelty act in all the great music halls of the era. The triumphant climax of the act is unfortunately cut short.* – BRYONY DIXON

### LEEDS ATHLETIC AND CYCLING CLUB CARNIVAL AT HEADINGLEY (Mitchell & Kenyon – GB 1902)

Regia/dir.: ?; 35mm, 90 ft. + 42 ft. [132 ft.], 2'11" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 552, 553.

Rare immagini filmate di uno sbalorditivo numero acrobatico, quello dei Mazondas – campioni del mondo di salto dei barili – che si esibirono al Tivoli Theatre il 12 luglio 1902. Queste riprese furono girate nello stesso giorno, prima dello spettacolo, durante la festa annuale del Leeds Athletic Club che si teneva nel locale campo di cricket. / *Rare footage of an amazing novelty act, the Mazondas – barrel-jumping champions of the world – who were appearing at the Tivoli Theatre*

on 12 July 1902. This was filmed earlier in the day as part of the Leeds Athletic Club's annual carnival held at the local cricket ground.

VANESSA TOULMIN

### LIZARS EDINBURGH (Mitchell & Kenyon – GB 1904)

Regia/dir.: ?; 35mm, 91 ft., 1'31" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 692.

L'identità di questo anziano artista, filmato al Lizars Theatre di Edimburgo il 12 dicembre 1904, rimane ancora misteriosa; egli interpreta uno sketch comico imperniato su un litigio o forse su un malinteso telefonico (ricordiamo che allora il telefono era una forma di comunicazione nuovissima). *The identity of this seasoned performer, filmed at Lizars Theatre in Edinburgh on 12 December 1904, is still a mystery. Here he is performing a comedy sketch involving a dispute or miscommunication on the telephone, then still a novel form of communication.* – VANESSA TOULMIN

### Fiere, parchi dei divertimenti, mostre, parate

#### Fairgrounds, Pleasure Gardens, Exhibitions, Street Parades

### MANCHESTER AND SALFORD HARRIERS' CYCLISTS PROCESSION (Mitchell & Kenyon – GB 1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 22 ft. + 91 ft. [113 ft.], 1'53" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 428, 429.

Si tratta di una parte del corteo ciclistico in costume filmato il 22 giugno 1901 per A.D. Thomas presso il campo di calcio dei Broughton Rangers. Nella parata figurano costumi di tutti i tipi: cavalieri e cowboy, vagabondi e dame di compagnia e, infine, scene della prateria americana. *Part of the Fancy Dress Cyclist procession filmed on 22 June 1901 for A.D. Thomas at the Broughton Rangers football ground. The parade features costumes ranging from cavaliers, American cowboys, and tramps, to ladies in waiting, and scenes from the American prairie.* – VANESSA TOULMIN

### BAILEY'S ROYAL BUXTON PUNCH AND JUDY SHOW IN HALIFAX (Mitchell & Kenyon – GB 1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 120 ft., 2' (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 608.

Il Punch and Judy show del professor Bailey, ripreso nell'ottobre del 1901, è uno dei film più interessanti della nostra collezione; infatti non ci mostra gli spettatori ma ci permette solo di gettare uno sguardo fuggente sulla rappresentazione e sulla città di Halifax che si intravede nella vallata più in basso. *Professor Bailey's Punch and Judy show filmed in October 1901 is one of the most interesting films in the collection, showing as it does no spectators but purely a rare glimpse of the performance, with the town of Halifax in the vale below.*

VANESSA TOULMIN

### THE BARBER SAW THE JOKE

(British Mutoscope & Biograph Company – GB, c.1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 50 ft., 50" (16 fps).

Un barbiere, mentre taglia i capelli a un cliente, legge un giornalino a fumetti di Ally Sloper sbirciando oltre la spalla del cliente stesso; si

sganascia a tal punto dalle risate, da tagliare col rasoio l'orecchio del malcapitato. I negozi dei barbieri erano uno scenario consueto (una "situazione") per gli sketch comici delle pantomime e del music hall. *A barber cutting a man's hair reads an Ally Sloper comic over his client's shoulder. He is laughing so hard he cuts the customer's ear with his razor. Barbershops were a stock location or "situation" for comic sketches in pantomime and the music hall.* – BRYONY DIXON

### SEDGWICK'S BIOSCOPE SHOWFRONT AT PENDLEBURY WAKES (Mitchell & Kenyon – GB 1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 108 ft., 1'48" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 772.

Magnifica sequenza filmata della facciata del cinematografo di una fiera, girata il 18 agosto 1901; si vedono gli attori che interpretano uno sketch comico ambientato nel negozio di un barbiere (alludendo forse al film proiettato all'interno). Accanto allo showman Albert Sedgwick scorgiamo anche James Kenyon, in una delle sue rare apparizioni all'esterno del cinema. *A beautiful film of the front of a fairground cinematograph show, shot on 18 August 1901, with showmen enacting a comic sketch of a visit to a barbershop, perhaps hinting at the film show inside. We also catch James Kenyon making a rare appearance on the showfront, next to the showman Albert Sedgwick.*

VANESSA TOULMIN

### TRIP TO SUNNY VALE GARDENS AT HIPPERHOLME

(Mitchell & Kenyon – GB 1901)

Regia/dir.: ?; 35mm, 118 ft. + 119 ft. + 93 ft. [330 ft.], 5'30" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 588, 589, 590.

Sunny Vale Gardens era uno dei numerosissimi parchi dei divertimenti che prosperavano in questo periodo nell'Inghilterra settentrionale. Questo filmato diviso in tre parti ci mostra all'inizio Joseph Bunce, showman e titolare dell'impianto, che apre i cancelli agli spettatori, in immagini che ricordano l'apertura dei cancelli di una fabbrica. Girato nel luglio del 1901, il film comprende sequenze di attualità, episodi inscenati appositamente per la cinepresa, una deliziosa corsa sul trenino panoramico, e ancora riprese dei due laghi costellati da imbarcazioni da diporto, sale da tè, altalene a barca e vedute dei giardini. *Sunny Vale Gardens was one of many burgeoning pleasure gardens that flourished in the North of England at this time. The three-part sequence starts with the showman proprietor Mr. Joseph Bunce opening the gates for the spectators, to be filmed in the manner of a factory-gate film. Made in July 1901, it includes actuality shots, staged incidents for the camera, a wonderful ride on the scenic railway, and footage of the two boating lakes, tea rooms, swing boats, and vistas of the gardens.* – VANESSA TOULMIN

### PANORAMA OF CORK EXHIBITION GROUNDS

(Mitchell & Kenyon – GB 1902)

Regia/dir.: ?; 35mm, 84 ft., 1'24" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 703.

L'inaugurazione dell'Esposizione internazionale di Cork, il 20 aprile 1902, attirò tutta l'alta società anglo-irlandese; questo film fa parte di

una serie più ampia dedicata all'apertura ufficiale. Si tratta di una ripresa panoramica che abbraccia l'intera area dell'esposizione, compresi gli impianti provvisori costruiti per l'evento. / *The opening of the Cork International Exhibition on 20 April 1902 attracted the cream of Anglo-Irish society, with this film part of a larger group consisting of the civic opening. The whole span of the grounds is included in this panoramic shot, which also shows the range of temporary venues built for this international exposition.* – VANESSA TOULMIN

#### **HULL FAIR** (Mitchell & Kenyon – GB 1902)

*Regia/dir: ?; 35mm, 123 ft. + 77 ft. [200 ft.], 3'20" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 651, 652.*

Abbiamo qui una serie di riprese del viale delle attrazioni della fiera di Hull, una delle maggiori e più antiche fiere itineranti del Regno Unito, che ancor oggi si tiene ogni ottobre. Tra le varie attrazioni si notano il cinematografo William, il circo Bailey con i suoi acrobati, lo zoo itinerante Wombwell e alcuni primi piani dell'accademia pugilistica Hughes. / *Continuous shots of the show row at Hull Fair, one of the largest and oldest travelling fairgrounds in the United Kingdom, still held every October. The shows in view include William's Cinematograph, Bailey's Circus, complete with acrobats, Wombwell's travelling menagerie, and close-ups of Hughes' boxing academy.*

VANESSA TOULMIN

#### **ARMLEY & WORTLEY CARNIVAL** (Mitchell & Kenyon – GB 1904)

*Regia/dir: ?; 35mm, 119 ft., 1'59" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 577.*

Le meraviglie di questa sagra locale sono state filmate il 4 giugno 1904: ammiriamo scene della sfilata, bambini in maschera e infine l'incoronazione della reginetta, che avviene su una piattaforma leggermente precaria, eretta per l'occasione. / *Shot on 4 June 1904, the delights of the local carnival are filmed, including scenes of the procession, children in fancy dress, and the crowning of the local Carnival Queen on a slightly precarious platform especially erected for the occasion.* – VANESSA TOULMIN

#### **BUXTON WELL DRESSING** (Mitchell & Kenyon – GB 1904)

*Regia/dir: ?; 35mm, 84 ft., 1'24" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 540.*

Splendide riprese della facciata del cinematografo del "presidente" Kemp, che il 30 giugno 1904 si esibiva in occasione del well dressing (la festività estiva in cui si adornano pozzi e sorgenti con decorazioni floreali). Notiamo lo stesso Kemp, col suo grande cappello bianco, nella suggestiva sequenza in cui in primo piano si intrecciano danze intorno all'albero della cuccagna. / *Beautiful shots of the front of President Kemp's cinematograph show, appearing at the local well dressing as part of the fairground attractions, on 30 June 1904. President Kemp can be seen in the large white hat, with a beautiful shot of maypole dancers performing on the front of the show.* – VANESSA TOULMIN

#### **LEYLAND MAY FESTIVAL** (Mitchell & Kenyon – GB 1905)

*Regia/dir: ?; 35mm, 58 ft., 58" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 293.*

Filmato il 25 maggio 1905 per il cinematografo dell'impresario George Green, il gruppo di artisti da fiera Morris, appena formato si esibisce nelle nuove danze, ideate per il corteo che avrebbe accompagnato l'incoronazione della reginetta di maggio. / *Filmed on 25 May 1905, for fairground showman George Green to show in his cinematograph booth, the recently-formed carnival Morris team can be seen performing their new dances as part of the procession to mark the crowning of the May Queen.* – VANESSA TOULMIN

#### **GREEN'S RACING BANTAMS AT PRESTON WHIT FAIR**

(Mitchell & Kenyon – GB 1906)

*Regia/dir: ?; 35mm, 54 ft., 54" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 771.*

Questa sequenza, risalente all'inizio di giugno del 1906, ci fa rivivere tutte le emozioni di una corsa mozzafiato disputata a Preston in occasione della fiera di Pentecoste, che si teneva nella piazza del mercato. / *Filmed in early June 1906, this shows the thrills of a white-knuckle fairground ride, part of the annual Preston Whit Fair held in the market-place.* – VANESSA TOULMIN

#### **CREWE HOSPITAL PROCESSION AND PAGEANT**

(Mitchell & Kenyon – GB 1907)

*Regia/dir: ?; 35mm, 485 ft., 8'04" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 484.*

Questo filmato di otto minuti, in cui è evidente il radicale intervento di montaggio, illustra i momenti culminanti della sfilata della sagra annuale di Crewe (10 agosto 1907). Tutti i partecipanti (compresi i vari complessi di "menestrelli") sono in realtà lavoratori della London North Western Railway Company, impegnati a raccogliere fondi per l'ospedale locale; essi vestono i panni di complessi di menestrelli e interpretano le "usanze del mondo" e altri temi esotici. / *This heavily-edited 8-minute sequence presents the highlights of the annual carnival procession held in Crewe on 10 August 1907. All the participants, including the different "minstrel" troupes, were workers at the local London North Western Railway Company, who were raising money for their local hospital. Featuring minstrel troupes, "customs of the world", and other exotic themes.*

VANESSA TOULMIN

#### **WHITE CITY FRANCO-BRITISH EXHIBITION**

(British Alpha Films – GB 1908)

*Regia/dir: ?; 35mm, 119 ft., 1'59" (16 fps).*

Quest'esposizione internazionale, organizzata per celebrare l'Entente Cordiale tra Gran Bretagna e Francia, comprendeva un gran numero di attrazioni sensazionali, come il leggendario Flip-Flap (che purtroppo non compare nel filmato), autoscontri e un trenino panoramico. C'è anche una breve ripresa di uno spettacolo cinematografico. / *This international exposition to celebrate the Entente Cordiale between Britain and France featured many cutting-edge entertainments, such as the legendary Flip-Flap (unfortunately not seen), dodgems, and a scenic railway. There is also a brief shot of a cinematograph show.*

BRYONY DIXON

## Al mare / Seaside

**E. WILLIAMS AND HIS MERRY MEN** (Arthur Cheetham – GB 1899)  
*Regia/dir: ?; 35mm, 140 ft., 2'20" (16 fps).*

A partire dalla metà del XIX secolo gli spettacoli di menestrelli godettero in Gran Bretagna di enorme popolarità. Qui uomini bianchi con la faccia dipinta di nero si esibiscono nel tradizionale spettacolo diviso in tre parti: musica, ballo e sketch comici, inseriti nell'ininterrotto e vorticoso flusso di comicità degli "endmen". I Merrie Men di E.H. Williams erano un'attrazione della spiaggia gallese di Rhyl durante la stagione della villeggiatura. *I The minstrel show was immensely popular in Britain from the mid-19th century. White men in black face perform the traditional three-act show, a combination of music, dance, and comic skits, with the "endmen" keeping up a flow of comic patter. E.H. Williams' Merrie Men were a fixture on the beach at Rhyl in Wales in the holiday season.* – BRYONY DIXON

**COMICAL CHRIS** (William Henry Youdale – GB 1900)

*Regia/dir: ?; 35mm, 63 ft., 1'03" (16 fps).*

Una piccola troupe intrattiene i villeggianti a Morecambe nel Lancashire: ammiriamo tra gli altri un ventriloquo e un attore comico in costume da fantino su un cavalluccio di legno. *I A small troupe entertains holiday-makers at Morecambe in Lancashire, with a ventriloquist and a comedian dressed as a jockey on a hobby-horse.* – BRYONY DIXON

**TYNEMOUTH SWIMMING GALA IN THE HAVEN, NORTH SHIELDS** (Mitchell & Kenyon – GB 1901)

*Regia/dir: ?; 35mm, 110 ft., 1'50" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 685.*

Questo filmato dimostra come, all'epoca, i confini tra lo sport e la cultura dello spettacolo fossero tutt'altro che definiti e non mancassero le manifestazioni ibride. I concorrenti nuotavano per le prime 30 iarde in "costume da bagno, con cappello a cilindro e guanti", e percorrevano le ultime 30 indossando giacca, panciotto e pantaloni, e muniti persino di ombrello! Queste riprese vennero filmate il 31 agosto 1901, prima delle celebrazioni per l'incoronazione di Edoardo VII. *I This event demonstrates the crossover that existed between sport and entertainment culture at the time. The competitors swam the first 30 yards in "ordinary costume, tall hat and gloves", and completed the final 30 yards wearing a coat, vest, and trousers, and carrying an umbrella! Filmed on 31 August 1901, in anticipation of the Coronation celebrations of Edward VII.* – VANESSA TOULMIN

**PANORAMIC VIEW OF THE MORECAMBE SEA FRONT**

(Mitchell & Kenyon – GB 1901)

*Regia/dir: ?; 35mm, 116 ft. + 74 ft. [190 ft.], 3'09" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 251, 254.*

Queste sequenze risalgono all'inizio di giugno del 1901, e facevano parte degli spettacoli cinematografici del Winter Gardens Theatre di Morecambe, nel Lancashire. Il film, ripreso da un tram a cavalli che percorre il lungomare, comprende inquadrature dei villeggianti e offre un'incantevole istantanea della località marina come luogo di svago e

di riposo. *I Shot in early June 1901, as part of the film shows at the Winter Gardens Theatre in Morecambe, Lancashire. Taken from a horse-drawn tram as it traversed the promenade, the film includes shots of the holiday-makers, and is a beautiful snapshot of the seaside as a place of leisure and recreation.* – VANESSA TOULMIN

**PARADE ON WEST END PIER, MORECAMBE**

(Mitchell & Kenyon – GB 1901)

*Regia/dir: ?; 35mm, 104 ft. + 77 ft. [181 ft.], 3' (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 247, 253.*

Questo filmato, che ritrae la gente a passeggio sul molo del West End (oggi scomparso), faceva parte di uno spettacolo cinematografico di due ore presentato da A.D. Thomas al Winter Gardens Theatre. Il soggiorno di Thomas a Morecambe fu veramente prolifico; questo film veniva proiettato assieme a quello precedente (*Panoramic View of the Morecambe Sea Front*) nel programma principale della sua tournée. *I This film showing people promenading on the now-lost West End pier, for a two-hour film show at the Winter Gardens Theatre presented by A.D. Thomas. Thomas had a prolific season in Morecambe; this was shown alongside the previous film (Panoramic View of the Morecambe Sea Front) in his main touring programme.*

VANESSA TOULMIN

**SCENES BY THE STONE JETTY, MORECAMBE**

(Mitchell & Kenyon – GB 1902)

*Regia/dir: ?; 35mm, 124 ft., 2'04" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 754.*

Nel variegato ventaglio di attrazioni riprese in questo film troviamo un frenologo, una meravigliosa serie di mutoscopi e un singolare personaggio che vende pelli di animali; fra tutti i film della collezione, questo brilla per la raffinata qualità. *I The varied range of amusements on show in this film include a phrenologist, a wonderful group of mutoscopes, and a strange character selling animal skins. It is one of the most beautifully shot films in the collection.* – VANESSA TOULMIN

**PARADE ON MORECAMBE CENTRAL PIER**

(Mitchell & Kenyon – GB 1902)

*Regia/dir: ?; 35mm, 123 ft., 2'03" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 250.*

Girate nell'estate del 1902, queste immagini ritraggono un gruppo di villeggianti di livello sociale indubbiamente superiore, a passeggio sul secondo, e più esclusivo, molo di Morecambe. Il filmato - da cui traspare un approccio alla tecnica cinematografica più sorvegliato e maturo rispetto alle prove dell'anno precedente - comprende un'inquadratura in cui lo showman mostra alla cinepresa una copia di *The Era*, la principale rivista specializzata nel settore del teatro e del music hall. *I Shot in the Summer of 1902, this film shows a more respectable group of holiday-makers on Morecambe's second and more elite pier. A more regimented approach to filming than the previous year, it includes a scene of the showman holding up a copy for the camera of The Era, the principal trade paper for the theatre and music hall.* – VANESSA TOULMIN

## PANORAMIC VIEW OF SOUTHPORT PROMENADE

(Mitchell & Kenyon – GB 1902)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 109 ft., 1'49" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 384. Southport, la seconda località balneare dell'Inghilterra nordoccidentale, fa da scenario a queste riprese (effettuate nel maggio di quell'anno da un tram a cavalli), che hanno per soggetto la South Drive, dove la locale compagnia di varietà trascorre il suo giorno di riposo, e il lungomare della cittadina. / *Southport, the second of the North West seaside resorts, is captured here with footage of the local variety company's day out on South Drive and the promenade taken in May that year from the front of a horse-drawn tram.* – VANESSA TOULMIN

## BLACKPOOL NORTH PIER (Mitchell & Kenyon – GB 1903)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 125 ft., 2'05" (16 fps); Mitchell & Kenyon n. 205. Il più antico ed elegante molo dell'Inghilterra settentrionale venne filmato in occasione della parata di Pasqua sul lungomare. Il North Pier era un punto di ritrovo esclusivo ed elegante, come risulta evidente dai cappelli a cilindro e dalle toilette femminili che possiamo ammirare nelle immagini. L'inquadratura panoramica che conclude la sequenza ci mostra il profilo urbano di Blackpool come appariva a quell'epoca. Si notano il music hall Alhambra e la Grande Ruota. / *The earliest and most beautiful of all the piers in the North of England was filmed as part of the Easter Sunday parade on the promenade. The North Pier was an exclusive venue, as reflected in the top hats and dress coats on display. The panoramic shot which finishes the sequence includes the skyline of Blackpool at that time, including the Alhambra music hall and the Big Wheel.* – VANESSA TOULMIN

## Pantomime e intermezzi

### *Pantomime and Entr'acte Films*

#### LETTY LIMELIGHT IN HER LAIR (Miss Bayley)

(G.A. Smith – GB 1903)

*Regia/dir:* G.A. Smith; *cast:* Laura Bayley; 35mm, 43 ft., 43" (16 fps). Un altro intermezzo cinematografico, in cui la moglie di Smith - l'attrice Laura Bayley - si trucca davanti allo specchio come avverrebbe nell'intervallo di uno spettacolo. / *An entr'acte film, in which Smith's wife, actress Laura Bayley, is making up in a mirror as if between acts in a show.* – BRYONY DIXON

#### QUICK CHANGE ACT (Charles Urban Trading Company – GB 1906)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 117 ft., 1'56" (16 fps).

Si tratta di un intermezzo cinematografico interpretato ancora da Percy Honri, virtuoso della concertina e artista del teatro musicale, il quale dirigeva uno show intitolato *Concordia*. Nel filmato lo vediamo eseguire un veloce cambio di costume. Talvolta questi intermezzi cinematografici venivano proiettati su uno schermo a tendina, calato a guisa di sipario per celare il cambio di costume. / *An entr'acte film starring Percy Honri, a virtuoso concertina and musical theatre performer who had a show called Concordia. The film shows him*

*doing a rapid costume change. Sometimes these entr'acte films were shown on a pull-down screen during the show to cover the costume change.* – BRYONY DIXON

#### MUSIC HALL ACT (? – GB, c.1910)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 90 ft., 1'30" (16 fps).

Scena di arlecchinata non identificata, in cui i consueti personaggi (Arlecchino e Colombina, Pantalone, il Clown e il Poliziotto) danno vita a una vicenda imperniata su una macchina per confezionare salsicce, attrezzo che nella pantomima costituiva un'inesauribile fonte di spunti comici. Il filmato si conclude con una classico tableau. / *An unidentified Harlequinade scene with its stock characters: Harlequin and Columbine, Pantaloon, Clown, and Policeman. They enact a scene involving a sausage-making machine, a favourite comic device of the pantomime, and finish with a classic tableau shot.*

BRYONY DIXON

#### MOTHER GOOSE NURSERY RHYMES (G.A. Smith – GB 1902)

*Regia/dir:* G.A. Smith; *cast:* Tom Green; 35mm, 38 ft., 38" (16 fps).

Frammento di una serie di film basati sulla pantomina "Mamma l'Oca e le uova d'oro" allestita all'Eden Theatre di Brighton per le festività del 1901-02. / *Fragment of a series of films based on the pantomime of the 1901/02 holiday season at the Eden Theatre in Brighton, Mother Goose and the Golden Eggs.* – BRYONY DIXON

#### ROBINSON CRUSOE (G.A. Smith – GB 1902)

*Regia/dir:* G.A. Smith; *cast:* Laura Bayley; 35mm, 225 ft., 3'45" (16 fps).

Frammento di un film basato su una pantomina con Laura Bayley nel ruolo principale. / *Fragment of a film based on a pantomime with Laura Bayley in the principal role.* – BRYONY DIXON

#### MR. MOON (Mitchell & Kenyon – GB 1900)

*Regia/dir:* ?; 35mm, 106 ft., 1'46" (16 fps).

Questo filmato fu commissionato per lo spettacolo musicale di Honri, composto da una serie di numeri separati da rapidi cambi di costume, durante i quali si proiettavano brevi sequenze cinematografiche. Nella sintesi dello spettacolo pubblicata su *The Era*, *Mr. Moon* viene descritto in questi termini: "veloce collegamento con 'The Newest Dandy', in cui viene presentata la grande novità cinematografica della nostra epoca, *Oh Mister Moon*". Questo film a trucchi ci mostra l'uomo sulla luna (la testa di Percy Honri staccata dal corpo); un minuscolo corpicino si salda poi alla testa, mentre le mani suonano il banjo. / *This film was commissioned for Honri's musical show, which consisted of a series of acts interspersed with quick changes covered by film. Mr. Moon is described in the show synopsis in The Era as "Quick Change to 'The Newest Dandy', introducing the Great Cinematograph Novelty of the Age, Oh Mister Moon". The trick film shows Percy Honri's disembodied head as the man in the moon, with a tiny body which attaches itself to the head as the hands play a banjo.*

VANESSA TOULMIN

## Tonbilder

### I Tonbilder della collezione Neumayer

Agli inizi del XX secolo, il Metropol Theater di Berlino era uno dei teatri musicali tedeschi di maggior successo. Specializzato negli spettacoli di rivista, la sua annuale *Jahresrevue* era considerata l'evento clou della stagione, e i biglietti si vendevano a prezzi esorbitanti. I numeri danzati e cantati erano composti da Victor Hollaender, il direttore musicale del Metropol, mentre i brillanti e spesso salaci testi recitati e cantati erano opera di Julius Freund. Nella Germania imperiale la rivista era una forma d'intrattenimento accompagnata da un commentario satirico sulla vita quotidiana, la società e gli avvenimenti politici del momento.

I numeri della rivista erano brevi e in sé compiuti, il che li rendeva ideali per la giovane industria discografica. Molti erano "incisi" su dischi di gommalacca per soddisfare la crescente domanda commerciale di registrazioni per il grammofo.

La nascente industria cinematografica tedesca naturalmente volle riservarsi una quota di questo mercato, e le società di produzione siglarono un accordo commerciale con i fabbricanti dei dischi e con le etichette discografiche. Numeri degli spettacoli più popolari, ad esempio *Der Teufel lacht dazu!* (Il diavolo se la ride) dalla *Jahresrevue* del Metropol del 1906 e *Das muss man seh'n!* (Una cosa che bisogna vedere) dalla rivista del 1907, ma anche brani da opere, operette e commedie erano messi di nuovo in scena in uno studio cinematografico davanti a un fondale. La cinepresa filmava gli attori che recitavano in playback su una precedente registrazione su disco, al fine di ottenere immagini in movimento destinate alla proiezione con sonoro sincronizzato.

Questi primi esperimenti audiovisivi erano commercializzati in Germania come "Tonbilder" – alla lettera "film sonori". Dopo un avvio abbastanza fiacco intorno al 1903, su iniziativa di Oskar Messter, per un breve periodo i Tonbilder fecero "furore"; tra il 1907 e il 1909 furono al vertice della produzione cinematografica tedesca. Essi consentivano al pubblico dei centri urbani e anche delle aree rurali (grazie ai *Wanderkinos*, i cinema ambulanti), di assaporare a prezzi accessibili le novità più ghiotte del teatro musicale. La maggioranza di questi primi film sonori fu prodotta da due società, Deutsche Bioscop e Deutsche Mutoscop und Biograph, e in piccola parte anche da Messter, Duskes, Vitascope e Internationale Kinematograph und Lichtbild Gesellschaft. I dischi realizzati espressamente per l'uso cinematografico erano chiamati "Filmbegleitplatten" (dischi per accompagnamento cinematografico) e sono facilmente riconoscibili dai marchi delle case di produzione applicati sulle loro etichette. Queste registrazioni sonore, tuttavia, non erano destinate esclusivamente al mercato cinematografico, ma erano distribuite anche commercialmente (talvolta con più riedizioni) sotto diverse etichette.

Le sale specializzate in Tonbild, conosciute come "Tonbildokinos", richiedevano un'attrezzatura speciale per queste proiezioni con sonoro sincronizzato. I sistemi sonori usati erano di varia specie: il Biophone

di Messter, il Cinephone di Duskes, il Synchronoscope della Deutsche Bioscop, il Vitaphon della Deutsche Vitascope e il Ton-Biograph della Deutsche Mutoscop und Biograph. A seconda del sistema usato, il proiettore e il grammofo erano collegati meccanicamente, o dovevano essere sincronizzati dal proiezionista, in genere con l'aiuto di un sistema indicatore che monitorava l'allineamento della velocità del grammofo e del proiettore. Per ottenere una sincronizzazione perfetta di suono e immagine, bisognava regolare la velocità del proiettore; in gran parte del cinema dell'epoca ciò significava far avanzare la pellicola più lentamente o più velocemente.

L'opera e l'operetta, due generi teatrali di consolidata tradizione ed enormemente popolari in Germania, regnarono sovrani nel repertorio dei Tonbilder, e costituiscono anche la percentuale più alta tra i materiali dello stesso genere che sono sopravvissuti negli archivi contemporanei. Nella straordinaria collezione Tonbild del Deutsche Filminstitut-DIF predomina l'opera. Il nostro programma inizia con il duetto *Wenn ich im Kampf für dich siege* (Se duellando per te, riesco vincitore) dal *Lohengrin* di Wagner e prosegue con arie dal *Rigoletto* e dal *Trovatore* di Verdi, dalla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, dal *Faust* di Gounod e da altre opere meno note come *Die lustigen Weiber von Windsor* (*Le allegre comari di Windsor*) di Otto Nicolai e *Martha* di Friedrich von Flotow.

Gli attori della Deutsche Bioscop che appaiono nei Tonbilder operistici non sono stati ancora identificati. È nondimeno evidente che Martha e Lucia, come anche Leonora (*Il Trovatore*), sono interpretate dalla stessa attrice; e che i protagonisti maschili, come altri membri del cast, sono sempre gli stessi. Occorrerebbero altre ricerche per stabilire se gli attori che appaiono sullo schermo e gli interpreti vocali fossero gli stessi. Sorge tuttavia il legittimo sospetto che per le riprese filmate spesso si scritturassero talenti più a buon mercato. I nomi dei cantanti principali di solito figuravano soltanto sui dischi di gommalacca immessi sul mercato, non sui *Filmbegleitplatten*. Questo complica ulteriormente i nostri tentativi di individuare sia gli attori sia i cantanti. Nel repertorio del Tonbild, di cui abbiamo selezionato *Soldatenchor* (*Déposons les armes*) dal *Faust* di Gounod e *Weiß nicht die Welt* (*Chacun le sait*) da *La fille du régiment* di Donizetti, sono evidenti il patriottismo e il militarismo della società prebellica tedesca. La solida tradizione tedesca delle marce militari è rappresentata dall'incalzante *Flottenmarsch* di Ottomar Schwiecker, eseguita dalla *Kapelle des 2. Garde-Regiment zu Fuß* (Banda del 2° reggimento di fanteria) sotto la direzione di Max Graf.

Completano il nostro programma brani scelti di operette e riviste musicali.

Svariati pezzi tratti da operette della collezione del DIF sono in attesa di essere digitalizzati e abbinati alla propria colonna sonora, nondimeno siamo in grado di presentare il *Grisettenlied* (*La canzone di Grisette*) da *Die lustige Witwe* (*La vedova allegra*) di Franz Lehár. Terminiamo con quattro numeri di rivista del Metropol: due hanno la traccia sonora originale; gli altri due sono stati invece "illegittimamente" abbinati a *Unterm Paraplui* (Sotto l'ombrello), un'elusiva canzone che



richiederà altre ricerche, e a *Der Bummel-Compagnon* (Il compagno della stagione), un numero dalla rivista *Das muss man seh'n!* del 1907. Si è trattato di un temerario lavoro di abbinamento e sincronizzazione da parte nostra. In mancanza dei corrispettivi dischi di gommalacca, abbiamo scelto di simulare la resa dello spettacolo originale, usando registrazioni dello stesso numero musicale, pur con le evidenti discordanze tra il sonoro e l'azione sullo schermo. Chiudono il programma *Abends nach Neune* e *Roland und Viktoria*, entrambi corredati delle rispettive registrazioni originali, digitalizzate a partire da dischi Zonophone in mancanza degli originali Filmbegeleitplatten Deutsche Bioscop.

Dei film Tonbild conservati nella collezione del DIF, che ne conta oggi un totale di 40, 34 provengono dalla collezione Neumayer, che fu venduta al DIF nel 1970 da una certa sig.ra Neumayer di Icking, vicino Monaco. Al momento, ogni informazione contestuale su questa collezione è praticamente inesistente. Le copie nitrato positive originali, in prevalenza di produzione Deutsche Bioscop, sono prive dei titoli di testa. Fortunatamente, la maggior parte delle copie sopravvissute reca alcune informazioni scritte a mano sulle code, di solito indicanti il titolo del film o il brano musicale, anche se talvolta le abbreviazioni sono alquanto criptiche. Sulle code appare spesso un marchio stampato a punzonatura, che probabilmente indicava il numero di catalogo del film, e talvolta anche un contrassegno di sincronizzazione sul fotogramma, che forse serviva a facilitare la sincronizzazione dell'inizio del film con il disco di gommalacca.

La lunghezza media dei film varia dai 50 ai 70 metri, che equivalgono a una durata di 3 o 4 minuti a una velocità di proiezione di 16 fps. Naturalmente, quando l'abbinamento fra i due elementi è esatto, le durate del disco di gommalacca e delle immagini in movimento coincidono. Il fotogramma con il contrassegno per la sincronizzazione, che di solito presenta un numero seguito da una frazione, è stato utile per identificare la traccia corrispondente nei dischi distribuiti commercialmente, perché indica la lunghezza del "lead-in groove", ovvero la lunghezza (espressa in numero di giri) del solco muto che precede l'inizio del suono.

La velocità di riproduzione delle tracce va determinata con estrema cura e da un orecchio molto esperto, perché i dischi di gommalacca del primo decennio del 1900 precedono la standardizzazione a 78 giri al minuto. Come abbiamo potuto constatare, in quel periodo la velocità di registrazione variava dai 72 agli 82 giri al minuto.

Il progetto di digitalizzazione Tonbild presso il DIF è iniziato nella seconda metà del 2013 grazie ai fondi elargiti da Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien, l'ente del Governo Federale Tedesco per la Cultura e i Media. Una stretta collaborazione si è poi stabilita con il Deutsches Musikarchiv (DMA) presso la Deutsche Nationalbibliothek di Lipsia, dove è stata effettuata gran parte della ricerca sulle colonne sonore per poi procedere alla digitalizzazione dei dischi di gommalacca. La scannerizzazione in risoluzione 2K, l'accurato lavoro di restauro del sonoro e dell'immagine e, laddove necessario, la manipolazione della velocità dell'immagine per adattarla

al soundtrack, sono stati eseguiti, a partire dalla fine del 2013, presso la Arri di Monaco.

I soundtrack di due Tonbilder sono stati gentilmente forniti da Rainer Lotz di Bonn e hanno origine da una cassetta musicale che anni or sono un commerciante californiano di "Antique Audio", Tom Hawthorne, aveva ricavato da Filmbegeleitplatten di gommalacca (probabilmente un Messter) non più disponibili. I Filmbegeleitplatten Deutsche Bioscop di tre dei Tonbilder proposti alle Giornate sono recentemente riapparsi in un'asta e sono stati fortunatamente comperati dal DIF. Nel caso di *Faust: Soldatenchor* (Coro dei soldati), ciò consentirà nel prossimo futuro una sostituzione completa della registrazione sonora, con un abbinamento immagine-musica sicuramente migliore. Per *Martha: Mag der Himmel dir vergeben* e per *Der Troubadour: Terzett* (Il Trovatore, terzetto) ciò renderà possibile un raffronto diretto tra le registrazioni pubblicate e distribuite su etichetta Gramophone Concert Record e i Filmbegeleitplatten Deutsche Bioscop originali, per accertare che entrambi i dischi contengano la medesima registrazione.

Dei 14 Tonbilder presentati, sei sono abbinati alle corrispondenti incisioni musicali mentre in due casi la corrispondenza non è del tutto chiara. Per gli altri sei la giusta traccia sonora non è stata ancora trovata; in questi casi abbiamo tentato una simulazione ricostruttiva. Poiché queste registrazioni sonore risalgono all'infanzia delle tecnologie di registrazione, antecedenti l'amplificazione elettrica, avvertiamo gli spettatori (e gli ascoltatori!) che la qualità del loro sonoro è alquanto discontinua e che molti dei dischi di gommalacca sopravvissuti mostrano segni di usura. Per favorire la comprensione da parte del pubblico, si è perciò deciso di sottotitolarli.

ANKE MEBOLD

### **Tonbilder from the Neumayer Collection**

*In the early 20th century, Berlin's Metropol Theater was one of the hot spots of popular music theatre in Germany. It specialized in revue, and its annual Jahresrevue was considered a highlight of the season, with tickets selling at exorbitant prices. The song and dance numbers were composed by Victor Hollaender, the Metropol's music director, while the witty and frequently saucy libretti and lyrics were written by Julius Freund. Revue in imperial Germany provided entertainment paired with satirical commentary on the daily life, society, and political events of the period.*

*Revue numbers were short and self-contained, making them perfect material for the young recording industry. Many numbers were "canned" for exploitation to a growing consumer market eager for recordings issued on shellac gramophone discs.*

*The nascent German film industry naturally eyed a share of this market, and film production companies joined into collaboration with disc manufacturers and record labels. Numbers from highly popular shows, for example the Metropol's Jahresrevue of 1906, *Der Teufel lacht dazu!* [*It Makes the Devil Laugh!*], and *Das muss man seh'n!* [*You've Got to See This!*] from 1907, as well as opera, operetta, and spoken comedy performances, were re-enacted on a film studio stage*

in front of a backdrop. The camera recorded a performance acted in playback to a pre-existing disc recording, to produce moving images made for projection with synchronous sound.

These early audiovisual works were marketed in Germany as Tonbilder – literally, “sound pictures”. After a slow start around 1903, spearheaded by Oskar Messter, Tonbilder sound films became “the rage” for a very brief period; between 1907 and 1909 they practically dominated German film production. Tonbilder enabled audiences in urban centres, as well as rural areas (thanks to Wanderkinos, travelling cinemas), to enjoy the latest smart delights of the musical stage at affordable prices. The majority of these early sound films were produced by two companies, Deutsche Bioscop and Deutsche Mutoskop und Biograph, with smaller output by Messter, Duskes, Vitascope, and Internationale Kinematograph- und Lichtbild-Gesellschaft. The discs expressly made for cinema performance were called Filmbegleitplatten (film accompaniment records), and are easily recognizable by the film companies’ credentials on their labels. The sound recordings themselves were usually not produced exclusively for the cinema market, but were issued (and re-issued) commercially under different labels.

Cinemas specializing in Tonbild presentations were known as Tonbildkinos, which required special equipment for these synchronous sound screenings. Several different sound systems were used: Biophone by Messter, Cinephone by Duskes, Synchroscope by Deutsche Bioscop, Vitaphon by Deutsche Vitascope, and Ton-Biograph by Deutsche Mutoskop und Biograph. Depending on the system employed, the projector and gramophone were either linked mechanically, or had to be synchronized by the projectionist, usually with the aid of an indicator system monitoring the speed alignment of the gramophone and the projector. To achieve precise synchronization of sound and image, the projector speed was adjusted; in most cinemas of the time this required cranking either slower or faster.

Opera and operetta, stage genres of longer standing and higher reputation in Germany, reigned supreme in the Tonbilder repertoire, and represent the highest percentage of such material that survives in archives today. Opera predominates in the extraordinary Tonbild collection at the Deutsches Filminstitut–DIF. Our programme begins with the duet Wenn ich im Kampf für dich siege from Wagner’s Lohengrin, and continues with arias from Verdi’s Rigoletto and Il Trovatore, Donizetti’s Lucia di Lammermoor, and Gounod’s Faust, as well as lesser-known operas like Otto Nicolai’s Die lustigen Weiber von Windsor (The Merry Wives of Windsor) and Friedrich von Flotow’s Martha.

The on-screen actors of Deutsche Bioscop’s stock company for Tonbild opera still await identification. But it is evident that Martha and Lucia, as well as Leonore (Il Trovatore), are played by the same actress; and that the male leads in these films, as well as other cast members, are also the same. Further research is needed to establish whether the on-screen actors are identical to the vocal performers.

The suspicion seems justified that more affordable talent was often hired for the image shoot. Lead singers usually received credit only on commercially issued shellac discs, not on the Filmbegleitplatten. This definitely complicates our efforts to trace the image and sound performers.

The preoccupation of pre-war imperial German society with patriotism and militarism is also evident in the Tonbild repertoire, in selections like the Soldatenchor (Déposons les armes) from Gounod’s Faust, or Weiß nicht die Welt (Chacun le sait) from Donizetti’s La Fille du régiment. The strong German tradition of military marches is performed by the rousing Flottenmarsch by Ottomar Schwiecker, performed by the Kapelle des 2. Garde-Regiment zu Fuß (Band of the 2nd Foot Guards) under the direction of Max Graf.

We round off our programme with selections from operetta and revue. Quite a few operetta numbers from the DIF’s collection still await digitization and successful track-matching, but we are able to present the Grisettenlied (Grisettes Song) from Franz Lehár’s Die lustige Witwe (The Merry Widow). We conclude with four Metropol revue numbers, two of which have their original matching track. The other two have been partnered with “illicit” tracks: Unterm Paraplu [Under the Umbrella], an elusive song in need of further research, and Der Bummel-Compagnon [The Season’s Companion], a number from the 1907 revue Das muss man seh’n!, are both examples of decidedly daring track-matching and synchronization work on our part. Without the matching shellac discs, we chose to simulate an impression of the original cinema performance, using recordings of the same musical number, albeit with obvious discrepancies between sound and onscreen action. Abends nach Neune and Roland und Viktoria close the programme, each smoothly matched with their original recordings, digitized from commercial Zonophone records in the absence of the original Deutsche Bioscop Filmbegleitplatten.

Of the Tonbild films conserved in the collection of the DIF – our current count is 40 in total – 34 are from the Neumayer Collection, which was sold to the DIF in 1970 by a Mrs. Neumayer from Icking, near Munich. Virtually no contextual information about this collection exists. The vintage nitrate positive prints are predominantly Deutsche Bioscop productions, without main titles. Fortunately most of them survive with handwritten leader information, usually indicating the title of the film or the piece of music, although sometimes cryptically abbreviated. Also frequently found on the leaders is a printed-in punch mark, indicating what may be the film’s catalogue number, as well as a synch-marked frame, which presumably served to facilitate synchronization of the start of the film and the shellac disc. The films’ average length ranges between 50 to 70 metres, which makes for a running time of 3 to 4 minutes at a projection speed of 16 fps. The timings naturally correspond between shellac disc and moving image, provided the sound track is an exact match. The synch-marked frame, usually displaying a number followed by a fraction, has been helpful in identifying the matching track from commercially issued records, as it indicates the length of the lead-in groove, i.e., the number of

disc revolutions before the sound actually begins. The playback or digitization speed for the shellac discs has to be determined with care and a trained ear, since shellac records from the first decade of the 1900s pre-date standardization at 78 rpm. In the course of our project we discovered that recording speeds at this period ranged from 72 to 82 rpm.

The Tonbild digitization project at the DIF began in the second half of 2013, thanks to funding provided by the German Federal Government's Commissioner for Culture and Media (Der Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien). A close partnership was established with the Deutsches Musikarchiv (DMA) at the Deutsche Nationalbibliothek in Leipzig, where most of the research was conducted on the soundtracks, and the digitization of the shellac discs took place. Film scanning in 2K resolution, cautious sound and image restoration work, and – where necessary – speed manipulation of the image to match the soundtrack, were carried out at Arri in Munich, starting in late 2013.

The soundtracks for two Tonbilder were kindly provided by Rainer Lotz from Bonn, sourced from a music cassette recorded years ago by the California-based "Antique Audio" dealer Tom Hawthorne, from shellac Filmbegleitplatten (presumably by Messter) no longer available. Deutsche Bioscop Filmbegleitplatten of three of the Tonbilder in this programme have just surfaced at auction, and were successfully acquired by the DIF. In the case of the FAUST. Soldatenchor (Soldiers' Chorus), this will enable a complete exchange of the sound recording in the near future, with a proper match in all likelihood resulting. With MARTHA. Mag der Himmel dir vergeben and DER TROUBADOUR. Terzett (Il Trovatore trio), this will make possible a direct comparison between the commercial recordings on the Gramophone Concert Record label and Deutsche Bioscop's original Filmbegleitplatten, to verify that both discs feature the identical recording.

Of the 14 Tonbilder presented, 6 are paired with the matching music recording. In 2 cases the nature of the match is somewhat unclear. For another 6, the proper match has not yet been found; in these cases the presentation is an attempt at reconstructive simulation. We would like to advise viewers (and listeners!) that since these sound recordings date back to the infancy of recording technologies, prior to electric amplification, their sound quality varies, and many surviving shellac discs exhibit signs of wear. It was therefore decided to add subtitles to aid the audience's comprehension. – ANKE MEBOLD

Tutti i film di questa rassegna provengono dal Deutsches Filminstitut – DIF di Francoforte. La lista dei film che segue include i numeri di catalogazione del DIF e la durata dei 35mm, oltre a informazioni sui dischi grammofonici fornite dal Deutsches Musikarchiv (DMA). In ogni film è stato aggiunto un cartello recante un'immagine del disco di gommalacca digitalizzato e anche un simbolo che valuta la qualità della corrispondenza di ogni colonna sonora: = (corrispondenza esatta); ≈ (corrispondenza incerta); ≠ (nessuna corrispondenza).

I numeri che compaiono nei titoli di vari film non si riferiscono alle opere musicali, ma sono stati trovati nelle code originali dei nitrati. Alcuni di questi numeri sono stati verificati controllando il volume di Herbert Birett del 1991 *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. Presumibilmente sono i numeri riportati nei cataloghi d'epoca delle case di produzione e non più esistenti o accessibili.

La lingua utilizzata nelle colonne sonore è il tedesco. I film vengono presentati in DCP, con sottotitoli in inglese. La durata di ciascun film include i titoli di testa d'archivio, la maggior parte dei quali ha una durata di 10 secondi.

All films in this programme are from the Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt. The film listings below include DIF catalogue numbers and 35mm lengths, plus gramophone disc information and call numbers from the Deutsches Musikarchiv (DMA). The archivally supplied title card on each film displays an image of the shellac disc digitized for presentation, and also includes an assigned "matching symbol" which rates the quality of each soundtrack match: = (true match); ≈ (unclear, somewhat approximate match); ≠ (not matching).

The assigned numerals included in several of the film titles are not music opus numbers, but film numbers found on the original leaders on the nitrate prints. In a number of cases these have been verified by checking them against Herbert Birett's 1991 reference work *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*. The numbers presumably correspond to those in actual vintage catalogues of the production companies involved, unfortunately no longer extant or accessible. All the soundtracks feature performances in the German language. All films will be shown as DCPs, with English subtitles. The individual film timings include the opening archival titles (each of c.10 seconds duration).

### **LOHENGRIN. Wenn ich im Kampf für dich siege**

(Deutsche Bioscop – DE c.1908)

*Mus., libretto:* Richard Wagner; *cast:* ?; *vocals:* Emmy Destinn, Ernst Kraus; *conductor:* Bruno Seidler-Winkler; 3'59".

*Duet from Act 1 of Wagner's opera Lohengrin: "Wenn im Kampf für dich siege" ("If in Thy Cause Today I Conquer").*

*Image:* DIF 50\_105: 35mm nitrate print, c.71.5 m. (orig. censorship length: 80 m.).

≈ *Sound:* DMA HU 36136: Gramophone Monarch 044056 VI, 543i, 1906 (3:47 min. @ 74rpm).

### **RIGOLETTO. O wie so trügerisch** (Deutsche Bioscop – DE 1909)

*Mus:* Giuseppe Verdi; *libretto:* Francesco Maria Piave; *cast, vocal:* Werner Alberti; 2'40".

*Aria from Act 3 of Verdi's opera Rigoletto: "La donna è mobile" (common German title, "Ach, wie so trügerisch").*

*Image:* DIF 50\_104: 35mm nitrate print, c.47.5 m. (orig. censorship length 50 m.).

≠ *Sound:* DMA T2011 HB 01379: Polyphon 2299, 1910 (2:25 min. @ 78rpm).

**DIE LUSTIGEN WEIBER. Buffo-Duett** (Deutsche Bioscop – DE 1908)  
*Mus:* Otto Nicolai; *libretto:* Salomon Hermann Mosenthal; *cast:* ?; *vocals:* Paul Knüpfner, Hermann Bachmann; *conductor:* Bruno Seidler-Winkler; 3'44".

*Comedy duet from Act 2 of Nicolai's opera Die Lustigen Weiber von Windsor (The Merry Wives of Windsor): "In einem Waschkorb" (In a laundry basket); also known as "Wie freu ich mich" (So delighted am I). Image:* DIF\_50\_109: 35mm nitrate print, c.65 m.  
= *Sound:* DMA HU 026246 (Monarch Record Gramophone 044058 .O, 190?, 3:36 min. @ 74rpm).

**MARTHA. Mag der Himmel dir vergeben**

(Deutsche Bioscop – DE 1908)

*Mus:* Friedrich von Flotow; *libretto:* "W. Friedrich" [Friedrich Wilhelm Riese]; *cast:* ?; *vocals:* Grete Forst, Hermine Kittel, Arthur Preuss, Wilhelm Hesch, Chor der k. k. Hofoper Wien [Chorus of the Vienna Court Opera]; 3'19".

*Aria from Act 3 of Flotow's opera Martha (Martha oder der Markt zu Richmond / Martha, or the Fair at Richmond): "Mag der Himmel dir vergeben" ("Lyonel's Prayer: May Heaven Forgive You"), quartet with chorus.*

*Image:* DIF\_50\_120: 35mm nitrate print, c.59.5 m. (orig. censorship length: 65 m.).

= *Sound:* DMA HU 005648 (Gramophone Concert G.C.-2-44225, 190?, 3:14 min. @74rpm).

**LUCIA VON LAMMERMOOR. Sextett** (Deutsche Bioscop – DE 1908)

*Mus:* Gaetano Donizetti; *libretto:* Salvatore Cammarano; *cast:* ?; *vocals:* Erik Schmedes, Friedrich Weidemann, Arthur Preuss, Richard Mayr, Elise Elizza, Luise Lukschic, Chor der Hofoper Wien [Chorus of the Vienna Court Opera]; 3'27".

*Sextet from Act 2 of Donizetti's opera Lucia di Lammermoor: "Wer vermag's den Zorn zu hemmen" ("Chi mi frena in tal momento").*

*Image:* DIF\_50\_102: 35mm nitrate print, c.59.5 m. (orig. censorship length: 65 m.).

= *Sound:* DMA HU 012553 (Gramophone Concert G.C.-44432 XII, 1907, 3:17 min. @ 74rpm).

**DER TROUBADOUR. Terzett. Nr. 71** (Deutsche Bioscop – DE 1909)

*Mus:* Giuseppe Verdi; *libretto:* Salvatore Cammarano; *cast:* ?; *vocals:* Friedrich Weidemann, Erik Schmedes, Elise Elizza; 3'00".

*Trio from Act 1 of Verdi's opera Il trovatore: "O mein Geliebter" ("Qual voce").*

*Image:* DIF\_50\_107: 35mm nitrate print, c.52 m. (orig. censorship length: 60 m.).

= *Sound:* DMA HU 015290 (Gramophone Concert G.C.-2-44026, 190?, 2:54 min. @ 74rpm).

**FAUST. Soldatenchor. Nr. 79** (Deutsche Bioscop – DE 1909)

*Mus:* Charles Gounod; *libretto:* Jules Barbier, Michel Carré; *cast:* ?;

*vocals:* Chor der Kgl. Hofoper Berlin [Chorus of the Berlin Court Opera]; *conductor:* Bruno Seidler-Winkler; 4'21".

*"Soldiers' Chorus" from Act 4 of Gounod's opera Faust: "Legt die Waffen nieder" ("Déposons les armes") [Lay Down Your Arms].*

*Image:* DIF\_50\_103: 35mm nitrate print, c.57 m. (orig. censorship length: 65 m.).

≠ *Sound:* DMA T2012 HC 01168 (Gramophone Monarch 044502, 1906, 4:11 min. @ 74rpm).

**FLOTTENMARSCH** (Deutsche Mutoskop und Biograph – DE 1908)

*Mus:* Otto Schwiecker; *cast:* Kapelle 2. Garde-Regiment zu Fuß, *conductor:* Max Graf(?); *musicians:* Kapelle 2. Garde-Regiment zu Fuß, conducted by Max Graf; 2'43".

*Flottenmarsch (Navy March) by Ottomar Schwiecker, played by the Band of the 2nd Foot Guards, conducted by Max Graf.*

*Image:* DIF\_50\_136: 35mm nitrate print, c.49 m. (orig. censorship length: 54 m.).

≈ *Sound:* DMA T2010 HB 01185 (Gramophone Concert G.C.-3-40288 III, 1906, 2:37 min. @78rpm).

**DIE REGIMENTSTOCHTER. Weiß nicht die Welt**

(Deutsche Mutoskop und Biograph – DE 1909)

*Mus:* Gaetano Donizetti; *libretto:* Jean-François-Alfred Bayard, Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges; *cast:* ?; *vocals:* Erika Wedekind, Chor der Kgl. Hofoper Dresden [Chorus of the Dresden Court Opera]; *conductor:* Bruno Seidler-Winkler; cartello titolo imbibito/tinted title card; 3'30".

*Aria from Act 1 of Donizetti's opera La fille du régiment: "Weiß nicht die Welt" ("Chacun le sait"); also known in German as "Regimentslied der Marie".*

*Image:* DIF\_50\_131: 35mm nitrate print, c.61 m. (orig. censorship length: 63 m.).

≠ *Sound:* DMA HU 02319 (Gramophone Concert G.C.-43948, 1907, 3:12 min. @ 74rpm).

**DIE LUSTIGE WITWE. Die Grisetten** (? – DE?, 190?)

*Mus:* Franz Lehár; *libretto:* Victor Léon, Leo Stein; *cast:* ?; *vocals:* ?; cartello titolo imbibito/tinted title card; 3'10".

*Grisettenlied ("Grisettes Song"; also known as "Ja, wir sind es, die Grisetten" or "Das Trippel-Trappel Lied") from Act 3 of Lehár's operetta Die lustige Witwe (The Merry Widow).*

Parti del nitrato originale di questo film si sono decomposte. / *Unfortunately, some portions of this film are affected by nitrate decomposition.*

*Image:* DIF\_50\_130: 35mm nitrate print, c.63 m. (orig. censorship length: ?).

≠ *Sound:* DMA (digitization from audiocassette, Rainer Lotz Collection; 2:52 min. @ ? rpm).

**UNTERM PARAPLUI (Nr. 78)** (Duskes – DE, c. 1908)

*Cast:* ?; *vocals:* ?; cartello titolo imbibito/tinted title card; 3'12".

*Duet, "Unterm Paraplu" (variant spelling "Unter'm Parapluie") [Under the Umbrella]. La fonte di questo numero è sconosciuta / Show source unknown.*

*Image: DIF\_50\_114: 35mm nitrate print, c.57 m. (orig. censorship length: ?).*

*≠ Sound: DMA (digitization from audiocassette, Rainer Lotz Collection; 2:54 min. @ ? rpm).*

**DER BUMMEL-COMPAGNON. Duett aus DAS MUSS MAN SEH'N! Nr. 26** (Deutsche Bioscop – DE 1908)

*Mus: Victor Hollaender; lyrics: Julius Freund; cast: ?; vocals: Walter Steiner; 3'25".*

*Duet, "Der Bummel-Compagnon" (The Season's Companion), from the 1907 Metropol-Theater revue Das muss man seh'n! (You've Got to See This!).*

*Image: DIF\_50\_111: 35mm nitrate print, c.61.5 m. (orig. censorship length: 65 m.).*

*≠ Sound: DMA T2014 HB 00041 (Zonophone X2-22256, 11000 I, 190?, 3:13 min. @74rpm).*

**ABENDS NACH NEUNE. Duett aus DURCHLAUCHT RADIESCHEN. Nr. 11** (Deutsche Bioscop – DE 1907)

*Mus: Victor Hollaender; lyrics: Julius Freund; cast: Anna Müller-Lincke, Leonhard Haskel; vocals: Alfred Müller [Henry Bender], Fräulein Schulz; 3'09".*

*Duet, "Abends nach Neune" (After Nine in the Moonshine), from the 1903 Metropol-Theater Ausstattungssposse (costume farce) Durchlaucht Radieschen (His Highness Radish).*

*Salace numero di canto e ballo che descrive i pericoli incombenti su un zoticone arrivato dalla campagna a Berlino. / This saucy song and dance number recounts the seedy dangers threatening an unwitting country bumpkin in Berlin after 9 p.m.*

*Image: DIF\_50\_117: 35mm nitrate print, c.56.5 m. (orig. censorship length: 60 m.).*

*= Sound: DMA T2013 HB 00108 (Zonophone X-24046, 190 I, 190?, 2:32 min. @ 76rpm).*

**ROLAND UND VIKTORIA. Duett aus NEUSTES! ALLERNEUSTES! Nr. 10** (Deutsche Bioscop – DE 1907)

*Mus: Victor Hollaender; lyrics: Julius Freund; cast: Anna Müller-Lincke, Leonhard Haskel; vocals: Alfred Müller [Henry Bender], Fräulein Schulz; 3'19".*

*Duet, "Roland und Victoria", from the 1904 Metropol-Theater revue Neustes! Allerneustes! (The Latest! All the Very Latest!).*

*Questo numero descrive il crescere della simpatia fra le figure che adornano due noti monumenti di Berlino, il Rolandsbrunne, una fontana sormontata dalla statua in granito di un leggendario guerriero medievale donata alla città nel 1902 dal Kaiser Guglielmo II e la Siegestsäule, la colonna della Vittoria su cui svetta la dea dalle grandi ali dorate. Dapprima la Vittoria rimprovera Roland per le sue avance, ma poi cede. Tutto questo è cantato in dialetto berlinese davanti a un fondale mosso dal vento come in Abends nach Neune.*

*This number expresses the growing affection between the figures atop two well-known Berlin monuments, the Rolandsbrunnen, a fountain featuring a granite statue of a legendary medieval warrior, given by Kaiser Wilhelm II to the citizens of Berlin in 1902, and the grand gilded winged goddess of the Siegestsäule victory column. Viktoria initially rebukes Roland's advances, but then yields. All this is sung in Berlin dialect, in front of a wind-swept backdrop identical to that used in Abends nach Neune.*

*Image: DIF\_50\_118: 35mm nitrate print, c.59.5 m. (orig. censorship length: 63 m.).*

*= Sound: DMA T2013 HB 00108 (Zonophone X-24045 II, 189 I, 190?, 2:59 min. @ 76rpm).*

1914 - 2014

## Il centenario della Grande Guerra / *Centenary of the Great War*

Nel corso delle prossime 4 edizioni le Giornate presenteranno una serie di film che riflettono l'impatto della prima guerra mondiale iniziata, rivelandosi inarrestabile, nell'estate del 1914. Quest'anno proponiamo un solo film, basato su materiali d'epoca e scene ricostruite, per commemorare retrospectivamente l'esperienza della Serbia, dove tutto era cominciato. Il 28 giugno 1914 l'arciduca Francesco Ferdinando venne assassinato a Sarajevo da un nazionalista serbo. L'Austria-Ungheria reagì inviando, il 23 luglio, un ultimatum alla Serbia e dichiarandole guerra il 28 luglio. Nel mese intercorso fra l'attentato e lo scoppio del conflitto si erano svolte frenetiche trattative diplomatiche per cui le grandi potenze europee si erano già schierate preparandosi alla lunga guerra e ai milioni di morti che avrebbe causato. Ritornano ancora in mente le parole del ministro degli Esteri britannico Sir Edward Grey: "Le lampade si spengono in tutta Europa e nella nostra vita non le vedremo più accese."

*Over the next four years the Giornate will present a series of films reflecting the impact of the First World War, which began, unstopably, in the summer of 1914. We begin this year with a single film, using actual war footage alongside recreation, to commemorate retrospectively the experience of Serbia, where it all began. On 28 June 1914 Archduke Franz Ferdinand was assassinated by a Serbian Nationalist in Sarajevo. In response, on 23 July Austria-Hungary presented its ultimatum to Serbia, and on 28 July declared war. The month that intervened between the assassination and the outbreak of war had seen frantic diplomatic negotiations, which had already lined up Europe's great powers in readiness for the long war and the millions of deaths to come. In the familiar yet still irresistibly haunting words of the British Foreign Secretary Sir Edward Grey, "The lamps are going out all over Europe. We shall not see them lit again in our lifetime."*

**GOLGOTA SRBIJE – POŽAR NA BALKANU** [Il Golgota serbo – Fuoco nei Balcani / The Serbian Golgotha – Fire in the Balkans] (Artistik Film, Beograd – YU 1930)

*Regia/dir:* Stanislav Krakov; *prod:* Zarije Đokić; *f./ph:* Andra Glišić, Stevan Mišković; *sd:* Mika V. Đorđević, Andra Glišić; *mus:* Milenko Živković; (c) 21.8.1940; DCP (da/from 35mm, 1369 m.), 81' (trascritto a/transferred at 24 fps); *did./titles:* SRP (subt. ENG); *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

La Artistik Film, di proprietà di Andreja-Andra Glišić e Zarije-Zare Đokić, fu fondata a Belgrado nel 1926 per "acquistare e vendere film, oltre che per darli in noleggio". All'inizio degli anni Trenta, la sua attività principale era la produzione di pellicole locali, mentre l'importazione di prodotti stranieri si era in qualche misura ridotta. La società possedeva un laboratorio notevolmente organizzato per quell'epoca, destinato alla lavorazione e alla produzione di film di ogni tipo; era dotata inoltre di attrezzature per il cinema sonoro, tra cui cineprese e proiettori corredati di accessori e altre componenti di apparecchiature cinematografiche.

In quegli anni, il sonoro era diventato un elemento importante del mondo del cinema; erano anche diffusissimi i documentari dedicati alla Grande Guerra, le cui tragiche conseguenze ancora attanagliavano l'animo e le emozioni dei cittadini medi europei. Nel 1928 il pubblico serbo aveva a disposizione un film che esponeva in maniera relativamente imparziale il punto di vista tedesco su cause, svolgimento e conseguenze della guerra: *Weltkrieg* (Guerra mondiale) di Leo Laska. Contemporaneamente, Josip Novak e Milan Hofmann rievocavano le imprese più gloriose dell'esercito serbo nelle guerre balcaniche con il documentario *Balkanski rat* (La guerra balcanica), composto con materiale d'archivio acquistato dalla vedova del terzo produttore cinematografico serbo, Đorđe-Đoka Bogdanović.

Verosimilmente stimolati e influenzati da questi film, Đokić e Glišić, la cui esperienza con la cinepresa risaliva all'epoca della guerra, affidarono a Stanislav Krakov, scrittore, giornalista e regista cinematografico di fama, che per le sue eroiche gesta belliche si era guadagnato diciotto decorazioni, la stesura della sceneggiatura e la direzione di un documentario storico, che la Artistik Film voleva consacrare alla "epopea del popolo serbo nella prima guerra mondiale". Da questa cooperazione nacque *Golgota Srbije* (Il Golgota serbo), distribuito l'1 maggio 1930 col titolo *Za čast otadžbine* (Per l'onore della patria). Benché muto e nonostante il sonoro fosse già assai diffuso nelle sale cinematografiche della Serbia, il film riscosse un enorme successo di pubblico. Il problema principale che si dovette superare nella realizzazione del film fu la mancanza di materiale documentario originale riguardante la passione e la resurrezione della Serbia e del popolo serbo nella Grande Guerra. In realtà, tra il 1914 e il 1918 erano stati girati numerosi film che però – casualmente o intenzionalmente – erano stati distrutti dopo la guerra. Per produrre quest'opera fu quindi necessario ricostruire interi episodi, tra cui l'attraversamento dell'Albania da parte dell'esercito e della popolazione serba, la descrizione della vita nella Serbia occupata, la liberazione di Niš e Belgrado e l'ingresso dei vincitori nella capitale devastata. Grazie alla raffinata esperienza di documentarista di Stevan Mišković e alla collaborazione del ministro della Guerra, il generale Stevan Hadžić (famoso per le sue imprese belliche), che nel 1929 assicurò la partecipazione dell'esercito alle riprese, furono girate scene di impressionante realismo, tanto che oggi solo l'occhio esperto di uno storico del cinema può accorgersi che si tratta di ricostruzioni.

La storia però non finisce qui: i titolari della Artistik Film decisero di tracciare un ritratto ancor più ampio della guerra, realizzando una

nuova versione dell'opera nella forma di un lungometraggio sonoro. Benché impegnatissimi nella produzione di nuovi film, ora molto apprezzati nelle storie del cinema locale, essi trovarono il tempo di girare instancabilmente il mondo in nome della loro nobile causa, raccogliendo nei maggiori archivi tutto il materiale filmato riguardante la Serbia nella prima guerra mondiale. Come scrissero gli autori, il loro obiettivo era di "sollevare lo spirito patriottico della nazione utilizzando le vive immagini dello schermo cinematografico; soprattutto lo spirito della gioventù di oggi, che deve conoscere l'animo con cui il popolo affrontò morte e sofferenze per la patria e la libertà – quella libertà che la gioventù di oggi può respirare".

Nacque così un film di grande ambizione, accompagnato dalla musica del compositore Milenko Živković e da una serie di familiari melodie patriottiche. Per garantire l'obiettività della sceneggiatura, Stanislav Krakov illustrò il ruolo della Serbia nella guerra alternando le immagini a didascalie che citavano gli scritti e le riflessioni di noti statisti, storici e militari. Il risultato finale di questo progetto, che richiese anni di lavoro, fu un'autentica opera d'arte capace di suggestionare e coinvolgere il pubblico nella realistica descrizione di un'epoca buia, travagliata da eventi dolorosi. Si tratta senza dubbio del miglior documentario realizzato nel periodo della Jugoslavia monarchica e a tutt'oggi, quasi certamente, di una delle opere cinematografiche più notevoli dedicate alle sofferenze del popolo serbo durante i cinque terribili anni della guerra.

Si era ormai giunti all'ultimo passo, la proiezione inaugurale, che era prevista per la prima metà del 1940 ma che venne rinviata in seguito a una sconcertante decisione presa dalla censura nel marzo di quell'anno: la distribuzione del film veniva proibita perché "con il suo contenuto esso incide negativamente sulle relazioni tra il nostro Paese e i Paesi stranieri". Solo quando gli autori ebbero tagliato alcune sequenze (tra cui quella che descriveva il ruolo della Bulgaria nella guerra), modificato e abbreviato il film, arrivò nell'agosto del 1940 l'autorizzazione della censura alle proiezioni pubbliche. La nuova versione ampliata e doppiata, con il titolo di *Golgota Srbije* o, alternativamente, *Požar na Balkanu* (Fuoco nei Balcani), fu proiettata con grande successo in tutto il paese fino alla resa della Jugoslavia agli eserciti dell'Asse nell'aprile del 1941. All'inizio della seconda guerra mondiale i proprietari portarono le copie del film nel villaggio serbo di Mionica e lì le seppellirono; furono recuperate nel novembre del 1944 da Andra Glišić sotto il controllo dei funzionari dell'OZNA, la nuova polizia di Stato del regime comunista.

Molti anni dopo le parti superstiti furono consegnate alla Jugoslovenska kinoteka, ma a quell'epoca le autorità non avevano né l'interesse né la volontà di riportare nuovamente alla luce quest'opera. Negli anni Settanta la Kinoteka acquistò il materiale dalla famiglia Glišić, intenzionata a presentare al pubblico la seconda parte della versione censurata. Il film fu infine ricostruito utilizzando le didascalie originali conservate, le parti già esistenti del film e la parte recentemente scoperta della versione censurata; è stata così realizzata una nuova copia, cercando di avvicinarsi il più possibile alla versione integrale.

La ricostruzione è stata effettuata da un gruppo di esperti guidato da Stevan Jovičić, che all'epoca dirigeva l'Archivio.

La nuova, trionfale prima di *Golgota Srbije* ha avuto luogo il 24 febbraio 1992 al Sava Centar, il più grande cinema di Belgrado. Alle Giornate di quest'anno viene presentata la più recente copia digitale restaurata di quella versione, realizzata nel 2013-14 dagli esperti della sezione restauri digitali della Jugoslovenska kinoteka.

ALEKSANDAR SAŠA ERDELJANOVIĆ

*Artistik Film, owned by Andreja-Andra Glišić and Zarije-Zare Đokić, was established in Belgrade in 1926 "as a store for the purchase and sale of finished films, along with providing films for renting". By the beginning of the 1930s, its main business was the production of local films, and it had somewhat scaled back its import of foreign productions. The company possessed a rather organized laboratory for that time for the filming and production of all types of films, as well as its own sound-film equipment, including cameras and projectors with accessories and other parts for cinema apparatus.*

*In those years, sound played an important part in the world of cinematography. It was also dominated by documentary films on the topic of the recently ended Great War, whose sinister consequences still occupied the souls and emotions of average European citizens. In 1928, Serbian audiences could watch a relatively unbiased German view of the causes, course, and consequences of war in the film *Weltkrieg (World War)* by Leo Laska, while Josip Novak and Milan Hofmann reminded them of the starry moments of Serbian warfare in the Balkan Wars, by composing their archival film *Balkanski rat (The Balkan War)* from materials bought from the widow of the third Serbian film producer, Đorđe-Đoka Bogdanović.*

*Probably under the influence of these films, Đokić and Glišić, whose experience with the camera dated back to the days of the war, engaged the prominent writer, journalist, and film director Stanislav Krakov (who had been decorated 18 times for his heroic war deeds) to write the script and direct a historical documentary for Artistik Film about the "epic of the Serbian people in World War I". This cooperation led to the creation of the film *Golgota Srbije (The Serbian Golgotha)*, which first appeared under the title *Za čast otadžbine (For the Honour of the Fatherland)* and was released on 1 May 1930. This film, although silent, was an enormous success in cinemas, regardless of the fact that sound film was already on the rise in local theatres. However, the film's main problem was the lack of original documentary materials about the suffering and resurrection of Serbia and the Serbs in the Great War. In fact, many films had been shot during the 1914-1918 period, but they had been destroyed, either accidentally or on purpose, after the war. Complete scenes had to be staged for this film, including the crossing of the Serbian Army and people through Albania, and those depicting life in occupied Serbia, as well as the liberation of Niš and Belgrade and the entry of the victors into the devastated capital. Thanks to the exquisite documentary record made by Stevan Mišković, and the support of the Minister of*

War, the renowned warrior General Stevan Hadžić, who provided the Army's participation in the filming in 1929, impressive and convincing scenes were created, which today only professional film historians may recognize as reconstructions.

However, that was not the end of the story, since the owners of Artistik Film decided to expand their vision of the war and create a new sound feature version. Although they were busy making many films, which are now highly appreciated and regarded in local film histories, they found time to travel tirelessly around the world in the name of their noble cause, and collect from great archives all significant film materials related to Serbia in World War I. The authors once declared their aim in writing: "To raise patriotic morale in our nation using live pictures on the film screen, especially in today's youth, which needs to see examples of how people died and suffered for the fatherland and its freedom, which today's youth now breathes..."

In this way, a strikingly ambitious film was created, accompanied by the music of the composer Milenko Živković and an array of familiar patriotic melodies. In order to achieve a scriptwriter's objectivity, Stanislav Krakov used pictures to explain the role of Serbia in this war, with intertitles featuring quotations from the texts and thoughts of well-known statesmen, historians, and soldiers. The final result of their project, which was in progress for years, was a true art work, which speaks to audiences with its authentic display of troubled times and painful events. It is without doubt the best documentary film created in the period of the Kingdom of Yugoslavia, and until the present day almost certainly one of the most distinguished films about the sufferings of the Serbian people during those five terrible years of war.

The final step was preparing for the opening night, anticipated for the first half of 1940, but this was postponed due to a shocking decision by the censors in March of that year; the film's release was forbidden,

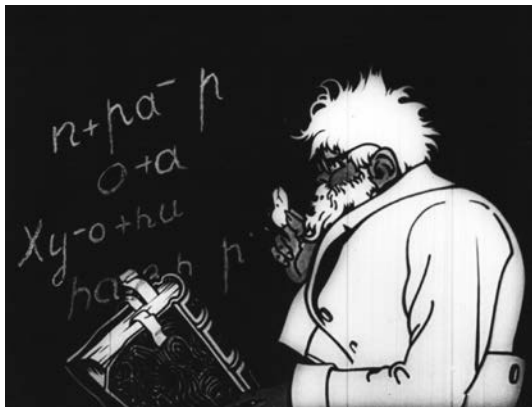
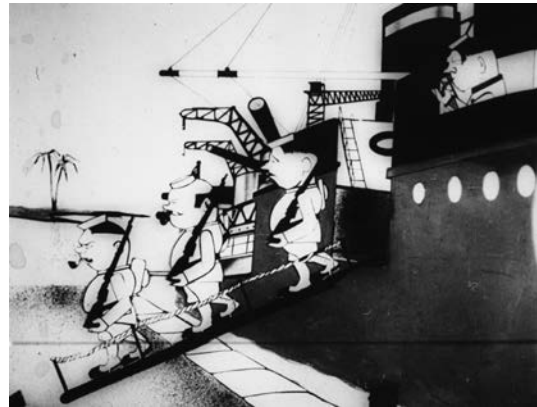
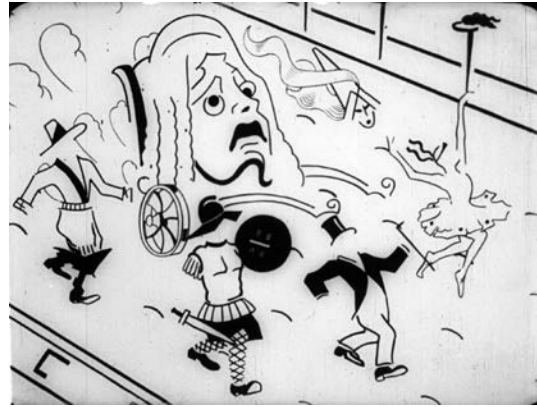
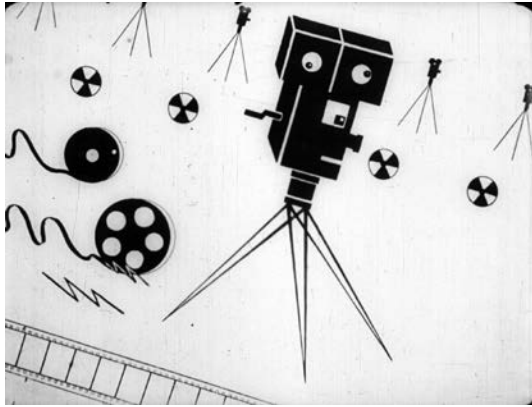
with the explanation that "with its content, it unfavourably influences the relationship between our country and foreign countries". Only when the authors had cut out some sequences (such as the one about the role of Bulgarians in the war) and altered and shortened the film, did the censors' approval for public screening arrive, in August 1940. The Serbian Golgotha, as the new extended and dubbed version was known, had the alternative title *Fire in the Balkans*, and was screened with great success throughout the country until the surrender of April 1941. At the beginning of World War II, the owners took the copies of the film and buried them in the Serbian village of Mionica. They were unearthed in November 1944 by Andra Glišić under the supervision of the officers of OZNA, the newly formed Communist state security service.

After several years, the surviving parts were handed over to the Yugoslav film archive, but at that time the authorities did not have the interest or the willingness to make the film see the light of day once again. In the 1970s the archive bought the material from the Glišić family, who were determined to present the second part of the banned version. The film was eventually reconstructed using the preserved original intertitles, the already existing parts of the film, and the newly discovered part of the banned version, and a new copy was made, striving to be the most similar to the integral version. The expert team, headed by Stevan Jovičić, the manager of the archive at that time, executed the reconstruction.

The new, triumphant first night of *The Serbian Golgotha* took place on 24 February 1992, at the Sava Centre, the largest cinema in Belgrade. The material being screened at this year's *Giornate* is the latest digitally restored copy of that version, created by the experts of the Yugoslav film archive's section for digital restoration in 2013-14.

ALEKSANDAR SAŠA ERDELJANOVIĆ





*Palats mystetstv SSSR, 1930 (frames: 1, 2); Dniprelstan, 1927 (frames: 3, 4); Prodanyi apetyt, 1927 (frame: 5); Pozyka na industrializatsiyu, 1928 (frame: 6). (Oleksandr Dovzhenko National Centre)*

## “Multagitprop”: L’animazione ucraina / *Ukrainian Animation*

Influenzata dal Costruttivismo, l’animazione d’avanguardia ucraina degli anni Venti fu al contempo un’area di importante sperimentazione artistica e tecnologica, che portò a scoperte straordinarie come la matita automatica, una lontana antesignana dell’animazione computerizzata inventata dal pioniere Vyacheslav Levandovskiy (1897-1962). Gli inizi dell’animazione ucraina risalgono al 1926, quando Levandovskiy iniziò a lavorare ai film animati *Kazka pro solomyanoho bychka* (La favola del toro di paglia, 1927) e *Ukrayinizatsiya* (Ucrainizzazione, 1927), dedicati alla nuova politica del partito bolscevico mirata al sostegno delle culture nazionali. Entrambi furono iniziati a Odessa presso gli studi del VUFKU, il Direttorato foto-cinematografico pan-ucraino, ma solo il primo dei due fu completato lì.

L’anno seguente, il VUFKU fondò a Kiev uno studio (laboratorio) d’animazione centrale chiamato Tsentralna Animatsiyina maysternia VUFKU e guidato da Levandovskiy assieme all’altro pioniere dell’animazione sovietica, Volodymyr Dev’yatnin (1891-1964). I primi due cartoni animati di questo studio, *Ukrayinizatsiya* e *Kazka pro Bilku-chepurushku i Myshku-zlodyuzhku* (La favola dello scoiattolo ordinato e del topo ladro), entrambi completati nel 1928 dopo due anni di lavoro, furono proibiti – il primo per la sua “deriva nazionalistica”, il secondo per le sue “tendenze ideologiche pro kurkul (kulak)”. Nel 1929 fu creato presso il VUFKU di Kharkiv anche il primo film d’animazione sovietico a “passo uno”, *Verennya z polunyts* (Marmellata di fragole) di B. Zeliger, D. Mukha e H. Zlochevskiy. Sono questi tutti film perduti, ma i multiplakaty (“poster animati”) su temi di stringente attualità come il disarmo, la costruzione socialista, la burocrazia, ecc. realizzati tra il 1927 e il 1931 molto probabilmente nel laboratorio del VUFKU di Kiev, sono miracolosamente sopravvissuti e ci danno un’idea delle potenzialità dell’animazione ucraina dell’epoca. Nel periodo 1927-1931, presso gli studi del VUFKU di Kiev, Odessa e Kharkiv furono prodotti complessivamente 16 film animati.

I “poster animati” (multiplakaty / multiplicaty) erano un popolare genere comico (anche in letteratura e nel giornalismo) mirato a schernire lo stile di vita occidentale o “borghese”. In buona parte di autore anonimo, sono conservati presso l’Archivio statale centrale audio-foto-cinematografico ucraino intitolato a Hordii Pshenychnyi – Tsentralnyi Derzhavnyi Kinofotofonoarkhiv imeni H. Pshenychnoho – come episodi dei cinegiornali *Kinotyzhden VUFKU* (Settimanale cinematografico del VUFKU, 1927-1929), *Kinotyzhden* (1929) e *Kinozhurnal* (Cinerivista, 1929-1930) che dal 1927 venivano proiettati nelle sale prima dei film a lungometraggio. Nel biennio 1929-30 due animatori oggi dimenticati, Yakov(?) Roytman e M. Veitsman – che sicuramente saranno oggetto di ulteriori ricerche – realizzarono da studenti i loro cartoni *Berezhit’ Papir* (Risparmiate la carta), *Prohulnyk* (L’assenteista) e *Kazka pro zahalne rozbroyennia* (La favola del disarmo generale), le cui immagini animate sono insolitamente intrecciate con filmati dei cinegiornali. Il nostro programma include anche pubblicità e trailer d’animazione, quali *Palats Mystetstv SSSR* (Il Palazzo d’Arte dell’URSS), parte integrante del decimo numero del *Kinozhurnal VUFKU* (1930), e il trailer animato di *Odynadtsyaty* (L’undicesimo) di Dziga Vertov, – già presentato alle Giornate 2013 – creato da Evhen Makarov con la collaborazione dello stesso Vertov, e molto probabilmente, di Oleksandr Rodchenko.

Tutti i film saranno proiettati in DCP realizzati dal Centro Nazionale di Cinematografia Oleksandr Dovzhenko dalle copie 35mm originali conservate presso il succitato Tsentralnyi Derzhavnyi Kinofotofonoarkhiv imeni H. Pshenychnoho, più uno proveniente dall’olandese EYE Filmmuseum (il trailer di del film di Vertov). – IVAN KOZLENKO *Influenced by Constructivism, 1920s Ukrainian avant-garde animation was a field both of artistic and technological experiments, which gave birth to such wonderful discoveries as the automatic pencil, a distant forerunner of computer animation, invented by the innovative Vyacheslav Levandovskiy (1897-1962).*

*Ukrainian animation dates back to 1926, when Levandovskiy began work on the animated films Kazka pro solomyanoho bychka (The Tale of the Straw Bull, 1927) and Ukrayinizatsiya (Ukrainization, 1927), dedicated to the Bolshevik Party’s newly proclaimed policy of supporting national cultures. Both films were started at the Odessa Film Factory of VUFKU (the All-Ukrainian Photo-Cinema Directorate), but only the first one was completed there.*

*The following year VUFKU established a central cartoon studio (workshop), Tsentralna Animatsiyina maysternia VUFKU, in Kyiv, headed by Levandovskiy and Volodymyr Dev’yatnin (1891-1964), his fellow pioneer of Soviet animation. The studio’s first two cartoons, Ukrainizatsiya (Ukrainization) and Kazka pro Bilku-chepurushku i Myshku-zlodyuzhku (The Tale of the Tidy Squirrel and the Thievish Mouse), both finished in 1928 after two years’ work, were banned – the first because of “nationalistic deviation”, the second because of “kurkul (kulak) ideology tendencies”. In 1929 the first Soviet stop-motion film, Varennya z polunyts (Strawberry Jam) was created at VUFKU’s Kharkiv studio by B. Zeliger, D. Mukha, and H. Zlochevskiy. All of these films are now lost, but the multiplakaty (“animated posters”) on such urgent topics as disarmament, socialist construction, bureaucracy, etc., which more likely were created at the VUFKU Kyiv animation workshop in 1927-1930, have miraculously survived, and give us some idea of the potential of Ukrainian animation at that time. During the silent period of 1927-1931, a total of 16 animated films were made at the VUFKU studios in Kyiv, Odessa, and Kharkiv. “Animated posters” (multiplakaty/multiplicaty) were a popular comic genre (also in literature and journalism) that aimed to mock the Western or “bourgeois” way of life. Mostly anonymous, they have survived in the Tsentralnyi Derzhavnyi Kinofotofonoarkhiv imeni H. Pshenychnoho (Central State Film-Photo-Audio Archive of Ukraine, named after Hordii Pshenychnyi), as episodes in the newsreels Kinotyzhden VUFKU (VUFKU Film Week, 1927-1929), Kinotyzhden (Film Week, 1929), and Kinozhurnal (Film Journal, 1929-1930), which from 1927 were shown before feature films in movie theatres. In 1929-30 two now-forgotten animators, Yakov(?) Roytman and M. Veitsman – definitely subjects for further research – made their student cartoons Berezhit’ Papir (Save Paper), Prohulnyk (The Absentee), and Kazka pro zahalne rozbroyennia (The Tale of General Disarmament), in which animated images are curiously intertwined with shots from newsreels.*

*Our programme also includes animated advertisements and film trailers, such as Palats Mystetstv SSSR (The USSR Palace of Art), part of the 10th issue of Kinozhurnal VUFKU (1930), and – already previewed in last year's Giornate – the animated trailer for Dziga Vertov's Odyndatsyati (The Eleventh), created by Evhen Makarov in collaboration with the director himself, and, most likely, Oleksandr Rodchenko.*

*All the films are being projected as DCPs, made by the Oleksandr Dovzhenko National Film Centre from the original 35mm archival prints held in the Tsentralnyi Derzhavnyi Kinofotofonoarkhiv imeni H. Pshenychnoho, plus one from EYE Filmmuseum (the trailer for Vertov's The Eleventh). – IVAN KOZLENKO*

**DNIPRELSTAN** [La centrale idroelettrica del Dnipro/Dnieper Electric Station] (Tsentralna Animatsiyna maysternia VUFKU, Kyiv – UkrSSR 1927) *Regia/dir., scen., anim:* Evhen Makarov; DCP, 5'17" (25 fps); *did./titles:* UKR; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Film didattico d'animazione sulla costruzione della diga del Dnipro, i motivi della stessa e i suoi evidenti benefici. Il grande progetto di sfruttamento del possente fiume per generare corrente idroelettrica fu uno dei temi cardine del primo piano quinquennale sovietico di industrializzazione. Divenne anche un sinonimo di socialismo. O addirittura di comunismo se, secondo la ricetta di Lenin, "il comunismo è il potere sovietico con l'aggiunta dell'elettrificazione dell'intero Paese". / *This educational animated film gives a popular account of the construction of the Dniprobud Dam, detailing the reasons for its creation and its undoubted benefits. This great project to harness the mighty Dnieper River to generate hydroelectric power became one of the key reference points during Soviet industrialization and the First Five-Year Plan. It also became synonymous with Socialism. Or even Communism, keeping in mind Lenin's recipe: "Communism is Soviet power plus the electrification of the whole country." – STANISLAV MENZELEVSKYI*

**PRODANYI APETYT** [L'appetito venduto/The Sold Appetite] (VUFKU – UkrSSR 1927) (trailer) *Regia/dir., scen., anim:* Evhen Makarov; DCP, 1'58" (25 fps); *did./titles:* UKR; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Film abbastanza atipico per il cinema ucraino su commissione. Basato sul pamphlet politico *L'appétit vendu* (1893) del marxista francese Paul Lafargue, il favolistico film anti-capitalista di Nikolai Okhlopkov racconta la storia d'un conducente d'autobus disoccupato (interpretato da Amvrosii Buchma, un celebre attore ucraino) che vende il proprio appetito a un riccone solo per consentirgli di consumare più cibo. In URSS non c'era spazio per una logica consumistica: semplicemente non c'era nulla da consumare. Il lungometraggio di Okhlopkov è considerato perduto, ma ne è sopravvissuto questo trailer d'animazione. / *The Sold Appetite was an atypical film for Ukrainian commissioned cinema. Based on the political pamphlet L'Appétit vendu (1893) by the French Marxist Paul Lafargue, Nikolai Okhlopkov's film was an anti-capitalist fable about an unemployed bus driver (played by Amvrosii Buchma, a prominent Ukrainian actor) who sells his appetite to a rich man just to allow him to consume more food. There was no place for consumerist logic in the USSR: they just had nothing to consume. Okhlopkov's feature film is considered lost, but this animated trailer for it survives.*

STANISLAV MENZELEVSKYI

**ODYNADTSYATYI** [L'undicesimo / The Eleventh] (Tsentralna Animatsiyna maysternia VUFKU, Kyiv – UkrSSR 1928) (trailer) *Regia/dir., scen., anim:* Evhen Makarov; DCP, 2'18" (25 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* UKR; *fonte copia/print source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

*Odyndatsyati* (L'undicesimo) fu il primo film realizzato da Dziga Vertov in Ucraina, negli studi del VUFKU, il Direttorato fotocinematografico pan-ucraino. Incaricato della realizzazione di un film finalizzato ad esaltare i successi del primo piano quinquennale e il decimo anniversario del regime socialista, Vertov riuscì a creare uno dei più grandi capolavori della storia del cinema documentario. Il trailer d'animazione fu realizzato da Evhen Makarov con la collaborazione dello stesso regista e, molto probabilmente, del fotografo e grafico Oleksandr Rodchenko. Il trailer fu scoperto verso la metà degli anni Novanta dallo specialista olandese Martijn Le Coultre (studioso di cinema, collezionista di manifesti e attuale presidente della Stichting Internationale Affiche Galerij all'Aia) assieme ad altri oggetti personali di Vertov venduti dai suoi eredi a un antiquario di Amsterdam. La copia nitrato originale a 35mm (di 47 metri di lunghezza) è attualmente conservata presso l'EYE Filmmuseum olandese. – STANISLAV MENZELEVSKYI *The Eleventh (Odyndatsyati) was the first film Dziga Vertov made in Ukraine, at VUFKU, the All-Ukrainian Photo-Cinema-Directorate. Assigned to make a film intended to glorify the achievements of the First Five-Year Plan and the tenth anniversary of Socialist rule, Vertov succeeded in creating one of the supreme masterpieces in the history of documentary cinema. The animated trailer was created by Evhen Makarov in collaboration with the director himself, and, most likely, photographer and designer Oleksandr Rodchenko. The trailer was discovered in the mid-1990s by the Dutch film researcher, poster collector, and authority Martijn Le Coultre, the president of the International Poster Gallery in The Hague, among some of Vertov's personal belongings sold by his heirs to an Amsterdam antiquarian. The original 35mm nitrate film print (measuring 47 metres) is currently stored at the EYE Film Institute Netherlands. – STANISLAV MENZELEVSKYI*

**POZYKANAININDUSTRIALIZATSIYU** [Prestiti per l'industrializzazione/Industrialization Loan] (Tsentralna Animatsiyna maysternia VUFKU, Kyiv – UkrSSR, 1928)

*Regia/dir. ?; DCP, 1' (25 fps); did./titles:* RUS; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Questo breve film pubblicitario d'animazione cerca di convincere i cittadini sovietici a prestare i loro salari allo Stato. Dal 1927, il regime fece costante pressione per incrementare i prestiti statali durante

il periodo dell'industrializzazione. I prestiti erano per lo più a lungo termine, alcuni anche con scadenza decennale. – STANISLAV MENZELEVSKYI *This short animated advertisement tries to persuade Soviet citizens to loan their salaries to the State. From 1927, the Soviet regime actively lobbied for government loans during the industrialization period. They were mostly long-term loans, some even lasting up to a term of 10 years.* – STANISLAV MENZELEVSKYI

**KAZKA PRO ZAHALNE ROZZBROYENNIA** [Storia del disarmo generale/A Tale of General Disarmament] (Tsentralna Animatsiyna maysternia VUFKU, Kyiv – UkrSSR 1929)  
*Regia/dir., scen., anim:* M. Veitsman; DCP, 4'51" (25 fps); *did./titles:* UKR; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

La satira pungente della realtà imperialista e della sua natura predatoria fu un genere molto popolare della propaganda sovietica. Denunciare l'ipocrisia e la doppiezza dell'Occidente trovava sempre la consonanza del pubblico sovietico. In questo "poster animato", il disarmo serve come maschera pacifista, rivelando le reali ambizioni militaristiche della borghesia. / *Sharp satire of the imperialist reality and its predatory nature was a popular genre of Soviet propaganda. Exposing the hypocrisy and duplicity of the West always resonated with the Soviet public. In this "animated poster", disarmament serves as a pacifist mask, revealing the true militaristic ambitions of the bourgeoisie.* – STANISLAV MENZELEVSKYI

**PROHULNYK** [L'assenteista/The Absentee] (Tsentralna Animatsiyna maysternia VUFKU, Kyiv – UkrSSR 1929)  
*Regia/dir., scen., anim:* Yakov? Roytman; DCP, 1'58" (25 fps); *did./titles:* UKR; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

La politica interna dell'Unione Sovietica era determinata principalmente dalla ricerca costante di nemici dello Stato. In un campo di prigionia si potevano trovare kulak, nazionalisti borghesi, formalisti e anche "naturalisti" (artisti sovietici che erano accusati di poeticizzare all'eccesso la natura invece di promuovere i trionfi dell'industria come prescriveva il Partito). Questo "poster animato" presenta un nuovo nemico di classe – l'assenteista. Per il sistema sovietico, basato sulla sacralità del lavoro, un assenteista non era solo un emarginato sociale, ma un diabolico eretico. *Prohulnyk* esemplifica come questi soggetti non fossero ripudiati solo dai cittadini sovietici ma anche dagli animali sovietici dotati di coscienza di classe. / *The internal policy of the Soviet Union was primarily determined by the constant search for enemies of the State. In a detention camp you could find kulaks, bourgeois nationalists, and formalists, as well as "naturalists" (Soviet artists who were accused of the over-poeticization of nature instead of promoting the Party's prescribed glorification of industry). This "animated poster" introduces another class enemy – the absentee. For the Soviet system, based on the sanctity of labour, an absentee*

*was not just a social outcast, but an infernal heretic. This cartoon makes clear why not only Soviet citizens abandon him, but also class-conscious Soviet animals.* – STANISLAV MENZELEVSKYI

**BEREZHIT' PAPIR** [Salviamola carta / Save Paper] (Tsentralna Animatsiyna maysternia VUFKU, Kyiv – UkrSSR 1930)  
*Regia/dir., scen., anim:* Yakov? Roytman; DCP, 2'52" (25 fps); *did./titles:* UKR; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Uno dei pochi cartoni ambientalisti dei primordi dell'era sovietica, *Berezhit' papir* critica aspramente l'inefficienza della burocrazia. Questo "poster animato" dalle atmosfere kafkiane racconta il dramma di un uomo qualunque travolto dagli ingranaggi della burocrazia. Il film esorta semplicemente la gente a contrastare l'eccesso di scartoffie, a eliminare i burocrati inutili, a ottimizzare la produzione industriale e a usare le tecniche del riciclaggio. / *One of the few environmental cartoons of the early Soviet era, Save Paper sharply criticizes the inefficiency of bureaucracy. With a Kafkaesque scenario, this "animated poster" depicts the drama of an average man caught in a bureaucratic trap. The cartoon encourages people simply to reject excessive paperwork, eliminate useless bureaucrats, optimize industrial production, and use recycling technologies.* – STANISLAV MENZELEVSKYI

**PALATS MYSTETSTV SSSR** [Il Palazzo dell'Arte sovietico / The USSR Palace of Art] (? – RSFSR?, 1930)  
*Regia/dir., scen., anim:* Nikolay Hodatayev?; DCP, 2'32" (25 fps); *did./titles:* UKR; *fonte copia/source:* Oleksandr Dovzhenko National Film Centre, Kyiv.

Si ritiene che questo film d'animazione, parte integrante del decimo numero del cinegiornale *Kinozhurnal VUFKU* (1930), sia stato prodotto da animatori russi della cerchia di Nikolay Hodatayev (l'attribuzione è di Peter Bagrov e Georgiy Borodin). Il film offre lo spettacolo psichedelico di un folto gruppo di strumenti musicali, costumi teatrali e altri elementi artistici animati che prende d'assalto un nuovo Palazzo dell'Arte. Dato che l'arte nell'URSS non fu mai una sfera autonoma, anche questo progetto sovietico di uno spazio dedicato all'estetica non si limitò solo a una mera sovrastruttura – ma andò oltre, creando una nuova, utopistica dimensione della realtà sovietica. / *It is thought that the animated film Palats Mystetstv SSSR (The USSR Palace of Art), part of the 10th issue of the newsreel Kinozhurnal VUFKU (1930), was probably produced by Russian animators from Nikolay Hodatayev's circle (this attribution is by Peter Bagrov and Georgiy Borodin). The film depicts the psychedelic spectacle of a group of animated musical instruments, theatrical costumes, and other attributes of art rushing at full speed into a new Palace of Art. As art in the USSR was never an autonomous sphere, such a Soviet project for a dedicated aesthetic space was not just for a superstructure – it went beyond that, creating a new, utopian dimension of Soviet reality.* – STANISLAV MENZELEVSKYI



Il movimento delle nuvole attorno al Monte Fuji / The Movement of Clouds Around Mt. Fuji, 1929-1938. (Helmut Völter)

Charley Bowers in *Whoozit*, 1928. (Lobster Films)

Douglas Fairbanks in *The Good Bad Man*, 1916. (Cinémathèque française / San Francisco Silent Film Festival)

Colleen Moore in *Synthetic Sin*, 1929. (Cineteca Italiana / Warner Bros)

## Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

### The Steinhoff Project

#### DAS FRAUENHAUS VON RIO (*Das Mädchenschiff*) (*Sparvieri / Girls for Sale; Rio's Road to Hell*) (Orplid - DE 1927)

*Regia/dir.* Hans Steinhoff; *prod.* Georg M. Jacoby; *scen.* B.E. Lühge, dal romanzo *dil/from the novel by* Norbert Jacques; *f./ph.* Franz Planer; *scg./des.* [Hans] Sohnle & [Otto] Erdmann; *prod. mgr.* Bruno Lopinski; *cast:* Ernst Deutsch (*Plüsch*), Albert Steinrück (*Plümowski*), Julie Serda (*sua moglie/his wife*), Suzy Vernon (*Kordula, sua figlia/his daughter*), Vivian Gibson (*Ilona Schwarz-Lopez*), Hans Stüwe (*Verloost*), Kurt Gerron (*Kastilio*), Lissi Arna (*Josepha*), Robert Scholz (*Alfredo*), Gertrud Walter (*Gertrud*), Else Reval (*Frau Garcia*), Anna von Palen (*Frau Gold*), Eugen Neufeld (*il capitano/Captain*), Georg Baselt, Bruno Eichgrün, Margot, Walther-Landa, Henry Bender, Margot Walter, Georg Baselt, Conrad, Gerlach, Sternberg, Schwarz, Damatow, Gungowski; *première:* 16.9.1927, Tauentzien-Palast, Berlin; *orig. l.:* 2683 m. (2674 m. dopo i tagli di censura/after censor cuts); DCP (dal/from 35mm, 2323 m.), 93' (trascritto a/transferred at 22 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Le storie basate sulla sparizione di giovani, belle e innocenti ragazze di provincia irretite da trafficanti senza scrupoli e destinate alla tratta delle bianche furono molto popolari durante la prima metà del XX secolo. Come genere cinematografico a sé, il primo esempio risale probabilmente al film danese sulla tratta delle bianche di Viggo Larsen *Den hvide Slavinde* (La schiava bianca) del 1906/7. Vent'anni dopo, il persistente richiamo commerciale del tema si manifestò nel gennaio/febbraio 1927, quando alcuni produttori tedeschi annunciarono, l'uno indipendentemente dall'altro, l'imminente uscita di quattro Mädchenhandelfilme (film sulla tratta delle bianche). Tre mesi dopo, la Ufa distribuì *Die Frauengasse von Algier* (La strada delle donne di Algeri). A un altro mese di distanza, Hans Steinhoff iniziò a girare *Das Frauenhaus von Rio* (La casa delle donne di Rio), presso gli studi Ufa di Berlino-Tempelhof. L'intera lavorazione durò da metà giugno a fine luglio, di cui solo meno di due settimane trascorse in studio. Le riprese in esterni avvennero ad Amburgo e nel vicino villaggio di Wohltorf. Il costo finale di 132.255 marchi e la velocità con cui il film fu realizzato sono elementi distintivi del "Mittelfilm" tedesco (film commerciali, simili ai B-movies americani, con un budget di media entità, realizzati come prodotti d'intrattenimento a uso del pubblico tedesco di provincia). A film finito, quando gli chiesero se la prospettiva di essere considerato un regista commerciale lo disturbasse, Steinhoff replicò: "Niente affatto!" E aggiunse: "Chi affronta questo tipo di film in modo sprezzante e cerca giustificazioni per realizzarli dovrebbe lasciarli perdere. Anche gli "Heidelberg-" e i "Rhine-film" devono esser realizzati con amore, onestà artistica e con il pieno sostegno della personalità del regista, perché altrimenti sarebbero insopportabili."

Nella stagione finale del muto, Steinhoff fu uno dei registi più attivi nell'industria cinematografica tedesca, arrivando a girare anche cinque film l'anno. E fu sicuramente la sua reputazione di competente e affidabile regista di pellicole commerciali di successo a suggerire al "decano dell'industria cinematografica tedesca" Oscar Messter e al suo partner, il produttore Georg M. Jacoby, di chiamare lui a dirigere il primo film della loro nuova società di produzione e distribuzione, la Orplid-Messtro. Non solo, i due erano talmente convinti della qualità e del potenziale economico del film che, ancor prima di distribuirlo, ne commisero a Steinhoff altri tre.

Basato su un romanzo del creatore del Dr. Mabuse, lo scrittore Norbert Jacques, e già uscito a puntate sul *Wiener Allgemeine Zeitung* nel 1927, *Das Frauenhaus von Rio* fu in prima istanza bandito dalla censura, in quanto rendeva attraente il *milieu* e presentava la vicenda come un'avventura eccitante, benché i produttori insistessero che il film era stato realizzato proprio come un monito contro la tratta internazionale delle bianche. Per rovesciare la decisione dei censori, Jacoby e Messter ottennero il sostegno del "Comitato internazionale per la lotta contro la tratta delle bianche". Questo comitato divenne addirittura il patrocinatore del film e, dopo tre tagli secondari, ciò che in precedenza era stato ritenuto uno stimolo negativo e di effetto immorale sul pubblico divenne dall'oggi al domani un solido deterrente, apprezzabile per i suoi contenuti di utilità sociale e di rinascita morale: "Nella loro brutalità, le scene crudeli e immorali che mostrano le trame dei mercanti di schiave sono particolarmente adatte a spaventare le giovani donne, dissuadendole dall'entrare in contatto con persone del genere ed essere alla loro mercé". D'allora in poi (quando ciò fu possibile), le "prime" del film furono organizzate e accompagnate da campagne pubblicitarie del "Comitato internazionale ... contro la tratta delle bianche". Ottenuto un immediato e straordinario successo di pubblico, in parte grazie anche al brillante ritratto del servile ed eterno perdente Plüsch fornito da Ernst Deutsch, il film mantenne il primo posto nel listino della Messtro per l'intera stagione 1927-28. Fu distribuito in tutta Europa, e nel 1930 uscì anche negli Usa, in una versione ridotta, della durata di 60 minuti e con l'aggiunta del sonoro, con il titolo sensazionalistico di *Girls for Sale* (Ragazze in vendita) della cui regia fu accreditato (senza alcun riferimento a Steinhoff) Bud Pollard, un montatore e regista americano di secondo piano. Ri-distribuito a New York nel maggio 1931 col titolo *Rio's Road to Hell* (La strada di Rio per l'inferno), il film sollevò le proteste ufficiali delle autorità brasiliane, che lo ritennero denigratorio e offensivo per il Brasile e per l'America Latina. Nel 1949-50, Eugen York ne diresse un remake tedesco, con una sceneggiatura di Norbert Jacques.

Date le condizioni di grande fragilità del nitrato originale, la copia presentata alle Giornate è un trasferimento digitale 1:1 della versione svizzera del film, *Das Mädchenschiff* (La nave delle ragazze), con

didascalie tedesche e francesi, conservata dalla Cinémathèque Suisse. La vicenda narra la vendetta ordita da Plüsch, un criminale di mezza tacca e perdente nato, ai danni del suo complice di malefatte, il finanziariamente più fortunato Plümowski, che gli soffia regolarmente il bottino considerandolo suo per diritto. Scoprendo che Plümowski vive una doppia vita, come rispettabile uomo d'affari a Amburgo e come socio dell'elegante Ilona Schwartz-Lopez, tenutaria di un bordello a Rio de Janeiro, Plüsch fa in modo che la figlia di Plümowski, Kordula (le cui aspirazioni a diventare una ballerina di successo sono fieramente avversate dal padre), cada vittima delle trame di Ilona, che attira giovani ragazze innocenti nella sua casa promettendo loro una brillante carriera come ballerine a Rio.

Confrontando la copia con la scheda della commissione di censura, parrebbe che il distributore svizzero abbia rimosso un certo numero di didascalie ritenute superflue. Gran parte dei 360 metri mancanti da questa versione si deve però al deterioramento del terzo rullo del film e riguarda: (a) la fiera opposizione di Plümowski alle ambizioni da ballerina della figlia e il tentativo della moglie di placare gli animi mandando Kordula presso uno zio nella città di Eckernförde; (b) una sottotrama accessoria che introduce nella vicenda il personaggio di Josepha, una ragazza polacca particolarmente ingenua, che dopo aver risposto all'annuncio sulle apparenti opportunità di studio a Rio si è imbarcata per il Brasile con Kordula e il segretario di Ilona, Verloost. A causa del materiale mancante, il personaggio di Josepha sembra sbucato dal nulla. Il negativo originale del film venne distrutto da un incendio scoppiato nel laboratorio Aktiengesellschaft für Filmfabrikation (Afifa), dov'era stato depositato per maggior sicurezza. – HORST CLAUß

*Stories about the disappearance of innocent young provincial beauties ensnared by the unscrupulous white slave trade were popular throughout the first half of the 20th century. As a film genre, the subject can be traced back to Viggo Larsen's Danish white-slave film Den hvide Slavinde (The White Slave Girl) of 1906/07. Twenty years later, its continued box-office appeal manifested itself in January/February 1927, when several German film producers announced, independently of each other, the forthcoming release of four Mädchenhändlerfilme (white slave trade films). Three months later, Ufa premiered Die Frauengasse von Algier (The Women's Street of Algiers). A month after that, Hans Steinhoff began work on Das Frauenhaus von Rio (The Women's House of Rio), at the Ufa studio in Berlin-Tempelhof. The film was in production from mid-June to the end of July, less than two weeks of which were spent in the studio. Location filming took place in Hamburg and the nearby village of Wohltorf. The picture's final cost of 132,255 Marks and the speed with which it was made are characteristic of the German Mittelfilm (commercial films, similar to American B-movies, with a medium-size budget, made as everyday cinema entertainment for consumption by German provincial audiences). Asked shortly after its completion whether he was concerned at the prospect of being regarded as a commercial film director, Steinhoff replied: "Not in the least!" On the*

*contrary, he explained, "People who approach these films with a sneer and try to find excuses for making them should leave them alone. Even the [then extremely popular] 'Heidelberg-' and 'Rhine-films' have to be made with love, artistic sincerity, and the full support of their director's personality, as otherwise they would be unbearable."*

*During the final days of the silent era Steinhoff was one of the busiest directors in the German industry, making up to five films per year. It was undoubtedly his reputation as an efficient, reliable filmmaker of commercially successful pictures that prompted the "Doyen of the German Film Industry" Oscar Messter and his partner, film producer Georg M. Jacoby, to choose Steinhoff to direct the first film of their newly-formed production and distribution company Orplid-Messtro. So convinced were they of the film's quality and profitability that even before it was released they signed Steinhoff for another three pictures. Based on a novel by the creator of Dr. Mabuse, author Norbert Jacques, originally serialized in 1927 in the Wiener Allgemeine Zeitung, Das Frauenhaus von Rio was initially banned by the censor on the grounds that the finished product glamorized the milieu and presented its subject matter as an exciting adventure – contrary to the producers' insistence that it had been made as a warning against the international white slave trade. To get the censor's decision reversed, Jacoby and Messter managed to win the support of the "International Committee for the Fight against the White Slave Trade". This organization actually became the film's patron, and after three minor changes what had previously been considered as having a negative stimulating and immoral effect on its audiences, practically overnight became a valuable deterrent, praised for its socially useful and enlightening tendency: "In their brutality, the cruel and immoral scenes showing the slave traders at their 'game' are particularly well-suited to frighten off young girls from coming into contact with and being at the mercy of this type of person." From then on (wherever possible), the film's opening nights were promoted through and accompanied by advertising campaigns of the "International Committee ... against the White Slave Trade". A box office hit from the start – not least because of Ernst Deutsch's brilliant portrayal of the slimy eternal loser Plüsch – the film kept its Number One position within Messtro's distribution programme throughout the 1927-28 season. It was distributed across Europe, and in 1930 surfaced in the U.S. in a truncated 60-minute version with added sound, under the sensationalist title Girls for Sale, credited (without any reference to Steinhoff) to Bud Pollard, a minor American editor and director. Re-released and shown in May 1931 in New York as Rio's Road to Hell, the film led to protests from Brazilian officials, who regarded it as derogatory and offensive to Brazil and Latin America. In 1949-50, Eugen York directed a German remake, with a script by Norbert Jacques.*

*Due to the brittle condition of its nitrate original, the print screened at the Giornate is a 1:1 digital transfer of the film's Swiss version, Das Mädchenschiff (The Ship of Girls), with German and French intertitles, held by the Cinémathèque Suisse. The plot relates the revenge taken by Plüsch, a small-time criminal and one of life's*

losers, on his financially successful partner in crime, Plümowski, who constantly cheats him out of the spoils he considers his due. When he discovers that Plümowski leads a double life, as a respected Hamburg businessman and as a partner of the elegant Ilona Schwarz-Lopez who runs a brothel in Rio de Janeiro, Plüsch devises a plan by which Plümowski's daughter Kordula (whose ambition to become a famous dancer is violently resisted by her father) falls victim to Ilona's scheme of luring innocent young girls into her establishment by promising them a successful dancing career in Rio. Comparing the print with the censorship card of the German original, the Swiss distributor seems to have removed a number of intertitles considered superfluous. However, most of the 360 metres missing from this version are due to the deterioration of the film's third reel, and concern (a) Plümowski's resistance to his daughter's ambitions of becoming a dancer and his wife's attempt to calm things down by sending Kordula to her uncle in the town of Eckernförde, and (b) a minor subplot introducing a particularly naïve Polish girl named Josepha, who has officially replied to the advertisement for the supposed training opportunity in Rio and subsequently joins Kordula and Ilona's secretary Verloost on their journey to Brazil. Because of the missing material, she suddenly seems to appear from nowhere. The film's original negative was destroyed on 24 September 1928, in a fire at Ufa's printing lab Aktiengesellschaft für Filmfabrikation (Afi), where it had been stored for safekeeping. – HORST CLAUS

### THE GOOD BAD MAN (Passin' Through) (I banditi del West)

(Fine Arts Film Co. – US 1916; Tri-Stone Pictures reissue 1923)  
 Regia/dir: Allan Dwan; prod: D.W. Griffith; scen: Douglas Fairbanks; f./ph: Victor Fleming; cast: Douglas Fairbanks ("Passin' Through"), Sam De Grasse (Bud Frazer, alias "The Wolf"), Pomeroy [Doc] Cannon (Bob Evans, U.S. Marshal), Joseph Singleton (Pap), Bessie Love (The Girl; Sarah May), Mary Alden (Nan Wilson), George Beranger (Thomas Wilson), Fred Burns (sceriffo/Sheriff); dist: Triangle Film Corp. (1916), Tri-Stone Pictures (1923); riprese/filmed: 2.1916; première: 21.4.1916 (Rialto Theatre, New York); data uscita/rel: 7.5.1916 (orig. ver.), 19.10.1923 (riedizione/reissue); orig. l: 5 rl.; 35mm, 3592 ft., 53' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: Cinémathèque française, Paris, & San Francisco Silent Film Festival.

Sessant'anni dopo la realizzazione di questo film, Bessie Love ricordava nella sua biografia come le fosse sembrato di toccare il cielo con un dito nell'apprendere di essere stata scelta da Douglas Fairbanks come protagonista femminile del suo primo vero e proprio western. Quando si precipitò a ringraziarlo, si sentì dire: "Ringrazi la signora Fairbanks, è stata lei a sceglierla".

Fairbanks aveva una bella corporatura, ricordava la Love, flessuoso come un leopardo ma non molto alto. Bessie era alta solo un metro e 52, e accanto a lei, Fairbanks sembrava superare il metro e 80. [Doug] era gentilissimo e entusiasta del nuovo progetto, sul quale puntava tutto se stesso. "Gli dissi che io avevo paura di fare altrettanto in caso di un insuccesso. 'No! No!' esclamò (parlava sempre con i

punti esclamativi). 'Allora, significa che punti le tue speranze su qualcos'altro!' "

Il film fu girato in otto giorni, nella regione desertica del Mojave, in California. Fairbanks aveva una vera passione per il vecchio West e amava la compagnia dei cowboys. Dopo il loro matrimonio, Mary Pickford gli regalò un autentico saloon western che fece installare a Pickfair con quadri di Remington appesi alle pareti.

"Fairbanks non ebbe mai la pazienza di sedersi a una scrivania per battere a macchina una sceneggiatura", scrive Tracey Goessel nella sua biografia di Fairbanks di prossima uscita (e dalla quale sono state tratte le informazioni su questo film nel giugno del 2013, in occasione della 49esima edizione di Cinecon 49). "Descriveva per sommi capi i temi che voleva inserire nei suoi copioni e ne affidava la scrittura a uno sceneggiatore. *The Good Bad Man* è il primo esempio documentato sul metodo di scrittura usato dal grande divo".

"[Doug] era sempre molto creativo e in gamba", dichiarò Allan Dwan a Peter Bogdanovich nei tardi anni Sessanta. "Non ti concedeva un favore venendo a lavorare. Era un vero privilegio lavorare con lui."

Annessa al Fine Arts Studio di Griffith a Hollywood, la società di Dwan disponeva di un edificio proprio e di un ampio cortile per le prove. A Bessie furono consegnate una pistola e qualche pallottola perché si esercitasse un po', ma lei, che era figlia di un cowboy texano, prese a sparare con tale esuberanza da farsela confiscare. I melodrammi di Fairbanks, come ricordava l'attrice, solitamente erano una parodia, mentre questo aveva un tono piuttosto serio. La storia di *Passin' Through*, un fuorilegge che ruba ai ricchi per aiutare i bambini nati fuori dal matrimonio, aveva un parallelo con la sua esperienza personale. Il piccolo Douglas aveva cinque anni quando suo padre, Charles Ulman, abbandonò la famiglia; lui e suo fratello Robert vennero cresciuti dalla madre, che assunse il nome di Fairbanks. "Il tema della ricerca di un padre 'perduto' è perciò particolarmente pertinente e lo si vedrà riemergere più e più volte" (John C. Tibbetts e James M. Welsh, *Douglas Fairbanks and the American Century*, University Press of Mississippi, 2014). "Non sapremo mai con certezza se Doug avesse cognizione che il matrimonio di sua madre non era valido", scrive Tracy Goessel "e che lui stesso, in senso tecnico, era illegittimo come crede di esserlo l'eroe del film. Sappiamo però che Fairbanks trascorse la sua vita da adulto nascondendo queste imbarazzanti circostanze."

*The Good Bad Man* fu l'evento scelto per inaugurare il nuovo Rialto Theatre nei pressi di Times Square. Il *New York Times* lodò il film perché "pieno fino all'orlo di Fairbanks. Il suo volto espressivo, il sorriso radioso e seducente, l'energia incontenibile e la sua voglia di giocare in ogni momento costituiscono un vero tesoro per il cinema. Nessun disertore del dramma parlato è più affascinante nel nuovo lavoro di Douglas Fairbanks. Che Dio lo conservi sempre in salute".

Quando vidi questo film per la prima volta al Cinema Ritrovato di Bologna nel 1998, scrissi: "Un'assoluta meraviglia! Corre veloce come il vento con una fotografia smagliante. Il guaio è che è così mal bilanciata che abbiamo un'illuminazione stile UFA anche nei grandi spazi aperti". La Cinémathèque française inviò generosamente il suo negativo per



vedere se io potevo far di meglio, ma non mi fu possibile. Un film meraviglioso pareva condannato ad essere dimenticato per il cattivo lavoro svolto dal laboratorio, perciò non possiamo che rallegrarci per il restauro di Rob Byrne e della sua équipe, davvero eccellente sia sul piano tecnico che estetico. – KEVIN BROWNLOW

**Il restauro** Il 12 gennaio 1923, *Variety* riferiva che Harry Aitken, l'ex presidente della Triangle Film Corporation, era entrato in possesso di "2.000 film di produzione Mutual e Triangle" attraverso la liquidazione della sua vecchia società. Sei mesi dopo, la nuova società di Aitken, chiamata Tri-Stone Pictures, annunciava l'imminente distribuzione delle versioni rivedute e corrette di 24 dei maggiori successi della Triangle, tra cui il film di Douglas Fairbanks *The Good Bad Man*, che fu distribuito il 19 ottobre 1923, con un montaggio modificato e le nuove didascalie di John Emerson e Anita Loos. Il *The Good Bad Man* originale, prodotto dalla Fine Arts Corporation e distribuito il 7 maggio 1916, aveva ricevuto recensioni unanimemente positive sulla stampa di categoria. Sfortunatamente, di quella versione del 1916 non è sopravvissuto alcun materiale filmico né una sceneggiatura. Le recensioni dei giornali dell'epoca e le sinossi apparse sulla stampa di categoria confermano che la trama, gli snodi narrativi, i personaggi principali e le loro relazioni rimasero fondamentalmente gli stessi in entrambe le versioni, pur con alcune evidenti differenze. La Tri-Stone annunciò che il film era stato ammodernato e la modifica delle didascalie andò sicuramente oltre il mero cambiamento dei nomi dei personaggi (il personaggio interpretato da Mary Alder cambiò da Jane Stuart in Nan Wilson, il Thomas Stuart di George Beranger fu rinominato Thomas Wilson, la Amy di Bessie Love divenne "La ragazza" o Sarah May, mentre il "Pap" di Joseph Singleton, non accreditato nel 1923, originariamente era chiamato "Donnola") anche se non è possibile stabilire esattamente in quale misura.

Questo restauro, nato da una partnership collaborativa tra il San Francisco Silent Film Festival, la Cinémathèque française e la Film Preservation Society di Los Angeles, si è basato su una copia di distribuzione a 35mm della riedizione Tri-Stone del 1923 preservata nella collezione della Cinémathèque française. Il restauro delle immagini è stato realizzato con una risoluzione 2K, e le nuove didascalie sono state riprodotte basandosi sui materiali a 16mm della Cinémathèque française che includevano le didascalie flash originali in inglese del 1923.

Poiché della versione del 1916 non esistono copie originali, né copioni né altri documenti di lavorazione, questo restauro non va interpretato come un tentativo di ricreare o di reinventare quella prima edizione. Noi abbiamo cercato solo di restaurare il più fedelmente possibile la versione che fu distribuita dalla Tri-Stone Pictures di Harry Aitken nel tardo autunno del 1923. – ROBERT BYRNE

*Sixty years after the making of this film, Bessie Love recalled in her autobiography how she wanted "to jump over the moon" when she heard she had been chosen as Douglas Fairbanks's leading lady in his*

*first proper western. She was rushing off to thank him when she was told "Thank Mrs. Fairbanks. She's the one who chose you." Fairbanks was of beautiful build, she remembered, as lithe as a leopard but not tall. Bessie was just five feet, and next to her, Fairbanks looked six feet. He was extremely kind and always enthusiastic about the next project, pinning his all on it. "I said I'd be afraid to do that in case it failed. 'No! No!' he exclaimed (he always talked in exclamation marks). 'In that case you pin your hopes on something else!'"*

*The film was shot in eight days, on location in Mojave, California. Fairbanks had a passion for the Old West, and loved the company of cowboys. After their marriage, Mary Pickford gave him an authentic western bar which was installed at Pickfair and lined with Remington paintings.*

*"Fairbanks never had the patience to sit and type a scenario," writes Tracey Goessel in her forthcoming biography of Fairbanks (from which her notes on this film were excerpted at Cinecon 49 in 2013). "He would sketch out themes that he wanted his scenarios to contain and a screenwriter would actually write the script. The Good Bad Man is the first documented case of this method being employed by the star." "[Doug] was very creative and on-the-ball all the time," Allan Dwan told Peter Bogdanovich in the late 1960s. "He wasn't doing you a favor in coming to work. It was a real privilege to work with him."*

*Attached to Griffith's Fine Arts studio in Hollywood, the Dwan company had a house and a large yard to rehearse in. Bessie was given a revolver and a few blanks to practise with, but being the daughter of a Texas cowboy, she fired it so exuberantly that it had to be confiscated. She remembered that the Fairbanks melodramas were usually sent up, but this one is played relatively straight. The story of *Passin' Through*, an outlaw who robs the rich in order to give to kids born out of wedlock, had parallels in his own life. Fairbanks was five years old when his father, Charles Ulman, deserted the family, and he and his brother Robert were brought up by their mother, who took on the name of Fairbanks. "The theme of a search for a 'lost' father is thus specially pertinent and we see it again and again..." (John C. Tibbetts and James M. Welsh, *Douglas Fairbanks and the American Century*, University Press of Mississippi, 2014). "We shall never know if Doug knew that his mother's marriage was invalid," writes Tracey Goessel, "that he was, in the technical sense, as illegitimate as the film's hero believes himself to be. But we do know that Fairbanks spent his adult life covering up these inconvenient facts."*

*The Good Bad Man was the opening attraction at the new Rialto Theatre near Times Square. The New York Times praised the film for being "full to the brim with Fairbanks. His expressive face, radiant toothsome smile, immense activity, and apparent disposition to romp all over the map make him a treasure to the cinema. No deserter from the spoken drama is more engaging in the new work than Douglas Fairbanks. May his shadow never grow less."*

*When I first saw this film, at the Cinema Ritrovato in Bologna in 1998, I wrote: "Absolute cracker. Moves like the wind with glorious photography. Trouble is, it's so badly graded [timed] we get Ufa*

lighting even in the great open spaces.” *The Cinémathèque française* generously sent over their negative to see if I could do better, and I couldn’t. It looked as though a marvellous film would be condemned to neglect through incompetent lab work, so it is a tribute to this restoration by Rob Byrne and his team that it is so outstanding, technically as well as aesthetically. – KEVIN BROWNLOW

**The restoration** On 12 January 1923, *Variety* reported that Harry Aitken, onetime president of Triangle Film Corporation, had taken possession of “2,000 subjects made by Mutual and Triangle” through the liquidation of his former company. Six months later, Aitken’s newly formed Tri-Stone Pictures announced plans to release 24 revised editions of Triangle’s biggest successes, including the Douglas Fairbanks picture *The Good Bad Man*, which was subsequently released on 19 October 1923, with revised editing and new intertitles by John Emerson and Anita Loos.

*The Good Bad Man* was produced by the Fine Arts Corporation and released 7 May 1916, and received universally positive reviews in the trade press. Unfortunately, no film or script materials from the original 1916 version are known to survive. Contemporary newspaper reviews and trade press synopses confirm that the plot, story line, characters, and relationships remained consistent between the 1916 and 1923 versions, but there are obviously differences between the two. Tri-Stone promoted the fact that the film had been updated, and the revised titling may have gone further than renaming the characters (Mary Alden’s character changed from Jane Stuart to Nan Wilson, George Beranger’s from Thomas Stuart to Thomas Wilson, Bessie Love’s character Amy became “The Girl” or “Sarah May,” and Joseph Singleton’s “Pap,” uncredited in 1923, was originally named “The Weazel”), though it is impossible to ascertain to what extent.

This restoration is the result of a collaborative partnership between the San Francisco Silent Film Festival, the *Cinémathèque française*, and the Film Preservation Society, Los Angeles, and is based on a 35mm copy of the 1923 Tri-Stone release preserved in the collection of the *Cinémathèque française*. Image restoration was carried out at 2K resolution, and new titles were produced based on 16mm materials at the *Cinémathèque française* that included the original 1923 English flash-titles.

Because no film prints, continuity script, or production records for the original 1916 version have survived, it should be understood that this restoration does not attempt to re-create or re-imagine how that initial release may have looked. Instead, our attempt has been to faithfully restore, to the extent possible, the version released by Harry Aitken’s Tri-Stone Pictures in the late autumn of 1923. – ROBERT BYRNE

#### **LADY HAMILTON** (Richard Oswald-Film AG, DE 1921)

*Regia/dir.*: Richard Oswald; *prod./prod.*: Richard Oswald; *scen.*: Richard Oswald (libero adattamento di eventi storici e dei romanzi/liberal adaptation of historical events, and the novels *Liebe und Leben der Lady Hamilton* + *Lord Nelsons letzte Liebe* di/by Heinrich Vollrath

Schuhmacher); *f./ph.*: Karl Hoffmann, Karl Vass; *scg./des.*: Paul Leni, realized by Paul Leni, Hans Dreier; *cost.*: Carl Töpfer, Willi Ernst, Leopold Verch; *cast.*: Liane Haid (*Lady Hamilton, née Emma Lyon*), Conrad Veidt (*Lord Nelson*), Werner Krauß (*Lord William Hamilton*), Reinhold Schünzel (*Ferdinando IV, re di Napoli/King of Naples*), Else Heims (*Maria Carolina, regina di Napoli/Queen of Naples*), Heinrich George (*capitano/Captain John Willet Payne*), Friedrich Kühne (*Tug, il marinaio/his boatman*), Louis Ralph (*Tom Kid*), Theodor Loos (*George Romney, il famoso pittore/a famous painter*), Julie Serda (*Lady Nelson*), Hans Heinrich von Twardowski (*Joshua, figliastro di/stepson of Nelson*), Anton Pointner (*Greville*), Hugo Döblin (*Dr. Graham*), Georg Alexander (*George, principe di Galles/Prince of Wales*), Paul Bildt (*Caraciollo*), Gertrud Welcker (*Arabella Kelly*), Claire Krona (*madre di/mother of Emma Lyon*), Adele Sandrock (*responsabile della casa per signore aristocratiche/head of a home for aristocratic ladies*), Käte Waldeck-Oswald (*Jane Middleton*), Celly de Reydt (*Phryne*), Ilka Grüning (*locandiera/landlady*), Adolf Klein (*ministro della Marina/Navy minister*), Karl Platen (*cameriere del re/King’s valet*); Max Adalbert, Max Güllstorff, Hans Sturm (*Iazzaroni*), Rudolf Meinhard-Jünger, Karl Geppert (*barbieri/barbers*), Georg John, Karl Römer (*giacobini/Jacobins*), Clementine Pleßner; *première.*: 20.10.1921, Marmorhaus, Richard-Oswald-Lichtspiele, Berlin; *orig. l.*: 3673 m. (3367 m. dopo i tagli di censura/after censorship cuts); DCP, 121', col. (imbibito/tinted); *did./titles.*: GER; *fonte copia/source.*: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Nel corso di una conferenza stampa tenuta il 9 aprile 1921, Richard Oswald, uno dei più importanti registi-produttori di lingua tedesca di quell’epoca, osservò che per riuscire a produrre film ad alto costo l’industria cinematografica tedesca doveva tener conto dei gusti del pubblico americano: infatti un film tedesco del costo di quattro milioni di marchi in patria avrebbe potuto incassare al massimo un milione e mezzo. Sarebbe però stato un errore limitarsi a copiare il modello statunitense: la Germania doveva offrire agli americani ciò che essi non sarebbero mai stati in grado di realizzare per conto proprio, ossia sceneggiature intellettualmente stimolanti e interpretazioni di grande intensità psicologica. Noto fino ad allora per il successo anche finanziario dei suoi *Publikumsfilme* (film di intrattenimento a basso costo) e *Aufklärungsfilme* (film sull’educazione sessuale), e considerato un promettente talento specializzato nella descrizione della vita quotidiana nelle grandi città moderne, Oswald sorprese il pubblico della conferenza annunciando che, nella stagione successiva, la sua casa di produzione – la Richard Oswald AG – avrebbe realizzato tre film a basso costo e tre spettacolari drammi storici in costume; del primo di questi, *Lady Hamilton*, stava anzi per iniziare la lavorazione. Il film fu girato nell’estate del 1921; richiese 120 giorni di riprese in studio oltre a scene in esterni in Italia (a Napoli presso il Palazzo Reale, in Sicilia e a Roma) e sulle coste del mar Baltico. Come quasi tutte le produzioni di Oswald, anche *Lady Hamilton* può vantare la partecipazione di una folta schiera di divi del palcoscenico e dello schermo: Conrad Veidt, Werner Krauß, Reinhold Schünzel, Else

Heims e Theodor Loos nelle parti principali e Adele Sandrock, Ilka Grüning, Heinrich George, Georg Alexander, Max Güllstorff e Max Adalbert nei ruoli di rinalzo. Secondo le voci circolanti all'epoca, un'innominata attrice inglese che avrebbe dovuto interpretare il ruolo eponimo fu sostituita dopo il suo arrivo in Germania perché Oswald la giudicò troppo anziana; quasi senza preavviso egli affidò allora la parte a un'attrice viennese relativamente sconosciuta, Liane Haid, che grazie a questo film divenne una star. Benché le recensioni iniziali non fossero sempre favorevoli, *Lady Hamilton* fu venduto in tutto il mondo, diventando un successo finanziario e internazionale. La critica fu unanime nel ritenere eccezionale l'interpretazione di Conrad Veidt nei panni dell'ammiraglio Horatio Nelson; e furono particolarmente elogiate anche le prove di Werner Krauß (Lord William Hamilton) e Reinhold Schünzel (il re di Napoli).

Le critiche negative riguardarono soprattutto (1) la disinvoltura con cui Oswald aveva trattato i fatti storici; soprattutto in Gran Bretagna non fu gradita la scelta di Veidt, il cui personale alto e slanciato contrasta vistosamente con la figura minuta del celebrato eroe di Trafalgar; (2) la struttura episodica e inconsistente della sceneggiatura, che non riesce a spiegare i rapporti tra singoli eventi i quali storicamente furono in realtà separati da lunghi intervalli di tempo; (3) la mancanza di suspense e tensione nello sviluppo dell'intreccio (tanto che un commentatore paragonò il film a un filo di perle che, prese una per una, sono preziose e splendide, ma nell'insieme non destano impressione perché sono tutte uguali). Alla radice di queste osservazioni stanno forse alcune note di Richard Oswald del 1920, ove egli spiega la sua concezione del ruolo del regista cinematografico [muto!] e le differenze rispetto a un regista teatrale: premesso che un film non può limitarsi a offrire belle immagini e deve invece costringere il pubblico a misurarsi con i problemi presentati sullo schermo, il regista, in quanto artista, ha il diritto di modificare i fatti storici. Privo dell'ausilio della parola, il regista di un film muto deve "penetrare" lo spazio dell'immagine con forte intensità, lavorare in maniera istintiva ed essere pronto a modificare (o a riscrivere totalmente) sul momento la sceneggiatura per aiutare l'interprete a rendere l'essenza – nelle gran parte dei casi – di una breve scena. Mentre il regista teatrale prepara, il regista cinematografico (dopo aver curato unicamente gli aspetti tecnici) improvvisa, crea spontaneamente. Oswald conclude le sue riflessioni con una similitudine: "L'opera di un regista di cinema [muto] mi sembra analoga a quella di un orrefice che, dopo aver preparato un disegno (la sceneggiatura), passa a incastonare preziose gemme (gli attori) in un'elegante montatura (la scenografia) creando così un gioiello meraviglioso (il film)". Nel 1921 egli chiamò questo gioiello *Lady Hamilton*.

Ricostruita dal Bundesarchiv nel 2009, la versione restaurata di *Lady Hamilton* si basa su un nitrato incompleto, imbibito e montato alla rinfusa dell'British Film Institute e su una copia di sicurezza in bianco e nero, anch'essa incompleta, inviata dal Gosfilmofond all'archivio dell'ex Germania dell'Est. Il punto di partenza per il restauro è stato il nitrato del BFI, cui sono state aggiunte scene tratte dalla copia moscovita. La scheda della censura tedesca, datata 15 ottobre 1921,

è servita per individuare le scene mancanti ed elaborare didascalie e inserti che sono stati stampati ex novo. Foto della collezione di Liane Haid sono state utilizzate per integrare le immagini mancanti; è stato possibile collocarle correttamente con l'aiuto del copione appartenuto personalmente all'attrice. Benché dalla pellicola manchino solo 200 metri circa, è stato necessario inserire testi esplicativi (tratti dal copione) per dare il senso complessivo della trama e delle specifiche sequenze. Per lo stesso motivo, in alcuni punti è stato inevitabile ricorrere a una serie di didascalie esplicative. Date le mediocri condizioni di conservazione delle copie di partenza, si è dovuto trattare digitalmente l'intero film, sottoponendolo a un singolo passaggio di stabilizzazione, nella consapevolezza che in questo momento non è possibile arrivare a una stabilizzazione completa. Al momento non si ha notizia di altri materiali superstiti. – HORST CLAUS

*At a press conference on 9 April 1921, Richard Oswald, one of the leading German-speaking producer-directors of the time, stated that to be able to produce big-budget films the German film industry would have to take into consideration the taste of U.S. audiences, because German pictures costing 4 million Marks would generate at best only 1.5 million in their country of origin. As it would be a mistake simply to copy the American model, Germany would have to offer the Americans something they could never come up with themselves – intellectually challenging scripts and psychologically intense performances. Known up to then mainly for his popular, financially successful Publikumsfilme (low-budget entertainment films) and Aufklärungsfilm (sex education films), and regarded as a promising specialist in the depiction of contemporary big-city life, Oswald then surprised his audience by announcing that his company Richard Oswald AG would produce three low-budget films and three spectacular historic costume dramas in the coming season, with the first one, Lady Hamilton, about to go into production.*

*Made during the Summer of 1921, the film took 120 studio days to shoot, plus location work in Italy (Naples and its Royal Palace, Sicily, and Rome) and along the shores of the Baltic Sea. As with most Oswald productions, the film features an array of stars from stage and screen, headed by Conrad Veidt, Werner Krauß, Reinhold Schünzel, Else Heims, and Theodor Loos in major roles, and Adele Sandrock, Ilka Grüning, Heinrich George, Georg Alexander, Max Güllstorff, and Max Adalbert in minor parts. An unnamed English actress who was to have played the title role reportedly had to be replaced after her arrival in Germany because Oswald considered her to be too old, and at short notice he gave the part to the relatively unknown Viennese actress Liane Haid, whom the film made a star. Though initial reviews were mixed, Lady Hamilton was sold world-wide and became a financial and international success. Critics unanimously agreed that Conrad Veidt's interpretation of Admiral Horatio Nelson was outstanding; also especially praised were the performances of Werner Krauß as Lord William Hamilton and Reinhold Schünzel as the King of Naples. Critical voices concentrated mainly on (1) liberties taken by Oswald*

with historical facts – starting (especially in Britain) with the casting of Veidt, whose tall, slender appearance stands in stark contrast to the small figure of the celebrated hero of Trafalgar; (2) the loose, episodic structure of the script, which fails to explain the connections between individual events that in history were actually separated by long periods of time; and (3) a lack of build-up of suspense and tension in the development of the plot (causing one commentator to compare the film with a string of pearls which taken individually are valuable and attractive, but as a whole fail to impress because they all look the same). The roots of these observations may be found in some thoughts jotted down by Richard Oswald in 1920, in which he explained his perception of the role of the [silent!] film director and its differences from that of a theatre director. Starting from the premise that a film has to show more than beautiful pictures, and should force audiences to confront issues presented on the screen, Oswald insisted that, being an artist, he had the right to make changes to historical facts. As he cannot rely on the support of the spoken word, the director of a [silent] film has to “penetrate” the space of the image with a high degree of intensity, work instinctively, and must be prepared to make changes to (or totally rewrite) the manuscript at the spur of the moment in order to help the performer convey the essence of – in most cases – a short scene. While the stage director prepares, the film director (having prepared technical aspects only) improvises, creates spontaneously. Oswald concludes his thoughts with a comparison: “The work of a [silent] film director appears to me like that of a goldsmith who, after an outline (manuscript), assembles precious gems (actors) in a beautiful setting (film decoration) and creates a marvellous piece of jewellery (film).” In 1921 he called that jewel Lady Hamilton.

Reconstructed by the Bundesarchiv in 2009, the restored version of Lady Hamilton is based on an incomplete, tinted nitrate print with jumbled editing held by the British Film Institute, London, and an incomplete black & white safety print given to the former GDR State Film Archive by Gosfilmofond. The point of departure for the restoration was the BFI’s nitrate print, which was extended by scenes from the Moscow print. The German censorship card dated 15 October 1921 formed the basis for the identification of missing scenes and the creation of newly printed intertitles and inserts. Stills from Liane Haid’s estate were used to add missing imagery; their correct placement was made possible with the help of her personal copy of the shooting script. Though only approximately 200 metres of the film are missing, it was necessary to insert explanatory texts (quoted from the shooting script) to convey the overall plot and specific missing sequences. For the same reason it was occasionally unavoidable to insert sequences of explanatory intertitles. Because of the poor physical condition of the original source prints, the entire film had to be digitally treated, albeit with a single stabilization pass only, realizing that it is currently not possible to achieve a complete stabilization. At present there is no record of any other surviving materials. – HORST CLAUS

## THE LAST EDITION (Emory Johnson Productions – US 1925)

*Regia/dir:* Emory Johnson; *sogg./story, scen:* Emilie Johnson; *f./ph:* Gilbert Warrenton, Frank Evans; *cast:* Ralph Lewis (*Tom McDonald*), Lila Leslie (*Mary McDonald*), Ray Hallor (*Ray McDonald*), Frances Teague (*Polly McDonald*), Rex Lease (*Clarence Walker*), Lee Willard (*Aaron Hoffman*), William Bakewell (*“Ink” Donovan*), Lou Payne (*Jerome Hamilton*), David Kirby (*“Red” Moran*), Tom O’Brien (*“Bull” Collins*), Wade Boteler (*Mike Fitzgerald*); 35mm, 1860 m., 79’ (20 fps); col. (imbibito e virato/tinted and toned, Desmet method); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam.

*The Last Edition* è il settimo degli otto lungometraggi diretti da Emory Johnson per la società di produzione recante il suo nome (1922-1926), tutti basati su sceneggiature scritte da sua madre, Emilie Johnson, e aventi spesso per protagonista il non eccelso attore Ralph Lewis. Le vicende narrate riguardavano senza eccezione lavoratori posti di fronte alla sfida della moderna tecnologia o delle “idee innovative” e al contempo costretti a fronteggiare l'emergenza di un figlio minacciato o accusato a torto di qualche crimine. In *The Third Alarm* (1922), Ralph Lewis interpreta un pompiere che non riesce ad accettare l'introduzione delle autopompe a motore, mentre *In the Name of the Law* (1922) vede l'attore nei panni di un ufficiale di polizia il cui figlio è stato erroneamente accusato di furto. Emilie Johnson cambiò i nomi dei protagonisti ma mantenne invariata la trama anche per *The Mailman* (1923), dove Lewis è un postino il cui figlio è ingiustamente condannato per omicidio, mentre in *The Last Edition* è l'esperto tipografo di un giornale cui viene negato un avanzamento professionale per motivi di età e deve poi lottare per dimostrare l'innocenza di suo figlio arrestato per corruzione.

Sarebbe facile liquidare i film di Johnson come melodrammi a basso costo con trame riciclate e con attori di serie B o dilettanti, ma probabilmente sta proprio qui il loro fascino e il loro valore essenziale. Forse per le ristrettezze di budget, o forse per una sua precisa volontà, Emory Johnson girò sempre nei reali ambienti di lavoro in cui si svolgevano i film e accanto agli attori professionisti fece recitare commercianti, funzionari e operai. *The Last Edition* fa a tratti l'effetto di un finto documentario clonato in un melodramma d'azione. Girato principalmente nelle strade di San Francisco e all'interno degli edifici del *San Francisco Chronicle* (un giornale che esce tuttora), il film intendeva chiaramente documentare ogni aspetto del processo produttivo di un quotidiano. Tale intento appare evidente nella sequenza di sei minuti della corsa alla stampa dell'edizione straordinaria, in cui ogni fase del processo è presentata con grande meticolosità. Né la precisione di Johnson sfuggì a un cronista di cinema del *San Francisco Chronicle* che aveva assistito alla prima del film organizzata il 15 settembre 1925 per i dipendenti del giornale: “Il film è stato girato nel nuovo edificio del *Chronicle* e ne mostra gli spazi interni, con l'ufficio privato del direttore, i reparti di composizione, stereotipia e stampa, e perfino la sala macchine del piano interrato.” Il cronista descrive anche un'esperienza forse non troppo diversa da quella dei primi spettatori di film sull'“uscita dalla fabbrica”: “In molte scene si vedono i veri

impiegati del *Chronicle* al lavoro e durante lo spettacolo di ieri sera gli spettatori, molti dei quali in forza al giornale, hanno applaudito con entusiasmo i volti familiari e hanno riso del debutto come attori di cinema dei loro colleghi.”

Il cast di Emory Johnson, formato da professionisti, semi-professionisti, impiegati del *Chronicle*, pompieri, ufficiali di polizia e altri dilettanti include anche l'allora capo della polizia di San Francisco, Daniel J. O'Brien, che impersona praticamente se stesso. O'Brien aveva un legame speciale con Hollywood, perché suo figlio George aveva appena interpretato *The Iron Horse* (*Il cavallo d'acciaio*, 1924) di John Ford e poco dopo sarebbe apparso al fianco di Janet Gaynor in *Sunrise* (*Aurora*, 1927) di F.W. Murnau. Il più giovane e decisamente più virile dei due O'Brien non recita in *The Last Edition*, ma a un occhio attento non sfuggiranno tre sue fotografie pubblicitarie in bella mostra sulla parete dietro la scrivania del padre. Anche il regista Emory Johnson si regala una partecina nel film: lo si può infatti riconoscere nel giornalista alto che fa lo sgambetto a un collega e poi scappa utilizzando l'ascensore di servizio.

Il restauro di *The Last Edition* è stato completato nel 2013 dal San Francisco Silent Film Festival e dall'EYE Filmmuseum di Amsterdam a partire da un nitrato 35mm imbibito e virato preservato dall'archivio e appartenente alla collezione J.K. Brocades Zaalberg. La copia con le didascalie in olandese fu distribuita nei Paesi Bassi dalla Standaard Films NV (L.C.B.) di Loet C. Barnstijn con sede all'Aia. Non esistendo fonti dirette per le didascalie originali inglesi, queste sono state ritradotte e rifatte con un carattere simile a quello usato nelle altre pellicole di Emory Johnson. Il nitrato di partenza è sostanzialmente completo, ma è privo del titolo. Si è rimediato mutuando il cartello mancante da una copia 35mm del trailer americano del 1925 conservato presso la Library of Congress. – ROB BYRNE

*The Last Edition* was the seventh of eight features created by Emory Johnson's namesake production company (1922-26), all of which were based on screenplays contributed by his mother, Emilie Johnson, and more often than not starring journeyman actor Ralph Lewis in the lead. Without exception, the dramas focus on blue-collar protagonists challenged by modernizing technology or “updated notions,” and are at the same time forced to confront a crisis involving a son who has been threatened or unjustly accused of a crime. In *The Third Alarm* (1922) Ralph Lewis portrays a fireman unable to cope with the introduction of motorized fire engines, and in *In the Name of the Law* (1922) has Lewis playing a police officer whose son has been unjustly accused of theft. Emilie Johnson changed the names but kept the plot with *The Mailman* (1923), which delivered Lewis as a mail carrier whose son is wrongfully convicted of murder, and in *The Last Edition* Ralph Lewis rolls the presses as a veteran newspaper pressman denied a job promotion due to his age, who must then fight to exonerate his son, who has been arrested for corruption.

*It is easy to dismiss Johnson's films as low-budget melodramas featuring recycled story lines and casts of B-list and amateur actors,*

*but therein can lay their charm as well as much of their value. Perhaps due to financial constraints, or perhaps through direct intent, Emory Johnson filmed on the actual workplace locations where his films were set and featured tradesmen, officers, and working staff performing alongside the professional actors. In The Last Edition the effect at times approaches ersatz documentary cloned onto action-melodrama. Primarily shot on location on the streets of San Francisco and within the premises of the San Francisco Chronicle newspaper (still in circulation today), Johnson clearly intended to document every aspect of the newspaper production process. This is most evident in the six-minute “rush the extra” sequence, in which every aspect of the process is meticulously presented. Johnson's thoroughness did not escape the notice of a San Francisco Chronicle film reporter who attended a preview screening held for newspaper employees on 15 September 1925: “The picture was made in the new Chronicle building and shows the plant from the local room and the editor in chief's private office, through composing, stereotyping and press rooms, to the engine room in the sub basement.” He also describes an experience that may not have been too unlike that of early factory-gate film audiences: “The regular employees of The Chronicle are shown at work in many of the scenes and last night's audience, which had many of the force among its number, roundly applauded familiar faces and laughed at their comrades' debut as picture actors.”*

*Emory Johnson's cast of professionals, semi-professionals, Chronicle employees, firemen, police officers, and other amateurs includes then-current San Francisco police chief Daniel J. O'Brien, who plays himself as the city's head lawman. The Chief had a special Hollywood connection, since his son George had recently starred in John Ford's The Iron Horse (1924) and would soon take the lead opposite Janet Gaynor in F.W. Murnau's Sunrise (1927). The younger and decidedly more virile O'Brien does not appear directly in The Last Edition, but sharp eyes will notice three publicity photos of the actor prominently displayed on the wall behind his father's desk. Director Emory Johnson also gave himself a cameo, and can be recognized as the tall pressman who jokingly trips a fellow employee and then escapes using the shop elevator.*

*Restoration of The Last Edition was completed in 2013 by the San Francisco Silent Film Festival and EYE Filmmuseum, Amsterdam, and is based on the 35mm tinted and toned nitrate print preserved at EYE as part of the J.K. Brocades Zaalberg Collection. The Dutch-titled print was distributed to local cinemas by Loet C. Barnstijn's Standaard Films NV (L.C.B.) of The Hague, Netherlands. Because there are no known sources for the content of the original English titles, the titles have been re-translated back into vernacular American English and re-created using a typeface similar to that used in other Emory Johnson productions. While the original print is substantially complete, it lacks the film's main title. As a substitute, the main title (already in English) was appropriated from a 35mm copy of the 1925 promotional trailer preserved at the United States Library of Congress. – ROBERT BYRNE*

**DIE MACHT DER FINSTERNIS (The Power of Darkness)** (Neumann-Film-Produktion GmbH, Berlin – DE 1924)

*Regia/dir:* Conrad Wiene; *scen:* Robert Wiene; *f./ph:* Ernst Lüttgens, Willy Goldberg; *scg./des:* Andrej Andrejew, Heinrich Richter; *cast:* Peter Scharoff, Maria Germanowa, Maria Egorowa, Maria Kryschanowskaja, Alexander Wiruboff, Pawel Pawlow, Vera Pawlowa, Vera Orlowa; *riprese/filmed:* 1923; *data uscita/rel:* 16.6.1924; 35mm, 4979 ft., 83' (16 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Theatre Museum, Waseda University.

La compagnia del Teatro d'Arte di Mosca forma il cast di questa riduzione cinematografica di un dramma di Tolstoj. In questo senso, il lavoro s'inserisce nella linea tracciata dal film di Robert Wiene *Raskolnikow* (1923), prodotto dalla stessa società, con lo stesso scenografo, uno degli operatori e molti degli stessi attori. Stavolta, tuttavia, Robert Wiene scrisse soltanto la sceneggiatura, lasciando la regia al fratello minore Conrad. Confrontando *Die Macht der Finsternis* con *Raskolnikow* la differenza appare molto evidente: *Raskolnikow*, basato su *Delitto e castigo* di Dostoevskij, è più cinematografico. Non conoscendo a sufficienza le qualità specifiche del Conrad Wiene regista di cinema, è abbastanza difficile giudicarlo da un film come questo che è l'adattamento di una messinscena teatrale. Sul piano visivo il film è indubbiamente molto teatrale e fu proprio questo suo requisito ad attirargli le critiche negative dell'epoca.

Quando il film uscì a Tokio nel maggio 1926, il critico di sinistra Akira Iwasaki lo stroncò duramente, ravvisandovi una regressione al periodo primitivo quando i film erano una mera imitazione di allestimenti teatrali. Per gli studenti e i ricercatori del teatro russo, tuttavia, *Die Macht der Finsternis* rappresenta un documento prezioso, perché, perfino meglio di *Die Gezeichneten* di Dreyer o di *Raskolnikow* di Robert Wiene, mostra l'essenza del teatro di Stanislavskij. Per questo motivo, il film è stato considerato a lungo la punta di diamante della collezione conservata presso il Museo del Teatro della Waseda University. Le scenografie, se inserite nell'ambito del cinema espressionista tedesco, presentano un'interessante peculiarità. Pur non essendo espressioniste nel senso stretto del termine, sono molto potenti e fortemente espressive in sé. – HIROSHI KOMATSU

*The troupe of the Moscow Art Theatre constitute the players in this film adaptation of a drama by Tolstoy. In this sense, the enterprise continued on from Robert Wiene's Raskolnikow (1923), produced by the same company, with the same designer, one of the same cameramen, and sharing several cast members. This time, though, Robert Wiene only wrote the script, and it was directed by his younger brother Conrad. Comparing Die Macht der Finsternis with Raskolnikow, the difference is quite evident: Raskolnikow, based on Dostoyevsky's Crime and Punishment, is more cinematic. As we do not know much about Conrad Wiene's ability as film director, it is somewhat difficult to judge this as a film adaptation of a stage play. Visually it looks rather theatrical, and it was precisely this quality*

*that originally drew criticism. The Japanese left-wing film critic Akira Iwasaki severely panned the film when it was released in Tokyo in May 1926, seeing it as marking a regression to the primitive period when a film was merely an imitation of a stage play. For students and researchers of Russian theatre, however, Die Macht der Finsternis works as an excellent document. More than Dreyer's Die Gezeichneten or Robert Wiene's Raskolnikow, it shows the essence of Stanislavsky's theatre. In this respect, it has long been the treasure of the film collection at the Theatre Museum of Waseda University. In the context of the German Expressionist film, the stage settings in this film are quite interesting. They are not Expressionist settings in the strictest sense, but they are very powerful and strongly expressive in themselves. – HIROSHI KOMATSU*

### **[IL MOVIMENTO DELLE NUVOLE ATTORNO AL MONTE FUJI / THE MOVEMENT OF CLOUDS AROUND MT. FUJI]**

(Masanao Abe, JP, 1929-1938; compilation 2014)

*F./ph:* Masanao Abe; *compilation:* Helmut Völter; DCP (da/from 35mm), 5'; senza did./no titles; *fonte copia/source:* Helmut Völter.

Verso la fine degli anni Venti, il fisico giapponese Masanao Abe (1891-1966) costruì un osservatorio con vista sul Monte Fuji. Da lì, nel corso di 15 anni, monitorò le nuvole che circondavano il vulcano. Ciò che lo interessava era la questione scientifica di come visualizzare, tramite il cinema e la fotografia, le correnti d'aria intorno al Fuji. Sebbene non deliberatamente, ciò si inseriva in una lunga tradizione iconografica: la montagna e le nuvole.

Abe vedeva nella combinazione di immagini fotografiche, cinematografiche e in stereoscopia la forma ideale della dimostrazione scientifica. Gli scienziati di fine Ottocento/inizio Novecento facevano regolare uso della fotografia, e talvolta anche del cinema, per documentare le nuvole. Questo semplicemente perché le parole, in molti casi, non erano sufficienti per descrivere le forme perennemente mutevoli. In genere, tuttavia, le immagini erano concepite come un mezzo e non come un fine, e i risultati degli studi sulle nuvole si traducevano in numeri, tavole e formule. Nessun altro scienziato tuttavia combinò in funzione delle proprie ricerche fotografia, cinema e stereoscopia e nessun altro collezionò tanto materiale visivo quanto Abe.

In svariati anni di ricerche, Abe aveva accumulato centinaia di fotografie e di filmati. Avendo pubblicato articoli in giapponese e in inglese, il suo lavoro aveva un seguito scientifico anche in ambito internazionale. Egli aveva osservato e documentato la forma e il movimento di ogni tipo di nuvole, ma anche le diverse situazioni atmosferiche, le stagioni, le continue variazioni di luce, ecc. Ma il suo obiettivo iniziale di visualizzare e poi capire le correnti d'aria era ancora molto lontano. Col tempo, fu sempre più evidente che le relazioni tra le nuvole e le correnti d'aria sono troppo complesse per essere capite con la sola esperienza visiva. Per questa mancanza di un risultato completo, le ricerche di Abe furono presto dimenticate e sono rimaste praticamente sconosciute fino ad oggi.

Per decenni, l'archivio di Abe, custodito a Tokio dalla sua famiglia, non è stato toccato. L'ho scoperto mentre lavoravo al mio libro *Cloud Studies*. Esaminando i suoi negativi su lastra di vetro e le sue pellicole sono rimasto affascinato dalla loro precisione scientifica e dalla loro bellezza. Quello di Abe non è solo uno studio di fisica e meteorologia, ma anche di tempo, movimento, forma, luce e paesaggio. Attualmente sto preparando una mostra su Abe per l'Izu Photo Museum di Mishima e a un libro che sarà pubblicato nel novembre 2014 dalla Spector Books. – HELMUT VÖLTER

*In the late 1920s, the Japanese physicist Masanao Abe (1891-1966) built an observatory with a view of Mt. Fuji. From it, over the course of 15 years, he recorded the clouds that surrounded the mountain. He was interested in the scientific question of how the air currents around Fuji could be visualized by means of film and photography. Albeit unintentionally, Abe's motifs fit into a long iconographic tradition: the mountain and the clouds.*

*Abe saw a combination of individual images, moving pictures and stereo recordings as the ideal form of scientific evidence. Cloud scientists of the late 19th and the early 20th century regularly used photography, and also sometimes film, to record clouds. One reason for this was that words were in many cases simply not sufficient to fully describe the endlessly variable forms of clouds. But in most cases, images were just means to an end, and the results of cloud studies would finally be numbers, tables, and formulas. No other scientist combined photography, film, stereo photography, and stereo film for his research, and no one else collected as much visual material as Abe did.*

*After several years of research, Abe had gathered hundreds of photographs and film sequences. He had also published several articles in Japanese and English, and his work was followed by scientists internationally. He had seen and documented all kinds of cloud forms and movements, but also different weather situations, the seasons, the changing sunlight, etc. Yet his initial goal to visualize and subsequently understand the air currents was still far off. More and more, it became apparent that the relations between clouds and air currents are too complex to be understood by visual evidence alone. Due to this lack of a comprehensive outcome, Abe's research was soon forgotten, and is virtually unknown today.*

*For decades Abe's archive, which was kept by his family in Tokyo, was left untouched. I discovered Abe's legacy while working on my book *Cloud Studies*. When I sifted through his glass plate negatives and film rolls I was captivated by both their scientific precision and their beauty. Abe's work was not only a study of physics and meteorology, but also of time, movement, form, light, and landscape. I am currently preparing an exhibition on Abe for the Izu Photo Museum in Mishima, Japan, and a book that will be published in November 2014 by Spector Books. – HELMUT VÖLTER*

**PAN** (Harald Schwenzen, Kommunernes Filmsentral - NO, 1922)  
*Regia/dir:* Harald Schwenzen; *scen:* Harald Schwenzen, dal romanzo *dil/from the novel by* Knut Hamsun (1894); *f./ph:* Johan Ankerstjerne, Thorleif Tønsberg; *cast:* Hjalmar Fries-Schwenzen (*tenente/Lieutenant Glahn*), Gerd Egede-Nissen (*Edvarda*), Lillebil Ibsen (*Eva*), Hans Bille, Rolf Christensen, Harald Schwenzen, Falhi; 35mm, 2170 m., 105' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* NOR (subt. ENG); *fonte copia/print source:* Nasjonalbiblioteket, Oslo.

Negli anni '20, la produzione cinematografica della Norvegia difficilmente poteva essere considerata una grossa realtà industriale: i lungometraggi realizzati in un anno erano molto pochi e pochi erano anche i cineasti preparati ed esperti in attività nel Paese. Pertanto suscitò un certo scalpore la notizia che qualcuno si accingesse a portare sullo schermo il famoso romanzo del 1894 di Knut Hamsun *Pan*, che all'epoca era già considerato un classico della letteratura nazionale ed era assai apprezzato anche all'estero. Era il momento giusto per un film come questo: Hamsun aveva appena ricevuto il premio Nobel (1920) e naturalmente era allora uno dei più grandi eroe nazionali.

A scrivere e dirigere il film fu un giovane e brillante attore del Teatro Nazionale di Oslo, Harald Schwenzen. A quanto pare, era un progetto nato per pura passione: *Pan* fu infatti la prima e ultima regia cinematografica di Schwenzen, che dedicò il resto della carriera alla recitazione, in teatro e al cinema. In *Pan* egli affidò al fratello, l'attore Hjalmar Fries-Schwenzen, il ruolo maschile principale, quello del tenente Glahn, e lui stesso comparve nell'epilogo del film nei panni del compagno di caccia di Glahn. Par quasi di vedere i due fratelli progettare il tutto già da bambini!

La Kommunernes Filmsentral – in primis una società di distribuzione, ma per un certo periodo accreditata anche come società di produzione – sostenne il progetto. Probabilmente l'idea più audace fu quella di girare l'epilogo in esterni in Algeria. Mai una troupe cinematografica norvegese era andata così lontano. Molti anni dopo, lo stesso Harald Schwenzen raccontò la sua avventura in un'intervista rilasciata al quotidiano norvegese *Morgenposten* (27 febbraio 1945): “Eravamo in tre: mio fratello Hjalmar, l'operatore Tønsberg e io, tutti con un bagaglio da vacanze estive, muniti di passaporto e di altre cose utili. Da Algeri, su indicazione del governatore, proseguimmo verso sud, con passaggi sicuri in autobus o a dorso di cammello, attraversando il deserto di pietra e il deserto di sabbia per 500 chilometri, fino a raggiungere un'oasi, dove nessun norvegese aveva mai messo piede; c'erano solo pochi arabi e qualche francese. E, santo cielo, che caldo faceva, 45 gradi all'ombra! E con quel caldo noi dovevamo lavorare dalle 4 del mattino alle 8 di sera, con una pausa pranzo di due ore. I francesi ci dicevano che eravamo pazzi a lavorare con quella calura e perfino gli arabi erano scettici. Appena arrivammo all'oasi avemmo una grossa delusione e io temetti di aver fatto tutto quel viaggio inutilmente: ci dissero che le donne arabe non potevano uscire dalle loro case. E a noi serviva una ragazza araba per un ruolo importante, quello di Maggie, la fidanzata araba del tenente Glahn. Solo l'intervento dell'influente prefetto francese ci consentì di prendere contatti una

giovane araba, che fu felicissima di evadere dalla sua prigionia non appena seppe che ciò sarebbe avvenuto nel pieno rispetto delle convenienze. E fu una vera scoperta! Sì, Falhi, una creatura snella e affascinante, una diciottenne spontanea e genuina, che sembrava avere un talento naturale, graziosa come una gazzella e straordinariamente flessibile. Trascorremmo là tutta l'estate, e fu un periodo bellissimo: girare l'epilogo di *Pan* e realizzare il primo film norvegese in terra d'Africa fu un gran divertimento.”

Le riprese in Africa furono effettuate nell'estate del 1921, ma il grosso del film fu girato solo l'anno dopo, a Melbu, nell'arcipelago delle Vesteraalen, a nord della Norvegia. I principali ruoli femminili furono affidati a due giovani attrici, Gerd Egede-Nissen (Edvarda) e Lillebil Ibsen (Eva). Entrambe avevano già interpretato ruoli importanti in produzioni estere, ma non erano mai apparse in un film norvegese. La première di *Pan* si tenne nell'autunno del 1922, in un'atmosfera di grande attesa che combinava eccitazione e scetticismo, ma la maggior parte dei critici ne uscirono entusiasti, in qualche caso addirittura stupefatti. In generale i quotidiani furono prodighi di lodi: “Le immagini del Nordland sono probabilmente le più belle apparse finora al cinema. Ma soprattutto si è riusciti in maniera eccelsa a inserire efficacemente i personaggi nell'ambiente circostante. Gli strani sentimenti dei personaggi di *Pan*, che possono essere compresi soltanto con la Natura come sfondo, non appaiono mai innaturali sullo schermo. E forse il più grande merito del film è proprio questo”.

In un'altra recensione leggiamo: “La temeraria iniziativa di portare sullo schermo il romanzo *Pan* è riuscita oltre ogni aspettativa, grazie all'accortezza della produzione di ingaggiare attori di prima scelta per i ruoli principali e all'eccellente fotografia. Edvarda è interpretata da Gerd Egede-Nissen. Raramente si sono viste sullo schermo prove di pari intensità. Ecco l'Edvarda di Hamsun che esce dalle pagine del libro, confusa e imprevedibile, ma intensa, viva e bellissima”.

Benché accolto con grande entusiasmo alla sua prima uscita, in seguito *Pan* ha ammucchiato polvere negli archivi per decenni. In tempi recenti ha circolato solo una ristampa da un vecchio nitrato che non era in grado di restituire la qualità fotografica dell'originale e in cui, purtroppo, mancava metà dell'epilogo del film. Per fortuna, durante il restauro del 2012, siamo riusciti e reinserirlo, usando sia il negativo originale (molte porzioni del quale erano integre) sia un controtipo di sicurezza realizzato nei primi anni '60. Il materiale restaurato non aveva però le didascalie originali, che abbiamo ricostruito uniformandole allo stile di quelle della vecchia copia e desumendone il testo dalla scheda della commissione di censura svedese. Tutte le copie di sicurezza precedenti erano state realizzate in bianco e nero. Per la nuova copia, abbiamo seguito le indicazioni del materiale originale e deciso di rifare l'imbibizione. Il film è stato restaurato digitalmente a Monaco di Baviera, presso la Arri Film and TV Productions.

Lasciamo l'ultima parola a Harald Schwenzen. Come scrisse personalmente sulla brochure originale del programma di sala: “Il nostro proposito era di restituire artisticamente, attraverso la bellezza delle immagini, quella che forse è la storia più strana di Knut

Hamsun. Apparentemente, in *Pan* non c'è una trama abbastanza forte da risultare allettante per il cinema; ma il romanzo, con la sua bellezza e la sua poesia, è talmente ricco d'atmosfera e profondo nella sua descrizione dell'animo umano da affidare sia al regista sia agli attori un compito artistico molto speciale. Se siamo riusciti, attraverso le nostre immagini, con alcuni brani dal testo di Hamsun, a rendere vivi questi personaggi e quest'atmosfera, come nel libro, allora siamo riusciti nel nostro intento.”

Harald Schwenzen (1895-1954) è stato per quasi quattro decenni uno dei principali attori norvegesi del National Theater di Oslo, dal suo debutto su quel palcoscenico nel 1918 fino alla sua morte. Nei primi anni della sua carriera interpretò ruoli attraenti come *Peer Gynt* di Ibsen, *Don Carlos* di Schiller, Orsino in *La dodicesima notte* e Sebastian in *La tempesta*. Dopo qualche sporadica esperienza come regista teatrale, negli anni della sua maturità passò a ruoli più foschi e da caratterista. Il primo ruolo cinematografico gli fu offerto in Svezia, dove lavorò per Victor Sjöström in *Mästerman* (1920). Dopo la sua unica esperienza di regista/attore in *Pan* (1922), tornò in Svezia per *Twå konungar* (1925) di Elis Ellis e *Till Østerland* (1926) di Gustav Molander, (presentato alle Giornate nel 1998). Il suo ultimo ruolo muto fu nel norvegese *Laila* (1929) di George Schnéevoigt (programmato dalle Giornate nel 2008). Durante la seconda guerra mondiale, Schwenzen fu attivo nella Resistenza contro le forze d'occupazione naziste e nel 1944 fu internato nel campo di concentramento di Sachsenhausen. Oggi spesso dimenticato, egli merita di essere ricordato sia come artista di talento sia come uomo valoroso. — BENT KVALVIK

*Norwegian feature-film production in the 1920s was infrequent. It could hardly be considered a major industry at the time; there were very few full-length movies being made annually, and very few trained and experienced filmmakers working in our country. It was therefore quite a sensation when someone suddenly had the nerve to go ahead with a film adaptation of Knut Hamsun's famous 1894 novel Pan, which by then was already a national literary classic, and widely appreciated abroad. The film was well-timed; Hamsun had recently received the Nobel Prize (1920), and was naturally then one of Norway's biggest heroes.*

*A talented young actor from Norway's National Theatre in Oslo, Harald Schwenzen, wrote the script and directed the film. The project apparently was a labour of love for him – it was his first film as a director, and he never made another. The rest of his career he concentrated on acting, on both stage and screen. He cast his own brother, the actor Hjalmar Fries-Schwenzen, in the male leading role of Lieutenant Glahn, and he himself played Glahn's hunting companion in the film's epilogue. One could almost imagine the two brothers planning it all back in their nursery!*

*Kommunerne Filmsentral (Norwegian Municipalities' Film Central) – primarily a corporation for the distribution of films, but for some years also credited as a production company – supported the project. Probably the most daring idea was the plan to shoot the epilogue on*



location in Algeria. Never before had a Norwegian film crew travelled so far. Harald Schwenzen himself related the adventure in an interview many years later, published in the Norwegian newspaper *Morgenposten* (27 February 1945): “We were three of us travelling down to Algeria, my brother Hjalmar, the photographer Tønsberg, and myself, all of us packed for summer holidays, furnished with passports and other suitable things. From Algiers, we travelled further on the governor’s recommendation, with safe passage by bus or camel, 500 km down south, through the stone desert and into the sand desert to an oasis, where no Norwegians had ever set foot before; there were only some Arabs and Frenchmen there. And very hot it was – oh my! – 45 degrees in the shade! And in that heat we were to work from 4 in the morning until 8 in the evening, with a dinner break of two hours. The Frenchmen said we were mad to go on working in this heat, and even the Arabs were sceptical. When we arrived at the oasis we were met with a huge disappointment, and I feared that the whole journey had been in vain: they told us that Arab women were never allowed to leave their houses. And we needed an Arab girl for one of the leading roles, of the Arab girl Maggie, Lieutenant Glahn’s sweetheart. But helped by the powerful French prefect we made contact with a young Arab girl, who was absolutely thrilled to get out of her imprisonment, when she learned that it was properly allowed. And she was a real find! Yes, Falhi, a slim and charming creature, an 18-year-old Nature Girl. She appeared to have a natural talent, gracious like a gazelle and extraordinarily flexible. We stayed on there the whole summer, and it was a wonderful time. We were shooting the epilogue of *Pan*, and it was really great fun to make a Norwegian film in Africa for the very first time.”

This filming in Africa was done during the Summer of 1921. The main portion of the film was not shot until the following year, in Melbu, in the Vesteraalen archipelago, northern Norway. Two young actresses were hired for the main female leads, Gerd Egede-Nissen as Edvarda and Lillebil Ibsen as Eva. They both had already played great film roles abroad, but had never appeared in a Norwegian film before.

When the film premiered in the Autumn of 1922, it was anticipated with both excitement and scepticism, but the critics were mostly enthusiastic, in some cases even amazed. The newspapers generally lavished praise on the film: “The images of Nordland in this film are probably the most beautiful ever seen in a movie. And what is more, in an excellent way one has succeeded in placing the characters effectively against the surroundings. The strange sentiments of the characters in *Pan*, which can only be understood with Nature as a background, never seemed unnatural on the screen. This is probably the film’s greatest triumph.”

Another review observed: “The daring step to put the novel *Pan* on film has succeeded beyond all expectations, due to the film company’s wisdom of casting first-class actors in the leads, and first-class photography. Edvarda is played by Gerd Egede-Nissen. An achievement like this is rarely seen on the screen. Here comes Hamsun’s Edvarda, walking right out of the book, messy and erratic, but intense, lively, and lovely.”

Though warmly received upon its release, the silent film *Pan* gathered dust in the film archives for many decades afterwards. Whenever it was shown in recent years, it was a reprinting of an old nitrate print, which was unable to recapture the film’s original picture quality, and in which, sadly, half of the film’s epilogue was missing. Happily we were able to reconstitute this when restoring the film in 2012, making use partly of the film’s camera negative (great portions of which were intact) and partly of a safety dupe print made in the early 1960s. There were no original intertitles in the restored footage, so we reconstructed them, modelling their style after the titles in the old print, and gathering the text information from the Swedish censorship report. All earlier safety prints had been produced in black & white. For the new print, we followed indications in the original material and chose to reconstruct the tinting. The film was restored digitally, at Arri Film and TV Production in Munich.

Let Harald Schwenzen have the last word. As he wrote in the film’s original programme brochure: “The task we have given ourselves is to make a beautiful and artistic picturization of this, perhaps Knut Hamsun’s strangest story. Outwardly, there is no strong plot in *Pan* which could possibly tempt us, but the book is, with its powerful beauty and lyricism, so rich in atmosphere, so characteristic and strong in its human descriptions, that it offers both the director and the actors a very special artistic task. If we have succeeded, through our images, together with excerpts of Hamsun’s text, to give life to these people and this atmosphere, as in the book, then we have fulfilled the great task we set for ourselves.”

**Harald Schwenzen** (1895-1954) was one of Norway’s leading stage actors at the National Theatre, Oslo, for nearly four decades, from his debut there in 1918 until his death. In the early years he played attractive roles like Ibsen’s Peer Gynt and Schiller’s Don Carlos, Orsino in *Twelfth Night*, and Sebastian in *The Tempest*. He also occasionally directed plays, and moved over to darker character roles in later years. He had his first film role in Sweden, working for Victor Sjöström in *Mästerman* (1920), and after his sole director/actor achievement in *Pan* (1922), he returned to Sweden in *Elis Ellis’ Två konungar* (1925) and *Gustaf Molander’s Till Østerland* (1926; screened at Pordenone in 1998). His last silent film part was back in Norway, in *George Schnéevoigt’s Laila* (1929; shown at Pordenone in 2008). During World War II Schwenzen worked actively in the Resistance against the Nazi Occupation forces, and in 1944 was sent to the Sachsenhausen concentration camp. Although largely forgotten today, Harald Schwenzen deserves to be remembered, as both a dignified artist and a brave man. – BENT KVALVIK

#### **PAN SI DONG (The Spider Cave)** [La caverna del ragno]

(Shanghai Photoplay Co. - China, 1927)

*Regia/dir:* Darwin Dan; *aiuto reg./asst. dir:* Chen Baoqi; *f./ph:* Dan Ganting; *mont./ed:* Guan Ji’an; *scg./des:* Xia Weixian; *drawings:* Fang Xuegu; *cast:* Yin Mingzhu (*la regina ragno/the Spider Queen*), Jiang Meikang (*Tang Xuanzang, il pellegrino/the pilgrim*), Wu Wenchao

(*Wukong, la scimmia/the monkey*), Zhou Hongquan (*Zhu Wuneng, il maiale/the pig*), Zhan Jiali (*Sha Wujing, lo squalo/the shark*); orig. l.: c.1900 m.; 35mm, 1214 m., 59' (18 fps); col. (imbibito/tinted, Desmet method); did./titles: CHN, NOR; fonte copia/print source: Nasjonalbiblioteket, Oslo.

*Pan si dong* è un raro e uno dei primi esempi di film dello “spirito magico”, un genere che fu molto popolare nella Shanghai dei tardi anni '20, di cui sono sopravvissuti pochissimi titoli. Il film contribuì a creare il genere stesso; il suo tema mistico, la nudità e la descrizione del desiderio costituirono un'assoluta novità per il pubblico cinese. La storia del film è tratta da *Memorie del viaggio in occidente*, uno dei grandi classici della letteratura cinese. Vi si narra una delle molte avventure di Tang Hiuen Tsiang, un monaco pellegrino inviato dall'Imperatore a cercare testi buddisti nel mondo occidentale. Ad accompagnare Tang nella sua ricerca sono tre discepoli, una scimmia, un maiale e uno “spirito dello squalo”. Durante la sua questua, il pellegrino s'imbatte in sei bellissime fanciulle. Queste invitano il fiducioso Tang nella loro caverna e cercano di convincerlo a rimanere. Gli abitanti della caverna sono sottomessi alla Regina Ragno, che usa tutte le sue arti di seduzione per indurre il pellegrino a sposarla, ma lui le resiste. Intanto, i discepoli di Tang affrontano le sorelle ragno per salvare il santo monaco, ma tutti i loro sforzi risultano vani fino a quando non imparano dalla Dea Bianca l'arte dello sputafuoco, riuscendo a salvare in extremis il pellegrino dalla caverna in fiamme. *Pan si dong* fu un enorme successo nella Cina del 1927. Pur non avendo alcuna documentazione sul numero di biglietti venduti, sappiamo che il film stabilì un nuovo record al botteghino.

La presente copia di conservazione proviene da una stampa norvegese del 1929 recante il titolo *Edderkoppene* (I ragni), che è stata trovata nel 2011 presso la Nasjonalbiblioteket di Oslo. In precedenza il film era considerato perduto. Il materiale è incompleto, giacché mancano il primo rullo e alcune sequenze nella parte centrale del racconto. La lunghezza originale era approssimativamente di 1900 metri, di cui sono sopravvissuti 1200. Non esistono documenti su un'eventuale distribuzione del film in Norvegia o in altre nazioni europee. *Pan si dong* è l'unica produzione della Shanghai Photoplay Company finora riscoperta.

La copia del 1929 era stata fornita di didascalie in norvegese, ma aveva mantenuto anche quelle originali in cinese. Quasi sicuramente la versione originale aveva sia le didascalie in inglese sia quelle in cinese, una prassi abbastanza comune nella Shanghai degli anni '20. È quindi assai probabile che le didascalie norvegesi siano una traduzione da quelle originali inglesi, che sono attribuite a Xu Weihan. C'è una notevole differenza tra le didascalie cinesi e quelle norvegesi, la cui traduzione fu criticata nel 1929 dai giornali locali. Gli errori nelle didascalie norvegesi dipesero probabilmente dalla mediocre interpretazione delle traduzioni in inglese dell'originale; tuttavia, non avendo alcuna documentazione, ad esempio una lista delle didascalie originali, non lo sapremo mai con certezza. I sottotitoli elettronici che accompagnano la proiezione di questa copia imbibita col metodo

Desmet a cura dell'Haghefilm di Amsterdam, sono basati su una nuova traduzione in inglese delle didascalie originali in norvegese.

TINA ANCKARMAN

*Pan si dong is a rare and very early example of the magic-spirit film, a genre that was extremely popular in Shanghai in the late 1920s, very few examples of which have survived. It helped to create the genre, and its mystical theme, nudity, and depiction of desire were all new to Chinese audiences. The film's story is derived from "The Visit to the Western World", one of the classic masterpieces of Chinese literature. It relates one of the many adventures of Tang Hiuen Tsiang, a pilgrim monk who is sent by the Emperor to seek Buddhist literature in the Western World. Accompanying Tang on this quest are three followers, a monkey, a pig, and a shark spirit. The pilgrim meets six adorable young women when he is begging for alms. The women invite the unsuspecting pilgrim to their cave, and try to convince him to remain. The cave's inhabitants are ruled by the Spider Queen, who tries her best to seduce the pilgrim and make him marry her, but he resists. Meanwhile, Tang's followers fight the spider sisters to save their holy monk, but their efforts are in vain, until they learn how to use the art of spitting fire from the White Goddess, and finally succeed in rescuing the pilgrim from the burning cave.*

*The film was a huge success in China in 1927. Although there is no documentation of ticket sales, Pan si dong is known to have set a new box-office record at the time.*

*This preservation copy is from a Norwegian print from 1929, bearing the title Edderkoppene (The Spiders), which was found at the National Library of Norway in 2011. It was previously regarded as a lost film. The material is incomplete, missing the first reel and some sequences in the middle portion of the narrative. The original length was approximately 1900 metres, of which 1200 have survived. There are no documents confirming the film's distribution in Norway or other European countries. So far Pan si dong is the only production by the Shanghai Photoplay Company to be rediscovered.*

*The Norwegian print had been given Norwegian intertitles, but also retained the original ones in Chinese characters. Probably the original version had both Chinese and English intertitles, a practice common in Shanghai in the 1920s. Most likely the Norwegian intertitles are translations of the original English ones, which were credited to Xu Weihan. There is a considerable difference between the Chinese intertitles and the Norwegian ones, and Norwegian newspapers in 1929 were critical of the translations. It is possible that the mistakes in the Norwegian titles might derive from the poor interpretation of the original English translations; however, since there is no documentation, such as an original title list, we may never know. The electronic subtitles prepared for this Desmet-tinted copy, made at the Haghefilm laboratories in Amsterdam, are new English translations of the original Norwegian intertitles.*

TINA ANCKARMAN

## Österreichisches Filmmuseum 50

**PANZERKREUZER POTEMKIN** (Prometheus-Film – DE 1930)

Sd. ver. di/of **BRONENOSETS POTEMKIN (La corazzata Potëmkin / The Battleship Potemkin)** (Goskino, Moscow – USSR 1925)

*Regia/dir., scen., mont./ed:* Sergei Eisenstein; *aiuto reg./asst.dir:* Grigori Alexandrov; *did. in tedesco/German titles* (1926): Piel Jutzi; *f./ph:* Eduard Tissé; *scg./des:* Vassili Rachals; *mus:* Edmund Meisel (1926 + 1930 sd. ver.); *cast:* Alexander Antonov (*marinaio/sailor Yakulintschuk*), Grigori Alexandrov (*tenente/Lieutenant Giliarovski*), Vladimir Barski (*comandante/Commander Golikov*), Mikhail Gomorov (*marinaio/sailor Matiuschenko*), I. Bobrov (*giovane marinaio/young sailor*), Alexander Liovschin (*ufficiale/officer*), Zavitok (*medico di bordo/ship's doctor Smirnov*), Andrei Fajt (*ufficiale di mensa/mess officer*), Marusov (*ufficiale/officer*), Putiata (*Pope*), K. Feldman (*studente/student*), A. Massena (*vecchia sul molo/old woman on pier*), Protopopov (*vecchio sul molo/old man on pier*), Brodski (*giornalista/journalist*), Glotov (*provocatore antisemita alla dimostrazione/anti-Semitic provocateur at demonstration*), Silberman (*marinaio sul molo/sailor on pier*), N. Poltavzeva (*insegnante/teacher*), A. Glauberger (*Aba, il bambino ucciso sulla scalinata/boy killed on the steps*), Propenko (*sua madre/Aba's mother*), Serenin (*studente/student*), Laskaya (*donna con gli occhiali/woman with spectacles*), Korbei (*storpio/cripple*), Juliya Eisenstein (*donna con l'oca/woman with goose*), Beatrice Vitoldi (*la madre con la carrozzina/mother with baby carriage*), Krause, Dagmarov, Sokolski, T. Suvorina, Repnikova (*persone sulla scalinata del porto/People on the harbour steps*), marinai della flotta del Mar Nero, abitanti di Odessa, pescatori/sailors of the Black Sea fleet, inhabitants of Odessa, fishermen; *riprese/filmed:* 3-11.1925 (Odessa; studio: Moscow); *première:* 24.12.1925, Moscow (Bolshoi-Theater), 21.1.1926, Berlin (Großes Schauspielhaus); *orig. l:* 1740 m. (USSR, 1925), 1586 m. (DE, 1926).

**Sd. ver. 1930:** *mus., coro/choir, mus. dir:* Edmund Meisel; *dial. coord., sd. dir., sd. eff:* Alois Johannes Lippl; *voci/voices:* membri del/players from the Piscator Ensemble, Friedrich Gnass; *sd. system:* Organon (Nadelton); *rec. apparatus:* Deutsche Grammophon; *orig. l:* 1353 m. (DE 1930; sd.); *première:* 12.8.1930, Berlin (Marmorhaus); DCP (2K, da/from 35mm), 49' (24 fps), sd.; *did./titles, dial:* GER; *fonte copia/source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Ricostruzione digitale di / *Digitally reconstructed by* Universität der Künste Berlin; in collaborazione con / *in collaboration with* Österreichisches Filmmuseum & Technisches Museum Wien mit Österreichischer Mediathek. Progetto finanziato da / *Reconstruction funded by* Kulturstiftung des Bundes.

Con *Bronenosets Potëmkin (La corazzata Potëmkin)* di Sergei Eisenstein il cinema sovietico si ritagliò un posto negli annali del cinema. La partitura musicale originale composta per la “prima” tedesca del film dal viennese Edmund Meisel (1894-1930) fu a lungo considerata perduta. Nel 1970 furono riscoperti alcuni frammenti delle parti orchestrali, mentre la trascrizione completa per pianoforte riemerse

solo nel 1983. Nondimeno, le ricostruzioni e gli arrangiamenti moderni per grande orchestra erano poco fedeli all'originale di Meisel, che fu lodato da Adorno e da Eisler per il suo carattere “non commerciale”. Solo oggi – grazie alla riscoperta dei dischi del 1930 con la colonna sonora originale per la riedizione tedesca sonorizzata del *Potëmkin* – il pubblico moderno può riascoltare l'arrangiamento che Meisel elaborò per la sua grintosa colonna sonora. In aggiunta, il sonoro registrato su dischi (“Nadelton”) per la versione del 1930 offre anche uno dei primi esempi di “doppiaggio” del cinema tedesco: ora i marinai russi parlano tedesco; dallo schermo, ci esortano: “Brüder!” (Fratelli!).

Meisel racconta che poté disporre solo di 12 giorni e 12 notti per scrivere la sua partitura con la première berlinese del film già fissata per il 29 aprile 1926. Eisenstein, allora a Berlino per una breve visita, ebbe modo di ascoltare solo la musica che accompagna la trascinate scena finale. Nel suo saggio del 1939 *La struttura del film*, ricordava: “[Meisel] accettò subito di trascurare la funzione puramente illustrativa comune in quell'epoca (e non in quell'epoca soltanto!) agli accompagnamenti musicali e di accentuare certi ‘effetti’, specialmente nella ‘musica delle macchine’ nell'ultima bobina. Fu questa la mia unica richiesta categorica: abbandonare l'abituale stile melodico per questa sequenza d'incontro con la squadra, fondandosi interamente su un ritmico battere di percussioni, e stabilire inoltre nel punto decisivo, nella musica come nel film ‘un passaggio repentino’ a una ‘nuova qualità’ nella *struttura sonora*.” Eisenstein affermò che la composizione di Meisel andava oltre la consueta funzione illustrativa delle colonne sonore dell'epoca, producendo “una fusione d'immagini musicali e visive”. Secondo Eisenstein, sia il finale del film sia la sequenza iconica della “scalinata di Odessa” dovevano il loro impatto iniziale alla forza “travolgente” della musica di Meisel. Collaborando con Eisenstein, Meisel capì immediatamente che condividevano le stesse idee sulla funzione della musica da film. “La colonna sonora deve concentrare in modo perentorio l'attenzione di chi ascolta sul film. Pertanto deve costantemente – e ripetutamente – far emergere il significato ed esaltare il tema principale. Inoltre, deve anche essere in grado di emozionare e spronare lo spettatore per stimolare la sua partecipazione attiva”.

Le recensioni che apparvero dopo la première berlinese confermarono le asserzioni di Eisenstein e di Meisel. Il *Licht-Bild-Bühne* non mancò di far notare come l'emozionante, dissonante partitura musicale di Meisel avesse lo stesso impatto “snervante” delle immagini “selvagge” del film. “Mancano entrambe di risoluzione armonica, ma nel complesso, questa musica idiosincratca, in cui le percussioni hanno un ruolo predominante, non può che definirsi appropriata.” Una recensione apparsa su *Vossische Zeitung* esaltò i meriti dell'episodio finale del film. In particolare, lodò Meisel per aver ideato una composizione musicale che rendeva giustizia alla grandeur delle immagini e ravvivava il ritmo del montaggio riecheggiando “il ronzio delle macchine, la frizione delle bielle e la furia dei cannoni”.

All'alba del sonoro, il distributore tedesco del *Potëmkin* muto, Prometheus-Film-Verleih und Vertriebs-GmbH, decise di distribuirlo

di nuovo in versione sonorizzata. Il *Film-Kurier* del 23 giugno 1930 annunciava: “Queste sono ore di grande fermento per la Prometheus. Il sonoro – per la precisione lo score musicale originale di Edmund Meisel – sta per essere aggiunto al film *Panzerkreuzer Potëmkin*. Il compositore dirige personalmente l’orchestra, formata da un gran numero di musicisti. Canzoni e salmodie danno enfasi alle scene di massa.” I precedenti annunci avevano già menzionato il fatto che Meisel stava espandendo la sua composizione originale per includervi altri elementi uditivi quali il canto, gli effetti sonori e il dialogo. Ad esclusione dei titoli di testa, le didascalie vennero sistematicamente rimosse; i loro testi, rielaborati in forma dialogata, furono recitati tra gli altri da membri della compagnia teatrale di Erwin Piscator. Nelle fotografie scattate durante la registrazione avvenuta presso lo studio della società corale maschile Berliner Liedertafel è chiaramente riconoscibile l’attore Friedrich Gnaß, che era stato il protagonista del film della Prometheus *Mutter Krausens Fahrt ins Glück (Il viaggio di mamma Krause verso la felicità, 1929)*.

Il tentativo di trasformare un film muto in una pellicola sonora con il 50 per cento delle scene che includevano il dialogo non era certamente prassi comune. “I dialoghi di A. J. Lippl per il *Potëmkin* si distinguono innanzitutto per la loro presa di distanza dalla forma colloquiale. Le repentine e continue transizioni richiedono parole brevi e precise, che spesso comportano un montaggio del parlato simile a quello delle immagini. Per accordare i dialoghi con il ritmo incalzante delle immagini si è reso necessario un linguaggio altrettanto scandito, lontano dal parlato di tutti i giorni” (*Film Kurier*, 4 luglio 1930). La recitazione molto stilizzata dei dialoghi, con i ritmi cadenzati della litania, sulle prime potrà apparire un po’ strana allo spettatore moderno, ma è in perfetta sintonia con le esperienze artistiche e politiche dell’epoca, come il teatro “agitprop” di Piscator e di Bertold Brecht.

Meisel fece analoghi esperimenti con gli effetti sonori: “Gli strumenti dell’ensemble rumori” sono molteplici e comprendono i macinacaffè, i piselli fatti cadere su superfici metalliche, i sassi rimbalzanti nei setacci, le lastre del tuono e le bottiglie vuote che – quando colpite – risuonano come metallo cozzante, e anche le raganelle, che riescono a imitare quasi tutto, dal colpo di pistola a un’intera scarica di fucileria... Il più delle volte sono stati usati solo due microfoni: uno per la musica, l’altro per gli effetti sonori e i dialoghi” (*Film-Kurier*, 18 luglio 1930). Per le performance degli attori del gruppo teatrale di Piscator, Meisel aveva già messo a punto una “macchina dei rumori” e perfino commercializzato una serie di dischi di effetti sonori, talvolta realizzati con l’aiuto dell’orchestra. La novità della colonna sonora di Meisel per questa versione del *Potëmkin* risiede nella costante applicazione degli effetti sonori per creare tensione drammatica. Per alcune sequenze, effetti sonori preregistrati vennero aggiunti alla musica dopo e missati con un “duplicatore”.

La versione sonora di *Panzerkreuzer Potëmkin* debuttò a Berlino nella sala stracolma del cinema Marmorhaus il 12 agosto 1930. “Il pubblico ha risposto con entusiasmo. A questa nuova versione sonora del film si prospetta un’accoglienza trionfale... La musica crea un ponte.

Raggiunge i suoi livelli più alti nella marcia funebre per i rivoluzionari russi e nell’ormai classica ‘musica delle macchine’, inseparabile dalle immagini e loro affine sul piano concettuale” (*Film-Kurier*, 13 agosto 1930). Il *Berliner Börsen-Courier* del 14 agosto, al contrario, deprecò l’aggiunta del dialogo: “Ora i marinai parlano. Voci, che mal si adattano ai volti, declamano slogan. Tutto cambia. Tutto si altera. Se prima il montaggio era espressivo, adesso è rovinato a favore del parlato. Un documento cinematografico d’importanza storica è stato distrutto in favore di uno spurio, momentaneo sensazionalismo.” Il *Rote Fahne*, l’organo di stampa ufficiale del partito comunista tedesco, ridimensionò i timori precedentemente espressi: “L’aggiunta di una colonna sonora non può che essere positivamente accolta. Grazie ad essa, la meravigliosa, rivoluzionaria ‘sinfonia cinematografica’ di Eisenstein acquista nuova vita. Nonostante i suoi limiti, il suono esalta l’impatto del *Potëmkin* ‘muto’. Ci pare quasi di vedere il film per la prima volta. Colpirà le masse per la sua originalità, semplicità, novità. Grazie alla colonna sonora. Grazie all’interesse suscitato dai film sonori in quanto tali. – THOMAS TODE (Traduzione di Oliver Hanley)

*With Sergei Eisenstein’s Bronenosets Potemkin (Battleship Potemkin) Soviet cinema carved its place in film history. The original musical score composed for the film’s German premiere by Viennese-born Edmund Meisel (1894-1930) was for many years considered lost. Fragments of the orchestral parts were rediscovered in 1970 and the existence of the complete piano reduction became known in 1983. However, modern reconstructions and re-arrangements for large-scale orchestra bear little resemblance to Meisel’s original, which was praised by Adorno and Eisler for its “non-commercial” character. Only now – thanks to the rediscovery of the original soundtrack discs for the 1930 German sound re-release version – can modern audiences hear Meisel’s own arrangement of his highly aggressive soundtrack. In addition, the 1930 sound-on-disc (“Nadelton”) version of Battleship Potemkin represents one of the first instances of “dubbing” in German cinema: the Russian sailors now speak German; from the screen, they call out to us, “Brüder!” (Brothers!).*

*By his own account, Meisel had only 12 days and nights to write his score before the film’s German premiere in Berlin on 29 April 1926. Eisenstein, then on a brief visit to Berlin, was only present for the scoring of the film’s final, climactic scene. As he recalled in his 1939 essay, “The Structure of the Film”: “He [Meisel] agreed at once to forego the purely illustrative function common to musical accompaniments at that time (and not only at that time!) and stress certain ‘effects’, particularly in the ‘music of machines’ in the last reel. This was my only categorical demand: not only to reject customary melodiousness for this sequence of ‘Meeting the Squadron’, relying entirely on a rhythmic beating of percussion, but also to give substance to this demand by establishing in the music as well as in the film at the decisive place a ‘throwing over’ into a ‘new quality’ in the sound structure.”*

*Eisenstein attested that Meisel’s composition surpassed the usual*

illustrative film scores, producing a “unity of fused musical and visual images”. In his opinion, both the film’s finale as well as the iconic “Odessa Steps” sequence owed their initial “crushing” power to Meisel’s music. For Meisel it became clear from their collaboration that he and Eisenstein shared the same views on the function of film music. “The film score should vigorously focus the listener’s attention on the film. Therefore, it must constantly – and repeatedly – bring out the meaning and highlight the main arguments. It must be able to excite and stir up the audience so that it feels moved to active participation.” The press reviews following the Berlin premiere affirm Eisenstein and Meisel’s statements. The *Licht-Bild-Bühne* noted how Meisel’s thrilling, discordant musical score had the same “nerve-wracking” effect as the film’s “savage” images. “Both, however, lacked harmonic resolution and, as a result, one can describe this idiosyncratic music, in which percussion plays a leading role, as fitting.” A review in the *Vossische Zeitung*, meanwhile, highlighted the merits of the film’s finale. In particular, it praised Meisel for producing a musical composition that did justice to the grandeur of the images and gave life to the rhythm of the montage, born from “the droning of machines, the firing of pistons and the raging of cannons.”

At the dawn of the sound era, the silent *Battleship Potemkin* was selected by its German distributor, *Prometheus-Film-Verleih und -Vertriebs-GmbH*, for re-release as a sound film. As the *Film-Kurier* announced, on 23 June 1930, “Right now it’s ‘rush hour’ at Prometheus. Sound – to be more precise, the original musical score by Edmund Meisel – is being added to the film *Battleship Potemkin*. The composer is conducting the orchestra personally, heading a large group of musicians. Singing and chanting punctuate the crowd scenes.” The earliest announcements already mentioned that Meisel was expanding his original composition to include additional aural elements such as chanting, sound effects, and dialogue. The intertitles were systematically removed with the exception of the opening titles, and their texts were reworked into dialogue passages, spoken by members of Erwin Piscator’s theatre group, among others. For example, the actor Friedrich Gnaß, who had starred in the Prometheus production *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* (1929), can be clearly seen in photos taken during the recording at the studio of the *Berliner Liedertafel* (Berlin choral society).

The attempt to turn a silent film into a “talkie” in which more than 50% of the scenes include dialogue was highly unusual. “The main characteristic of A.J. Lipp’s *Potemkin* dialogue lies in its deviation from the conversational. The swift, rapidly changing transitions demand short and precise words, often producing a montage of speech, similar to the montage of images. To match the tremendous pace of the images, a strong rhythm, and thus a disentanglement from everyday speech, was necessary.” (*Film-Kurier*, 4 July 1930) The highly stylised delivery of the dialogue in a clipped, litany-like mode of speaking takes a modern audience some getting used to, but it conforms to the artistic and political notions of its time, such as the “agitprop” theatre of Piscator and Bertholt Brecht.

Meisel experimented with sound effects in a similar manner: “The tools of the ‘noise ensemble’ are manifold, from the coffee grinder and the peas falling on sheet-metal, the stones in sieves and the thunder sheets, the empty bottles, which – when hit – sound like colliding iron, to the rattles which can imitate anything from individual gun shots to entire fusillades. ... For the most part only two microphones are used. One for the music, the other for the sound effects and dialogue.” (*Film-Kurier*, 18 July 1930) For performances by Piscator’s theatre group, Meisel had already developed a “noise machine” and even released commercial records consisting of sound effects, sometimes produced with the aid of the orchestra. The novelty of Meisel’s recorded soundtrack for *Battleship Potemkin* is its consistent dramaturgical application of the sound effects to create tension. For some sequences, pre-recorded sound effects were added to the music later, and the two were mixed together using a duplication device. The sound version of *Battleship Potemkin* played for the first time to a packed house at the *Marmorhaus* cinema in Berlin on 12 August 1930. “The crowd rejoices. Ahead of this new version of the film lies a triumphant sweep through the cinemas. ... Music creates a bridge. It achieves its greatest effect in the funeral march of the Russian revolutionaries and the now classic ‘music of machines’, inseparable from the images, and equal to them in terms of their conception.” (*Film-Kurier*, 13 August 1930) The *Berliner Börsen-Courier* (14 August 1930), in contrast, criticized the addition of dialogue: “Now the sailors talk. Voices, which don’t fit to the faces, fire out slogans. Everything shifts. Everything twists. If the editing was once expressive, now it is ruined in favour of real speech. A film document of historic value has been destroyed in favour of a spurious momentary sensation.” The *Rote Fahne*, the official newspaper of the German Communist party, saw its previous misgivings concerning the film alleviated by the new version: “The addition of a soundtrack can only be welcomed. Through it, Eisenstein’s wonderful, revolutionary ‘film symphony’ gains new life. Despite its shortcomings, the acoustic element enhances the impact of the ‘silent’ *Potemkin* film. One experiences the film as if for the first time. It will penetrate the masses – as original, elementary, new. Through the soundtrack. Through the interest shown in sound films as sound films.” – THOMAS TODE (Translated by Oliver Hanley)

**OI PERIPETEIAI TOU VILLAR** [Le avventure di Villar/The Adventures of Villar] (Dimos Vratsanos, Pallas Film – Greece, 1924)  
*Regia/dir., f./ph., mont./ed:* Joseph Hepp; *scen:* Nikolaos Sfakianos; *cast:* Nikolaos Sfakianos (Villar), Nitsa Filosofou; DCP, 22'40"; *did./titles:* GRK; *fonte copia/source:* Tainiothiki tis Ellados, Athinaì.

*Oi peripeteiai tou Villar* è il più vecchio tra i film di finzione prodotti in Grecia e restaurati dalla cineteca ellenica. La comica di Joseph Hepp vede protagonista il popolare artista di varietà Nikolaos Sfakianos nel suo personaggio di Villar. In questo episodio delle sue avventure, Villar trova lavoro in una tintoria ma, acceso d’amore, insegue la sua potenziale fidanzata per tutta Atene, dagli edifici neoclassici di via Panepistimiou ai sobborghi sul litorale di Phaleron. La sua ricerca lo

porta dal tempio di Zeus Olimpio situato al centro d'Atene presso la piazza Syntagma su fino all'Odeon di Erode Attico, l'antico anfiteatro sul pendio meridionale dell'Acropoli. Correndo per le strade affollate, il nostro eroe si lascia ripetutamente attrarre da avvenenti signore, fa continue figuracce e si trova coinvolto in varie avventure. A Phaleron danza perfino al ritmo dixieland di una jazz band. Hepp e Sfakianos adattano alla loro farsa d'ambientazione ateniese le gag alla Mack Sennett e il repertorio del teatro di rivista. Essendo stato girato quasi interamente in esterni, il film ha valore soprattutto come ritratto della capitale greca negli anni Venti. – MARIA KOMNINOS

In alcuni momenti il film assume una forma tutta particolare di surrealismo. La scena conviviale sull'Acropoli diventa all'improvviso un cortometraggio indipendente in cui figurano camerieri stilizzati, uno sposo nano con la sua sposa anziana e bisbetica e uno sciame di coppie con vestiti bizzarri da mimo o da clown. Sullo sfondo dell'Acropoli, gli invitati fanno un'abbuffata. Un comico cerimoniere pronuncia un augurio licenzioso: "Che lo sposo possa saziare il suo appetito con le cosce della sposa, e che la sposa trovi appagamento negli abbondanti e lunghi spaghetti del marito". Il banchetto viene in tal modo sguaiatamente correlato al rapporto sessuale tra i due sposi. Questo corteo nuziale di personaggi grotteschi, festosi, litiganti, licenziosi e sfacciati è una tipica parodia del matrimonio quale una volta si celebrava durante il carnevale in tutta la Grecia. La cerimonia sfiora il sacrilegio, e tuttavia rimane un rito, perché nonostante il suo carattere profano e sovversivo celebra il corpo, la convivialità e il vigore sessuale. In questo modo, un rituale archetipico trova spazio nel cuore di una farsa cinematografica ateniese del periodo tra le due guerre, che al contempo echeggia di lontano la controversia surrealista allora al suo culmine in Europa.

Il critico Vassilis Rafailidis scrive della scena: "Tutti cominciano a comportarsi in modo paranoico, in un luogo a tutti molto familiare – un'area emblematica con una netta valenza semiotica. La civiltà antica è duramente e inaspettatamente dissacrata da una scena surreale. Non riesco a capire come diavolo sia venuto in mente a Villar di ambientare questa scena ai piedi dell'Acropoli. Avrebbe potuto benissimo girarla nel cortile di casa sua, o in una strada qualsiasi. Perché ha voluto girarla con l'Acropoli sullo sfondo? Cosa l'ha indotto, forse inconsciamente, a scegliere questa soluzione? È un atto blasfemo, un insulto alla cultura, uno scontro culturale dialettico tra l'Acropoli, potente elemento culturale, e il surrealismo proprio lì ai suoi piedi".

Il regista Joseph Hepp (1887-1968) era nato a Budapest e aveva iniziato a lavorare come proiezionista ad Atene nel cinema Panhellenion, una delle prime sale cinematografiche della capitale greca. Poi divenne cineoperatore: nei suoi primi brani d'attualità realizzati in Grecia filmò i giovani principi nel giardino del palazzo reale e l'entrata dell'esercito greco a Salonicco (1912). In seguito curò la fotografia nei film di Dimos Vratsanos, collaborando con lui anche alla sceneggiatura e alla regia di *O antiforos tou Golgota* (La salita al Golgota, 1916) e di *I proika tis Annoulas* (La dote di Annoulas, 1917). Strenuo sostenitore del Kaiser,

Hepp lasciò la Grecia per due anni, e vi tornò nel 1919 per filmare le operazioni militari in Tracia e l'intera spedizione in Asia Minore come cameraman ufficiale dell'esercito greco. Oggi questo materiale rappresenta un documento di straordinaria importanza.

Nel 1920 Hepp collaborò con Sfakianos nella loro prima comica di successo, *O Villar sta giniekia loutra tou Falirou* (Villar ai bagni femminili di Faliro). Nel biennio 1929-30 sperimentò un proprio sistema di sonorizzazione su dischi in due film, *O Katadikos* (Il condannato) con protagonista il tenore Yiannis Angelopoulos e *I kamariera kai o manavis* (La cameriera e il fruttivendolo, 1930) ma abbandonò il tentativo e tornò a lavorare come cameraman, segnatamente in *Olympia (Olimpia, 1938)* di Leni Riefensthal. Filmò anche la guerra greco-italiana e la guerra civile, e fu il direttore della fotografia in varie produzioni di grande successo, tra cui *Oi Germanoi xanarhontai...* (I tedeschi ritornano..., 1947), *O methistakas* (L'ubriacone, 1950), *Pikro psomi* (Pane amaro, 1951) e *Oneira koritsion* (Le ragazze sognano, 1953).

Nato nel 1884 a Skafia, un comune dell'isola di Creta, Nikolaos Sfakianos (noto anche come Nikos Sfakianakis) adottò il nome d'arte di Villar e visse per molti anni all'estero, intraprendendo una fortunata carriera nel teatro di varietà. Tornò a esibirsi in Grecia nell'estate del 1908, pur continuando a fare tournée all'estero fino allo scoppio della prima guerra mondiale. Il suo primo film conosciuto è *O Villar sta giniekia loutra tou Falirou* (1920), realizzato ad Atene da Dimos Vratsanos. Il film riscosse un grande successo di pubblico, e Villar lo inserì nei suoi spettacoli di varietà a Istanbul. L'unica copia esistente andò tuttavia perduta durante la guerra in Asia Minore. Non si conoscono sue apparizioni in altri film oltre a questo *Oi peripeteiai tou Villar*. Le ultime informazioni su Sfakianos risalgono al 1957, verso la fine della sua vita, quando viveva, povero e dimenticato, in una catapecchia di Mataxourgeio, un quartiere operaio di Atene.

Nel 1963, la critica e storica Aglaia Mitropoulou, fondatrice della Tainiothiki tis Ellados, convinse Joseph Hepp a donare la sua importante collezione di film greci all'archivio. Tra quei materiali furono trovati, in pessime condizioni, alcuni frammenti sparsi di *Oi peripeteiai tou Villar*. Nel 1972 si tentò un primo restauro del film e in seguito ne fu stampata una copia di sicurezza. Nel 1991 il dipartimento di conservazione e restauro dell'archivio avviò l'attuale restauro completo.

TAINIOTHIKI TIS ELLADOS con il coordinamento di PHAEDRA PAPADOPOULOU

*The Adventures of Villar is the earliest Greek fiction film to be restored by the Greek Film Archive (Tainiothiki tis Ellados). Joseph Hepp's short comedy stars the popular burlesque comedian Nikolaos Sfakianos in his character of Villar. In this episode of his adventures, Villar gets a job at a dry cleaner's but, falling in love, he chases his prospective sweetheart all over Athens, from the neoclassical buildings of Panepistimiou Street to the seaside suburb of Phaleron. His pursuit takes him from the Temple of Olympian Zeus near Syntagma Square in central Athens up to the Odeon of Herodes Atticus, the ancient amphitheatre on the south slope of the Acropolis. Running through*

the busy streets, he is repeatedly attracted to charming women, makes constant gaffes, and is embroiled in a variety of adventures. He even dances to the rhythms of a Dixieland jazz band in Phaleron. Hepp and Sfakianos adapt Mack Sennett-style gags and the burlesque repertory to their Athenian farce and setting. Because they mainly shot on location, the film has great value as a portrait of the Greek capital in the 1920s. – MARIA KOMNINOS

At moments the film acquires its own surrealism. The drinking scene on the Acropolis seems suddenly like an independent short film populated by stylized waiters, a dwarf groom with his elderly virago bride, and a swarm of couples with motley clothes like mummies or clowns. Against the background of the Acropolis, the guests have a bellyful. A comic marshal recites bawdy good wishes: “May the groom satiate his appetite on the bride’s thighs and the bride be satisfied by the groom’s abundant and long spaghetti.” The banqueting is thus rudely equated to the lovemaking of the bride and groom. A bridal procession of grotesque personages, feasting, fighting, bawdy, saucy – this is a typical carnival parody of marriage such as was celebrated throughout Greece in former days. The celebration comes close to sacrilege, yet remains a rite, despite its profane and subversive character, as it celebrates the body, feasting, and sexual prowess. Thus an archetypal ritual takes place in the heart of an Athenian cinematic burlesque of the interwar years, at the same time distantly echoing the surrealist controversy then at its peak in Europe.

The critic Vassilis Rafailidis writes of the scene: “everyone begins to act in a paranoid way, in a location well-known to everyone – an emblematic area with a distinct semiotic value. The ancient civilization is desecrated harshly and unexpectedly by a surreal scene. It is hard for me to understand how on earth Villar had the idea to place this scene at the foot of the Acropolis. He could have shot it in his own yard, or on a street. Why did he shoot it with the Acropolis as a backdrop? What led him, possibly unconsciously, to select that solution? It is an act of profanity, an insult to culture, a dialectic cultural clash between the Acropolis, the most powerful cultural element, and surrealism at its very foot.”

The director Joseph Hepp (1887-1968) was born in Budapest, and began working in Athens as a projectionist at the Panhellenion cinema, one of the Greek capital’s earliest film theatres. He then moved on to cinematography: the first actualities he shot in Greece recorded the young princes in the palace garden and the entry of the Greek Army into Thessaloniki (1912). He went on to collaborate with Dimos Vratsanos as photographer, but also on screenplay and direction, for *The Road to Calvary* (O aniforos tou Golgotha, 1916) and *Annoula’s Dowry* (I proika tis Annoulas, 1917). As a staunch supporter of the Kaiser he left Greece for two years, but returned to film military operations in Thrace in 1919 as well as the entire Asia Minor Expedition as an official cameraman for the Greek Army. Today this footage is a document of unique importance.

In 1920 Hepp collaborated with Sfakianos on their very successful

first comedy, *Villar at the Ladies Baths of Phaleron* (O Villar sta ginekia loutra tou Falirou). In 1929-30 he experimented with his own sound-on-disc system for two films, *The Convict* (O Katadikos) starring the tenor Yiannis Angelopoulos, and *The Chambermaid and the Grocer* (I kamariera kai o manavis, 1930), but abandoned the attempt, and returned to work as a cameraman, notably on *Leni Riefenstahl’s Olympia* (1938). He also filmed the *Greek-Italian War and the Civil War*, and was the cinematographer of major commercial successes, including *The Germans Are Back* (Oi Germanoi xanarhontai..., 1947), *The Drunkard* (O methistakas, 1950), *Bitter Bread* (Pikro psomi, 1951), and *Neighbourhood Girl* (Oneira koritsion, 1953).

Nikolaos Sfakianos (1884-19??; also sometimes known as Nikos Sfakianakis), who adopted the stage name Villar, was born in Sfakia, Crete, but lived abroad for many years, apparently enjoying a successful career in musical theatre. He returned to work in Greece in the summer of 1908, though continuing to tour abroad until the outbreak of World War I. Working in variety, his first known film is *Villar at the Ladies Baths of Phaleron* (1920), produced in Athens by Dimos Vratsanos. The film was a great success with the public, and Villar later included it in his variety performances in Istanbul. The only copy was lost in the Asia Minor Campaign, and it is not known if he made any other films apart from *The Adventures of Villar*. The last record of Sfakianos is from 1957, towards the end of his life, when he was living, poor and forgotten, in a hovel in Metaxourgeio, a working-class neighbourhood in Athens.

In 1963, the critic and historian Aglaia Mitropoulou, founder of the Greek Film Archive, persuaded Joseph Hepp to donate his significant collection of Greek films to the archive. It was among this material that scattered fragments of *The Adventures of Villar*, in very poor condition, were found. In 1972, a first restoration was attempted, and the material was subsequently copied onto safety film. In 1991 the Archive’s Department of Conservation and Restoration undertook the present complete restoration.

TAINIOTHIKI TIS ELLADOS; notes coordinated by PHAEDRA PAPADOPOULOU

## THE STAR OF THE SIDE SHOW (Thanhouser - US 1912)

Regia/dir: Carl L. Gregory?; f./ph: Carl L. Gregory; cast: Marie Eline (nana, “la stella dello spettacolo”/the midget, “the star of the side show”), Bertha Blanchard (albina/the albino), David H. Thompson (forzuto/the strong man), Carl LeVinese (imbonitore/side-show barker), May Carr (donna cannone/the fat lady), Fanny Gregory (donna barbata/the bearded lady), Robert Milasch (gigante/the giant), Mignon Anderson; data uscita/rel: 12.4.1912; 35mm, 844 ft., 12’30" (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Le riscoperte dei film della Thanhouser sono fonte di continue sorprese. *The Star of the Side Show* – che quando uscì nelle sale fu definito dal *Morning Telegraph* di New York come “il più strano e insolito dei tanti bei film” della Casa – si potrebbe considerare

un prototipo di *Freaks* di Tod Browning, anche se più accattivante. Un secolo fa, un'ingenua benevolenza controbilanciava l'odierna correttezza politica. L'azione inizia nella campagna olandese, dove una coppia di contadini (come recita una didascalia) "si rammarica perché la loro unica figlia è nana" e per di più "rifiuta di sposarsi con un nano del vicinato". Una svolta nel destino della famiglia è annunciata dall'arrivo di un impresario americano (identificato nel suo biglietto da visita come "P.T. Barum") in cerca di attrazioni per il suo "Congresso di fenomeni da baraccone". Portata negli Stati Uniti, la nostra eroina diventa la star dello show, ma s'innamora del gioviale gigante della compagnia, il quale, ahimè, ha già una cotta per l'affascinante incantatrice di serpenti. Fortunatamente la vicenda si svolge all'epoca dell'emigrazione, e così il piccolo e fedele pretendente olandese la raggiunge negli Stati Uniti...

Benché accreditato solo come cameraman, è assai probabile che il poliedrico Carl Louis Gregory (1882-1951) fosse anche il regista del film. La bizzarra storiella è narrata con garbo e vivacità, una solida messa in scena (specie per quanto riguarda il dietro le quinte) e l'abituale eccellenza recitativa della Thanhouser. Marie Eline (1902-1981), l'infinitamente versatile Thanhouser Kid, amplia ulteriormente la sua gamma interpretativa e riesce a rendere credibile, e al contempo maliziosamente umoristico, un personaggio con il doppio dei suoi anni – avendone lei all'epoca soltanto dieci. – DAVID ROBINSON

*Thanhouser rediscoveries provide constant surprises.* The Star of the Side Show – described by the *New York Morning Telegraph* on its release as "the oddest and most novel" of the company's "scores of amusingly entertaining picture plays" – could be a prototype for Tod Browning's *Freaks*, albeit more endearing. A century ago, naïve kindness compensated for today's political correctness. The action begins in the Dutch countryside, where a peasant couple (as the title has it) "regret that their only daughter is a midget" and moreover "refuses to marry a neighboring midget". An upturn in the family's fortunes is signaled by the arrival of an American showman (identified on his visiting card as "P.T. Barum"), seeking attractions for his "Congress of Freaks". Transported to the United States, our heroine becomes the star of the show, but falls in love with the show's jolly giant, who is, alas, already smitten by the glamorous snake-charmer. Fortunately, this is the age of emigration, and her loyal little Dutch suitor joins her in the United States...

Although he is only credited as cinematographer, it is likely that the multi-talented Carl Louis Gregory (1882-1951) was also responsible for the film's direction. The odd little story is told with vivacity and charm, with very substantial staging (notably the scenes of the backstage of the show), and Thanhouser's accustomed superior acting. The endlessly versatile Thanhouser Kid, Marie Eline (1902-1981), further extends her range and manages to give considerable conviction, as well as sly comedy, to a character supposed to be almost twice her own age – a mere ten at the time.

DAVID ROBINSON

**SYNTHETIC SIN (L'albergo delle sorprese)** (First National Pictures – US 1929)

*Regia/dir:* William A. Seiter; *pres:* John McCormick; *scen:* continuity di/by Tom J. Geraghty, dalla pièce di/from the play by Frederick & Fanny Hatton (1927); *did./titles:* Tom Reed; *f./ph:* Sidney Hickox, Alvin Knechtel; *mont./ed:* Terry Morse, Al Hall; *scg./des:* Max Parker; *cost:* Max Réé; *canzone/song:* "Betty", di/by Nathaniel Shilkret (mus.) & Harold Christy (parole/lyrics); *cast:* Colleen Moore (*Betty*), Antonio Moreno (*Donald*), Edythe Chapman (*Mrs. Fairfax*), Kathryn McGuire (*Margery*), Gertrude Howard (*Cassie*), Gertrude Astor (*Sheila*), Raymond Turner (*Sam*), Montague Love (*Brandy*), Ben Hendricks, Jr. (*Frank*), Phil Sleeman (*Tony*), Jack Byron (*scagnozzo di Tony/Tony's henchman*), Fred Warren, Jay Eaton, Stanley Blystone, Art Rowlands, Dick Gordon, Julianne Johnston, Hazel Howell (*membri della gang di Frank/members of Frank's gang*); *orig. l:* 7035 ft.; DCP (da/from 35mm), 70' (24 fps), sd. (Vitaphone; solo ultimo rullo/last reel only); *did./titles:* ENG (subt. ITA); *fonte copia/source:* Cineteca Italiana, Milano / Warner Bros., Burbank, CA.

Film restaurato dalla Warner Bros presso/Restored by Warner Bros. at L'Immagine Ritrovata di Bologna.

Consulenza musicale per questa proiezione/Musical advice for this performance: Ron Hutchinson, Rodney Sauer.

Si ringraziano/Special thanks to Ned Price, Warner Bros., & Ron Hutchinson, The Vitaphone Project.

Nella storia del cinema, il nome e la passata fama di Colleen Moore sono stati quasi eclissati da quelli delle sue eredi e rivali – Clara Bow, Louise Brooks e Joan Crawford. Nondimeno, era stata lei, prima della Brooks, a rendere popolari i capelli a caschetto; e lei aveva definito lo stile della "flapper", la ragazza emancipata dei ruggenti anni Venti. Sì, è vero, l'appellativo e il concetto erano già apparsi sullo schermo nel 1920, quando Olive Thomas aveva interpretato *The Flapper* di Frances Marion. Fu però la Moore di *Flaming Youth* (*Giovinezza ardente*, 1923) a caratterizzare per sempre un'epoca e una generazione. Scrisse Scott Fitzgerald: "Io sono stato la scintilla che ha acceso la 'giovinezza ardente', Colleen Moore la torcia. Piccole cose come noi hanno causato tutto questo scompiglio."

Quest'ingiustizia della storia è dipesa unicamente da un incidente d'archivio. *Flaming Youth* è scomparso, tranne un frustrante frammento, insieme con gran parte dei film della maturità artistica dell'attrice: solo quattro dei suoi First National muti sono sopravvissuti, in vario stato – tra questi l'incantevole *Orchids and Ermine* (*Il mio cuore aveva ragione*), riscoperto da Kevin Brownlow e presentato alle Giornate nel 2002. Un suo film sonoro ancora esistente è *The Power and the Glory* (*Potenza e gloria*) di William K. Howard, una sorta di proto-Citizen Kane che Kevin Brownlow definisce una meraviglia.

Lei era consapevole del valore del proprio lavoro, custodi le copie nitrato e, nel 1944, le depositò presso il Film Department del Museum of Modern Art, confidando che sarebbero stati salvaguardati come già era accaduto con Griffith e Douglas Fairbanks. Quando negli anni



Cinquanta tornò al museo, scoprì che i suoi film First National non c'erano più. Ciò che era accaduto nel frattempo aveva generato una complicata trama di leggende evasive e di colpe individuali, ancora troppo controversa per essere dipanata qui.

Così Colleen è rimasta invisibile e dimenticata, ennesima dimostrazione che la storia del cinema è plasmata dagli archivi e dai materiali che questi riescono a preservare. Ma la storia può anche essere oggetto di revisione, e la Warner Bros., alla ricerca della propria eredità, ha riscoperto due importanti titoli della Moore conservati presso la Cineteca Italiana di Milano: il primo di questi, il suo ultimo muto, *Why Be Good?*, è stato presentato in anteprima mondiale nel luglio 2014 al Cinema Ritrovato di Bologna. Spiega Ned Price, responsabile preservazione della Warner: "Per decenni, *Why Be Good?* e *Synthetic Sin* sono stati considerati perduti. Sono stati riscoperti grazie alla perseveranza dello storico del cinema Joseph Yranksi e di Ron Hutchinson del Vitaphone Project. La ricerca iniziò molti anni fa quando, durante un'intervista, Colleen Moore disse a Joseph che una copia del film era sopravvissuta in un archivio italiano. Ron Hutchinson riuscì a rintracciare i dischi Vitaphone a 16 pollici che contenevano la colonna sonora di *Why Be Good?*. A quel punto si misero in moto le ricerche. Gian Luca Farinelli della Cineteca di Bologna contattò Matteo Pavesi della Cineteca Italiana di Milano, il quale cortesemente consentì l'accesso ai controtipi negativi 35mm su supporto nitrato per il restauro, d'intesa con la Warner Bros. di entrambi i film presso L'Immagine Ritrovata di Bologna."

Così un po' di Colleen Moore ritorna sullo schermo e nella storia del cinema. Era nata Kathleen Morrison nel 1899 (ma lei preferiva indicare il 1902) a Port Huron, nel Michigan. Raccontò di aver lavorato come comparsa per gli Essenay Studios di Chicago, non molto lontani dalla sua città, prima che suo zio Walter Howey, caporedattore del *Chicago Examiner* di Hearst (e forse prototipo per il Walter Burns di *The Front Page*), le organizzasse un provino con D.W. Griffith, che gli doveva un favore. Ottenuto un contratto con la Triangle-Fine Arts, fece il suo primo film, *The Bad Boy*, con Robert Harron protagonista, nel 1917. All'epoca del suo terzo film era già oggetto di entusiastiche attenzioni da parte della stampa e molto richiesta dai vari studi. Nei cinque anni successivi lavorò per Universal, Selig, Fox (dove recitò con Tom Mix), Famous-Players-Lasky (con John Gilbert) e Cosmopolitan. Cercando di sviluppare il proprio talento per la commedia, firmò un contratto con i Christies Comedy Studios, ai quali fu poi strappata da Marshall Neilan. Fu sempre Neilan a presentarla al pubblicitario John MacCormick, che si sposò con lei e che gestì molto abilmente la sua carriera facendone una stella di prima grandezza della First National. Fu *Flaming Youth* il primo titolo di Colleen ad essere distribuito da questa società. Le sue rivali le stavano alle costole e per tener testa alla più temibile di costoro, Clara Bow, non bastò *The Perfect Flapper* (*E tu mi sposerai*). Ma la nostra aveva molte altre frecce al suo arco: era una personalità, non un "tipo", ed era parimente convincente sia nei ruoli drammatici come in *So Big* (*Grande... così*) e *Lilac Time* (*Le sette aquile*) sia nelle commedie sofisticate. Tra il 1923 e il 1929 interpretò venti film senza sbagliarne uno.

Nel 1929, dopo due esperimenti con il cinema sonoro, si allontanò dallo schermo. I quattro film parlati che interpretò nel biennio 1933-34 (l'ultimo la vide nelle vesti di Hester Prynne in *The Scarlet Letter*) non ebbero successo. Allora si dedicò alla vita privata e agli affari, sposandosi altre tre volte, fondando una propria compagnia televisiva con King Vidor, aprendo un'agenzia immobiliare di successo e diventando partner della società d'investimenti Merrill Lynch. I titoli dei suoi due libri riflettono la gamma dei suoi interessi: *Silent Star: Colleen Moore Talks About Her Hollywood* (1968) e *How Women Can Make Money in the Stock Market* (1969).

*Synthetic Sin* era un adattamento da un successo teatrale del 1917 di Frederic (1879-1946) e Fanny (c.1870-1939) Hatton – due critici teatrali di Chicago che divennero prolifici scrittori sia per il palcoscenico sia per lo schermo. Sulle prime si era ipotizzato di cambiare il titolo nel più discreto *Baby Face*, ma fortunatamente fu mantenuto l'originale, più aderente alla personalità cinematografica di Colleen e alla straordinaria attrattiva che esercitava sul pubblico degli anni Venti. Sì, lei era la "flapper" perfetta – una ragazza che ama il ballo e i drink ("Senza pensare al domani"), che arrotola le calze sopra il ginocchio, si trucca la faccia, ha i capelli tagliati a caschetto, indossa gonne corte, non disdegna flirt e sbaciucchiamenti e ribatte colpo su colpo. È post-bellica. Corre il rischio, ma non cade mai. Per quanto incontrollabile la situazione possa diventare, la sua virtù rimane inviolabile. Lei vorrebbe essere cattiva, ma è costituzionalmente incapace di diventarlo. Come osservò *Film Spectator* a proposito di *Synthetic Sin*, "Colleen è una ragazza che vorrebbe peccare ma non sa come".

La storia di *Synthetic Sin* rispecchia questo modello. Donald Anthony, un commediografo di successo, ritorna nella sua cittadina natale, Magnolia Gap, in Virginia. Lì si dichiara alla talentuosa Betty Fairfax e le offre il ruolo della protagonista nella sua prossima commedia. Quando lo spettacolo si rivela un fiasco, Donald rimprovera a Betty di non essere abbastanza sofisticata per quel ruolo, così lei decide di restare a New York per imparare a diventare una cattiva ragazza. Opportunamente, i suoi vicini sono quattro gangster, che cacciano Donald quando si presenta in visita. In seguito c'è uno scontro a fuoco: uno dei gangster rimane ucciso e Donald salva Betty, ma tutti quanti incappano in una retata della polizia. La contrita Betty decide di lasciare il teatro per dedicarsi interamente al suo Donald.

Come per ogni altro film di Colleen Moore, furono reclutati i migliori talenti disponibili sulla piazza: William Seiter, che si sarebbe affermato come uno dei più abili e prolifici registi di commedie fino agli anni Cinquanta, quando si affermò come pioniere della televisione; Antonio Moreno, che pur avendo superato la quarantina, era ancora uno dei più affascinanti primi attori di Hollywood; Tom Reed, il celebre scrittore di didascalie, fu preso in prestito dalla Universal. La sceneggiatura dell'adattamento cinematografico non ha credits specifici, ma la "continuity" è attribuita a Tom Geraghty, già autore di copioni per Sidney Drew e Douglas Fairbanks.

Benché il Vitaphone fosse ormai un sistema consolidato e i "talkies" familiari, il sonoro del film fu particolarmente elogiato dai critici:

“Magnifico accompagnamento musicale eseguito da una celebre orchestra ed emozionanti effetti sonori” (*Photoplay*). Né sfuggì ai critici che il film fosse pubblicizzato con “un trailer udibile”. (Oggi sopravvive solo il disco finale Vitaphone: la Warner ha però intenzione di ricostruire il sonoro mancante a partire dai cue sheet originali.)

Di fatto, il film non ebbe grandi recensioni, ma le lodi per la protagonista furono unanimi. *Film Spectator* rispecchiava l'opinione generale: “*Synthetic Sin* si avvale dell'ottima interpretazione di Colleen Moore e di alcuni azzeccati tocchi registici di William Seiter, che peraltro non sollevano il film dall'insulsaggine e dalla vacuità. L'intera operazione si basa sulla falsa premessa che un film possa funzionare pur avendo come eroina una scervellata.” *Photoplay* riconosce a *Synthetic Sin* “una certa dose di mistero e una brillante vis comica”, aggiungendo però: “Dopo un bellissimo dramma romantico come *Lilac Time* e una storia spassosa come *Oh Kay!*, l'ultima fatica di Colleen Moore ha fatto cilecca”. Concludeva l'*Exhibitor Herald*: “Colleen Moore è la sola attrice di cinema che può riuscire a rendere appetibile un soggetto simile.”

Infatti ci riuscì; e *Synthetic Sin* trovò un suo pubblico, anche se dovette confrontarsi con *A Woman of Affairs*, *Queen Kelly*, *The Broadway Melody*, *The Canary Murder Case*, *The Case of Lena Smith*, *My Man* e con una non grave epidemia d'influenza. Il gestore del First National Theatre di Albany “puntò sul fatto che il film avrebbe richiamato tutte le flapper di Albany e dintorni, e come risultato ebbe un folto pubblico composto prevalentemente da giovani donne”.

*Synthetic Sin* lasciò una traccia abbastanza duratura tanto da essere citato nuovamente quattro anni dopo da *Film Daily* (20 dicembre 1933), anche se solo per rassicurare il pubblico dell'era del codice Hays che i giorni delle flapper e della giovinezza ardente e i ruggenti anni Venti erano finiti per sempre. “Ormai i favori del pubblico sono orientati verso storie pulite dal sano umorismo. Le sceneggiature ciniche e sofisticate incentrate su irrealistici ‘peccatori sintetici’ sono acqua passata. I gusti del pubblico vanno verso i problemi reali e la lotta quotidiana delle persone normali che conducono una vita onesta”. I tempi erano cambiati.

Se le sue opere cinematografiche sono andate in gran parte distrutte e sono state dimenticate, Colleen Moore ci ha lasciato in eredità un prezioso patrimonio artistico e storico. La sua famosa casa delle bambole (l'ottava di quelle da lei ammobiliate), un elaborato e fiabesco castello, è ammirata ogni anno presso il Museum of Sciences and Industry di Chicago da un milione e mezzo di visitatori. Nel 1965 fece amicizia con un grafico ventiduenne, Michael Kutza, che nutriva il sogno donchisciottesco di creare un festival cinematografico. Insieme a King Vidor, lei, che era la regina della società di Chicago, portò il giovane ai maggiori festival europei, dove lo presentò a tutti quelli che contavano consentendogli di lanciare il suo festival con immediato successo. Quest'anno il Chicago International Film Festival, che è ancora diretto da Kutza e che inizia a Giornate non ancora finite, dedica la sua 50a edizione a Colleen Moore, che rendendo possibile il festival ha fatto un ultimo, duraturo dono al cinema. – DAVID ROBINSON

*The name and former fame of Colleen Moore have been all but eclipsed in film history by those of her successors and rivals – Clara Bow, Louise Brooks, Joan Crawford. Yet it was Colleen who popularized bobbed hair before Brooks; and definitively styled the flapper of the Roaring Twenties. True, the name and concept had figured on the screen since 1920, when Olive Thomas starred in Frances Marion's The Flapper. Yet it was Colleen's Flaming Youth (1923) that was conclusively to define the era and the generation: Scott Fitzgerald wrote, “I was the spark that lit up Flaming Youth, Colleen Moore was the torch. What little things we are to have caused all that trouble.”*

*This historic injustice is all the result of archival mishap. Flaming Youth has vanished, except for a frustrating fragment, along with most of the films of her artistic maturity: only four of her First National silents survive, in varying states – among them the enchanting Orchids and Ermine, rediscovered by Kevin Brownlow, and screened by the Giornate in 2002. A survivor of her sound films is William K. Howard's The Power and the Glory, a proto-Citizen Kane which Kevin Brownlow regards as amazing.*

*She herself valued her work, guarded the nitrate reels, and in 1944 deposited them with the Museum of Modern Art Film Department, trusting that they would safeguard them in the way that they had conserved the work of Griffith and Fairbanks. In the 1950s she went back, only to discover that the First National films had gone. What had happened in between has produced a complex web of evasive myth and individual blame, too late and still too contentious to exhume.*

*So Colleen has remained unseen and forgotten, demonstrating that film history is shaped by archives and what they have succeeded in preserving. History can be reshaped, however, and Warner Bros., in quest of their own heritage, have happily discovered two Colleen titles in the Cineteca Italiana di Milan: the first of these, her last silent, Why Be Good?, was premiered in July 2014 by the Cinema Ritrovato festival in Bologna. Ned Price, Chief Preservation Officer at Warner Brothers, explains:*

*“For decades, Why be Good? and Synthetic Sin were thought to be lost films. They were rediscovered through the perseverance of film historian Joseph Yranski and Ron Hutchinson of the Vitaphone Project. The search began many years ago when Joseph interviewed Colleen Moore, who told him that a copy of the film survived in an Italian film archive. Ron Hutchinson was able to find the 16" Vitaphone discs containing the soundtrack of Why Be Good?, and the task of locating the missing picture began. Gian Luca Farinelli of the Cineteca di Bologna contacted Matteo Pavesi of Cineteca Italiana di Milano, who graciously allowed access to the 35mm nitrate dupe negatives for the restoration of both pictures at L'Immagine Ritrovata, Bologna, in conjunction with Warner Bros.”*

*So a little of Colleen Moore returns to the screen and to history. She was born Kathleen Morrison in 1899 (though she preferred 1902) in Port Huron, Michigan. She claimed to have worked as an extra at the Essanay Studios in Chicago, near her then home, before her uncle Walter Howey, managing editor of Hearst's Chicago Examiner and*

the supposed original of Walter Burns in *The Front Page*, arranged a screen test with D.W. Griffith, who owed him a favour. Given a contract with Triangle-Fine Arts, she made her first film, *The Bad Boy*, starring Robert Harron, in 1917. By the time of her third film she was already getting enthusiastic attention from the press, and was in wide demand. In the next five years she worked for Universal, Selig, Fox (where she acted with Tom Mix), Famous-Players-Lasky (with John Gilbert), and *Cosmopolitan*. Seeking to develop her gift for comedy, she signed with the Christie Comedy Studios, from which Marshall Neilan next wooed her away. Neilan also introduced her to the publicist John McCormick, whom she married and who thereafter managed her career with outstanding skill and success, establishing her as a major star at First National, for whom her first release was *Flaming Youth*. The rivals came up fast behind – the most formidable of them Clara Bow, whom Colleen failed to top with *The Perfect Flapper*. But Colleen had many more strings to her bow: she was a personality, not a type, and was equal to dramatic roles in *So Big* or *Lilac Time* as well as sophisticated comedy. Between 1923 and 1929 she made twenty films, without a failure.

In 1929 she withdrew from pictures, after two experiments with talkies. Four subsequent films with dialogue in 1933-34 (the last one saw her as Hester Prynne in *The Scarlet Letter*) were unsuccessful. Thereafter she devoted herself to three further marriages, to establishing a television company with King Vidor, and becoming a successful real-estate broker and partner in Merrill Lynch. The titles of her two books reflect her ranging enthusiasms: *Silent Star: Colleen Moore Talks About Her Hollywood (1968)* and *How Women Can Make Money in the Stock Market (1969)*.

*Synthetic Sin* was adapted from the 1927 stage success by Frederic (1879-1946) and Fanny (c.1870-1939) Hatton – Chicago drama critics who became prolific writers both for stage and film. Initially there were plans to change the title to the more discreet *Baby Face*, but fortunately the original was maintained, appropriate as it is to Colleen's screen persona and unique attraction for her 20s audience. Yes, she was the perfect flapper – dancing, drinking ("Never thinking, Of tomorrow"). She rolled her stockings, made up her face, bobbed her hair, wore short skirts, petted and flirted, and gave as good as she got. She was post-war. She took risks. But Colleen never fell. However wild and reckless things may have appeared, her virtue remained unassailable. She wanted to be bad, but was constitutionally incapable of it: as *Film Spectator* said of *Synthetic Sin*, "Colleen is a girl who tries to sin but doesn't know how".

The story of *Synthetic Sin* fits the pattern. Donald Anthony, a successful playwright, returns to his home small-town, Magnolia Gap, Virginia. There he proposes to the talented Betty Fairfax, and gives her the lead in his forthcoming play. When the play flops, Donald tells Betty that she is too unsophisticated for the role, so she decides to stay in New York and learn to be wicked. Her neighbours conveniently are four gangsters, who throw Donald out when he comes to visit. Subsequently there is a gunfight: a gangster is killed

and Donald rescues Betty, but all are arrested in a police raid. The chastened Betty decides to retire from the stage and devote herself to Donald.

As for every Moore film, the best supporting talent was recruited. William Seiter was to remain one of the most adept and prolific comedy directors until the 1950s, when he became a successful television pioneer. Though past 40, Antonio Moreno was still one of Hollywood's most glamorous leading men. The star title writer Tom Reed was borrowed from Universal. There is no specific script credit for the adaptation: "continuity" is attributed to Tom Geraghty, who had written for Sidney Drew and Douglas Fairbanks. Although Vitaphone was well established and talkies familiar, the sound came in for special critical praise: "There is a beautiful musical accompaniment by a famous orchestra and exciting sound effects" (*Photoplay*). It was still worthy of particular notice that the film was advertised by "an audible trailer". (Only the final Vitaphone disc now survives: Warner Classics plan to recreate the missing sound from the original cue sheets.)

In the event, the film did not get great notices, though Colleen did, unanimously. *Film Spectator* reflected the general view: "Synthetic Sin contains a remarkable performance by Colleen Moore and some rather good little touches by William Seiter, but they don't keep it from being inane and silly. The whole thing is based on the faulty premise that a motion picture can be good even if it has a fool for a heroine." *Photoplay* acknowledged "some mystery and much keen comedy", but added, "After such a beautiful production as *Lilac Time* and such an amusing yarn as *O.K.* Colleen Moore's latest effort falls flat". Exhibitors' Herald concluded, "Colleen Moore is the only actress in pictures that could make a satisfactory entertainment out of this story".

She did; and *Synthetic Sin* found its audience, even though it was playing against *A Woman of Affairs*, *Queen Kelly*, *The Broadway Melody*, *The Canary Murder Case*, *The Case of Lena Smith*, *My Man*, and a minor flu epidemic. The manager of the First National Theatre in Albany "played up the fact that the picture carried an appeal to the flappers of Albany and vicinity and as a result his audiences, which were of capacity, were made up largely of young girls".

The film made sufficient mark to be recalled four years later by *Film Daily* (20 December 1933) – though only to reassure filmgoers of the Production Code era that the days of flappers and flaming youth, the Roaring Twenties, were ended forever: "Above all clean stories with wholesome humor will find favor with the public. The cynical, sophisticated screenplay whose characters are unreal, *Synthetic Sinners* is passé. The public's taste turns to the real problems and actual struggles of regular people who live clean lives." Times change.

If her screen creation has been largely destroyed and forgotten, Colleen Moore has left her own distinctive heritage. Her famed doll's house (the eighth she furnished), an elaborate fairy castle, is seen by one and a half million visitors a year at the Chicago Museum of Science and Industry. In 1965 she befriended a 22-year-old graphic designer,

Michael Kutza, who had the quixotic dream of creating a film festival. By now the queen of Chicago society, Colleen with King Vidor took him to the major European festivals and introduced him to everyone who mattered, thus enabling him to launch his festival to immediate success. This year the Chicago International Film Festival, still directed by Kutza, and held concurrently with the Giornate, dedicates its 50th edition to Colleen Moore, celebrating the festival as her final, enduring gift to cinema. – DAVID ROBINSON

#### **WHOOZIT** (Bowers Comedy Corp. – US 1928)

*Regia/dir:* Harold L. Muller; *prod., scen:* Charles R. Bowers; *cast:* Charley Bowers, Emily Gerdes, Theodore Lorch, Ann Brody, Kewpie Morgan, Ray Turner; *dist:* Educational Film Exchanges; *data uscita/rel:* 1.4.1928; DCP (da/from 16mm), 11' (trascritto a/transferred at 24 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

Come ricorda in una nota la Lobster Films, tra il 1926 e il 1930 Charley Bowers realizzò 19 film che mischiavano animazione e riprese dal vivo. Nel 1937, André Breton usò per queste comiche la definizione di “perla nera del surrealismo”. Di esse oggi solo nove sopravvivono in forma completa. Sette erano considerate completamente perdute, tra cui anche questa intitolata *Whoozit*, prodotta nel 1928. Una rara copia 16mm incompleta è stata scoperta nel 2008 in Olanda, nelle collezioni dell'EYE Filmmuseum. Si tratta della seconda metà della produzione originale ed è stata restaurata digitalmente dalla Lobster Films nel novembre 2013.

Ognuna delle comiche di Charley Bowers è un miracolo e giacché ne sono sopravvissute così poche, il ritrovamento di un rullo perduto è occasione di giubilo. Come sempre, Bowers presenta due mondi incompatibili tra loro: il mondo della tecnologia e quello di strani animali. Qui il mondo tecnologico è rappresentato dal portiere di un condominio dove un citofono è il principale mezzo di comunicazione e gli oggetti sono trasportati per mezzo di un calavivande. Gli strani animali sono invece dei molluschi che escono dai loro gusci per cercare riparo in una cuccia per cani sistemata da Charley in cantina. In questo incubo c'è anche un mostro: un gigante barbuto armato di un enorme rasoio che insegue Charley per ucciderlo. Il mostro, che è onnipresente, può trasformarsi in qualunque cosa e materializzarsi ovunque. La sequenza finale della comica vede Charley impegnato nella ricerca degli “occhiali mistici dei ragià”. Li trova sul naso di un cane intento alla lettura. Mentre cerca ancora di sfuggire all'assassino, cade in mezzo a due donne di un harem.

Il punto di forza di *Whoozit* è la sua atmosfera da incubo, talmente coerente che la rivelazione finale che si è trattato solo di un sogno ispirato dal gas parrebbe perfino superflua se non offrisse l'occasione per un ultimo shock: l'incubo era preferibile alla cupa realtà di un portiere tiranneggiato. – ANTTI ALANEN

*According to a note by Lobster Films, Charley Bowers made 19 films between 1926 and 1930, mixing animation and live action. In 1937, these comedies were described by André Breton as the “black star*

*of surrealism”. Only 9 Bowers comedies still exist in their complete version. Seven were considered totally missing, including Whoozit, produced in 1928. A unique incomplete 16mm print was discovered in 2008 in the collections of the EYE Filmmuseum. The surviving second half was restored digitally by Lobster Films in November 2013.*

*Every Charley Bowers comedy is a miracle, and since so many of them are gone, the discovery of a reel of a lost film is a cause for celebration. As usual, Bowers introduces two incompatible worlds: the world of technology and the world of weird animals. The world of technology here is the world of a janitor in an apartment house where a voice tube is a major means of communication, and where objects are transported via a food elevator. The weird animals are molluscs, who emerge from their clam shells and seek shelter in a doghouse provided by Charley in the basement. There is also a monster in this nightmare: a huge bearded killer with a giant razor who is out to get Charley. He is omnipresent and can transform into anything and materialize anywhere. The final comedy sequence is about Charley having to look for a “rajah's mystic spectacles”. He finds them on a reading dog. Fleeing again from the killer, he falls between two harem ladies.*

*The main strength of Whoozit is the nightmarish atmosphere, which is so consistent that the final revelation that it has all been a gas-inspired dream would be superfluous if it did not present the occasion for a final jolt – that the nightmare is preferable to the dreary reality of the bullied janitor. – ANTTI ALANEN*

★★★★★

#### **The Haghefilm/Selznick Fellowship 2014**

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 la George Eastman House di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione della GEH. La vincitrice dell'edizione 2014 della Fellowship è Lauren Alberque di Dallas, Texas. Nel 2011 Lauren ha conseguito la laurea in cinema e video presso il Columbia College di Chicago, dove ha lavorato presso il laboratorio cinematografico e ha studiato fotografia, stampa ottica e sensitometria. Nel 2011-2013 ha anche collaborato con i Chicago Film Archives per cui ha ultimamente ispezionato la collezione della Chicago Academy of Sciences. Nel suo tempo libero realizza film sperimentali.

*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 George Eastman House, in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman House collection, completing each stage of the preservation project. The recipient of*

the 2014 Haghefilm Fellowship is Ms. Lauren Alberque from Dallas, Texas. Lauren holds a degree in film and video from Columbia College, Chicago, where she worked in the film equipment lab, and studied cinematography, optical printing and sensitometry. She also worked in 2011-2013 at the Chicago Film Archives, most recently inspecting the collection of the Chicago Academy of Sciences. Lauren makes experimental films in her spare time.

#### **LA ROSE BLEUE (A Busy Cupid)** (Gaumont - FR 1911)

*Regia/dir:* Léonce Perret; *cast:* Suzanne Privat; 35mm, 164 m., 9' (16 fps), bn/b&w, col. (imibizione, pochoir / tinting, stencil-colour); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY. *Restauro finanziato da/Preservation funded by* Haghefilm Foundation, Amsterdam.

*La rose bleue* è una delicata commedia romantica diretta nel 1911 da Léonce Perret mentre lavorava presso gli studi Gaumont, di cui dal 1909 al 1916 è stato uno degli esponenti di maggior rilievo. Il film è un bell'esempio della sua sofisticata maestria: girato interamente in esterni, è concepito come una miniatura romantica, con fiori, cerchi e forme ovali che creano l'architettura del set e mettono a fuoco il dramma. Protagonista del film, nel ruolo di Cupido, è la giovane attrice Suzanne Privat, cui in seguito Perret affiderà il ruolo principale della trovatella Marie Laure nel suo apprezzato lungometraggio *L'enfant de Paris*. Una copia nitrato con la colorazione "au pochoir" di *La rose bleue* è stata ritrovata presso la George Eastman House. La copia è incompleta e non ha titolo di testa; riteniamo che siano andati perduti i primi 100 piedi. Alla GEH il film è stato a lungo identificato con il titolo della sua distribuzione americana, *A Busy Cupid*, provocando con ciò un comprensibile equivoco per la similarità nel titolo con un secondo cortometraggio di Léonce Perret del 1911, *Cupidon aux manœuvres*. Quest'ultimo era già stato preservato dalla Gaumont, per cui la George Eastman House non aveva avvertito l'urgenza di restaurare la sua copia e aveva concentrato gli sforzi su altri titoli bisognosi d'intervento, tra cui un'importante quanto unica collezione dei primi Chronochromes Gaumont.

Nel 2014 il film è stato finalmente correttamente identificato, grazie a un copione originale rinvenuto a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale de France. Copione che corrispondeva alle recensioni di *A Busy Cupid* apparse nel 1911 in *Moving Picture World*: "Un'incantevole fantasia amorosa in un giardino di rose sorprendentemente ben fotografato e dipinto ... il film è un'assoluta delizia. Davvero encomiabile."

Si ritiene che questa sia l'unica copia esistente di *La rose bleu*. Molta della colorazione "au pochoir" originale era sbiadita al punto da apparire appena percettibile, e solo il restauro digitale compiuto dalla Haghefilm Digitaal di Amsterdam ne ha riportato in vita i colori, per la gioia del pubblico moderno e per il nostro perpetuo apprezzamento del talento di Léonce Perret. — CLARA AUCLAIR

*La Rose bleue is a delicate romantic comedy directed by Léonce Perret while he was working at the Gaumont studios in 1911. Perret was one*

*of the main figures at Gaumont from 1909 to 1916, and the film is a beautiful example of his sophisticated craftsmanship. Entirely shot in exteriors, La Rose bleue is composed like a romantic miniature, using flowers and circles or oval frames to create the architecture of the set and focus the drama. It stars the young actress Suzanne Privat as Cupid; later in 1913 she would be given the leading role of Marie-Laure, the abandoned child in Léonce Perret's highly-regarded feature L'Enfant de Paris. An original stenciled nitrate print of La Rose bleue was found at George Eastman House. The print is incomplete, and has no opening title; we believe that the first 100 feet are missing. The film has long been identified in the collection only under its American release title, A Busy Cupid, which was then naturally misinterpreted because of the similarity in titles as being Cupidon aux manœuvres, another short production by Léonce Perret from 1911. As Cupidon aux manœuvres is already preserved by Gaumont in France, there was never any urgency for George Eastman House to restore this print, and the museum focused its efforts on other titles in need of care, including a unique and important collection of Gaumont's early Chronochromes.*

*In 2014 the film was finally correctly identified, with the help of an original script for La Rose bleue found at the Bibliothèque Nationale de France in Paris. This matched reviews of A Busy Cupid published in 1911 in Moving Picture World, which described it as "A very pretty love fantasy in an unusually well photographed and painted rose garden. ... The picture is wholly delightful. It is commendable, indeed." It is believed that this print is the only existing copy of La Rose bleue. Much of the original stencil color has faded to the point of being hardly detectable, and only digital restoration completed by Haghefilm Digitaal in Amsterdam has brought the colors back to life, for the enjoyment of modern audiences and our continued appreciation of Léonce Perret's talent. — CLARA AUCLAIR*

★★★★★

#### **Cinema italiano / Italian Resurrections**

I DCP dell'*Angelo che redime* e del frammento di *I gufi delle caverne* sono ricavati dalle copie 35mm nitrato stampate su pellicola Agfa con colori imbibiti conservati in Australia da un frequentatore del Majestic Theater, un cinema di Pomona (Sunshine Coast, Queensland) la cui costruzione risale agli anni Venti e che ancora propone film muti. Qualche anno fa i nitrati furono ceduto a Joel Archer, collaboratore volontario del Majestic, e nel 2014, tramite Kathryn Weir, direttrice dell'Australian Cinémathèque di Brisbane, sono stati acquisiti dalla Cineteca del Friuli.

*The DCPs of Angelo che redime and the fragment of I gufi delle caverne are made from 35mm nitrate tinted prints on Agfa film stock that had been kept by a regular film-goer of the Majestic Theatre, a cinema which dates back to the 1920s and still shows silent films today, in Pomona, on the Sunshine Coast of Queensland, Australia. Several years ago the original nitrate materials were given to Joel Archer, a*

volunteer at the Majestic, and in 2014, with Kathryn Weir, Director of the Australian Cinematheque in Brisbane, acting as intermediary, they were acquired by the Cineteca del Friuli.

**ANGELO CHE REDIME (The Redeeming Angel)** (Milano-Films – IT 1913)

*Regia/dir:* Attilio Fabbri; *cast:* Pina Fabbri (*Ida Wilson*), Giulio Donadio (*Hugh/Hughes*), Felicità Prosdocimi, Oreste Visalli, Nuto Navarrini; *data v.c./censor date:* 18.07.1913, n. 703); *orig. l:* 671 m. (2 partil parts); Milano Films cat. n. 1242; *data uscita/rel:* 7.1913; DCP (da/from 35mm, 644.5 m.), 28'24" (trascritto a/transferred at 20 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* La Cineteca del Friuli, Gemona.

Il soggetto del film si inserisce in una lunga tradizione melodrammatica che il teatro e la narrativa dell'800 avevano largamente esplorato: rispolverando il tema del bambino rapito, abbandonato o smarrito, per anni vissuto lontano dalla madre, e anni dopo ritrovato e riconosciuto grazie a un oggetto o a un segno caratteristico, che garantisce l'approdo del racconto al lieto fine. Già dal 1909 l'aveva riproposto più volte in Italia anche il cinema: sia in produzioni di Case minori (da *Le leggi del destino* dell'Aquila Film, del 1909, a *Il libro rivelatore* dell'Unitas, del 1911), sia da parte di imprese importanti, come la Cines (con ben 4 titoli nel 1910 e tre nel 1911, da *Cuor d'oro* e *La violinista a Il venditore di statuine, Inatteso ritorno* e *Sperduta*) e l'Itala Film (*La voce del sangue*, 1910).

Ma la sorpresa, e la novità, di questo *Angelo che redime*, realizzato da una modesta impresa nata a Milano da appena due anni, è il ribaltamento della prospettiva tradizionale, con il finale strazio dell'amore materno deluso: la bambina abbandonata in fasce dalla madre, casualmente ritrovata e riconosciuta otto anni dopo, viene restituita al malfattore che l'aveva raccolta ai piedi del portone della casa che si accingeva a svaligiare: l'uomo si era così, inconsapevolmente, procurato l'alibi che alla fine lo salverà dalla prigione. Mentre i suoi due complici sono così maldestri da farsi subito individuare dal custode della villa che allerta la polizia, lo svaligiatore mancato, grazie anche alla collaborazione della propria madre, ha tempo e modo di diventare un "ricco mercante" e un padre affettuoso (e forse anche di rinunciare alla carriera criminale, anche se mancano indizi che lo confermino). Dispiace di non conoscere i nomi degli autori del soggetto e della sceneggiatura di questo film (tra i collaboratori della Casa milanese c'erano allora anche professionisti noti, come Renzo Chiosso e Roberto Aureli).

Si tratta naturalmente di un film a basso costo, girato soprattutto in interni e con un uso funzionale, efficace e non invasivo delle didascalie. Particolarmente suggestivo risulta il ricorso esplicativo alle doppie esposizioni e hanno un buon risalto le scene girate all'interno del teatro, dove si mette in scena un raccontino fin troppo evocativo di quanto era realmente accaduto tanti anni prima. Nello sviluppo della narrazione ricorrono certamente ingenuità e soluzioni troppo facili e grossolane: pensiamo per esempio ai detectives che, non visti dagli interessati, entrano nel caffè e ascoltano i piani degli svaligiatori, o al modo repentino con cui Ida, per il fallimento della banca, si ritrova

così povera da decidere di liberarsi dell'amata figlioletta, lasciandola al padre. Ma il procedere dei fatti è condotto con discreto mestiere dal regista-attore Attilio Fabbri, fotografia e scenografie risultano accurate e gli interpreti appaiono misurati, senza eccessive indulgenze melodrammatiche: dalla moglie del regista, l'attrice Pina Fabbri, nei panni della madre, come dal gruppetto di discreti caratteristi che si occupano dei ruoli di contorno.

La pellicola risulta quasi completa, mancano poche didascalie (non tutti gli snodi del racconto risultano chiari) e costituisce un attendibile test del discreto livello raggiunto nel 1913 dalla produzione cinematografica italiana anche da parte di imprese non di primo piano e periferiche.

ALDO BERNARDINI

La copia sopravvissuta in Australia dell'*Angelo che redime* (v. sopra) conserva ancora la qualità visiva di una stampa di prima generazione. Le didascalie, con il logo della Milano-Films, sono numerate progressivamente ad eccezione di cinque (2, 5, 9, 20, 23), che appaiono nel film sotto forma di inserti di lettere o documenti. (La n. 24 è in francese, con il nome di Hughes indicato come "Houston".) Altre due didascalie (la 14 e la 15) sono mancanti e sono state sostituite da un pezzetto di nero. Questa breve lacuna è preceduta dalla scena di Ida che lascia la sua bambina sul portone della casa di Wilson ed è seguita dalla didascalia "Un ladro interrotto nel suo lavoro" e dalla scena in cui Hughes trova la piccola abbandonata. Poiché siamo esattamente a metà vicenda, sembra lecito ritenere che sia il punto di passaggio tra le due parti originali del film (ed è così che è stato distribuito tant'è che il cartello del titolo della versione sopravvissuta reca tuttora l'indicazione "prima parte"). Le due didascalie ora mancanti presumibilmente permettevano il collegamento narrativo tra i due distinti segmenti.

L'attuale finale è sorprendentemente brusco. La didascalia "Riuniti" introduce una scena in cui la piccola Eva abbraccia Hughes – l'uomo che l'aveva rapita quand'era in fasce – e mentre la madre, che ha appena ritrovato sua figlia, implora di poterla tenere, l'azione viene interrotta dalla scritta "fine".

È evidente che seguiva qualche cos'altro. Sappiamo che la versione originale italiana era lunga 671 metri, mentre quella inglese era di 771 metri. La nostra copia superstite è di 644 metri, vale a dire che ne mancano 127, ovvero 6 minuti circa a 18 fotogrammi al secondo. Fortunatamente, una sinossi dell'epoca apparsa sulla *Vita Cinematografica* di Torino ci racconta cosa accade dopo che Ida, durante una recita, riconosce Eva svenendo dall'emozione: "Nel frattempo giunge Hugh [Hughes], che ha dimostrato la propria estraneità al furto. Ida muore ed Eva, che è stata la salvezza di Hugh, si stringe forte al suo secondo padre." Concludere la vicenda con la morte di Ida serviva a ribadire il senso di una giustizia naturale, il potere della redenzione e la santità della maternità.

La sinossi della *Vita Cinematografica* chiarisce inoltre che l'azione si svolgeva in Inghilterra anche nell'edizione originale italiana, il che spiega l'impiego – sia pure con qualche incoerenza – di nomi propri inglesi. – DAVID ROBINSON

The film's story belongs to an old melodrama tradition much explored by 19th-century theatre and fiction, pursuing the theme of a child kidnapped, abandoned, or long lost, living far from its mother, and years later found again and recognized thanks to a particular object or mark, which guarantees the happy ending of the story. By 1909 this theme had already reappeared a number of times in Italy, including in the cinema, whether in the films of minor companies (from Aquila's *Le legge del destino* in 1909 to *Unitas's Il Libro rivelatore* in 1911) or those of major producers like Cines (with some 4 titles in 1910 and 3 in 1911, from *Cuore d'oro* and *La violinista* to *Il venditore di statuine*, *Inatteso ritorno* and *Sperduta*) and Itala Film (*La voce del sangue*, 1910).

But the surprise, and the novelty, of *L'angelo che redime* (The Redeeming Angel), made by a modest company established in Milan only two years previously, is the overturning of the traditional perspective, with the final torment of maternal love disappointed. The baby, abandoned in swaddling clothes by the mother, casually found again and recognized eight years later, is restored to the wrongdoer who had picked her up from under the gate of the house which he was on the point of burgling: the man had thus inadvertently procured the alibi which in the end would save him from prison. While his two accomplices are so clumsy that they are identified by the caretaker of the house, who alerts the police, the failed burglar, thanks also to the collaboration of his own mother, has the time and the means to become a "rich merchant" and a kind father (and perhaps also renounces his criminal career, though the film does not make this clear). It is a pity that we do not know the identity of the writers of the story and the scenario, since among those who then worked for this Milanese company were such well-known professionals as Renzo Chiosso and Roberto Aureli.

Naturally this is a low-budget film, mainly shot in interiors and with a functional, effective and not invasive use of intertitles. The employment of a dual exposition is particularly striking, and also effective are the scenes in the theatre, where the play relates events too close to what actually happened in real life so many years before. The development of the narrative suffers from some naïvetés and solutions that are too easy and clumsy; for example, the detectives who, unseen by the people concerned, enter the café and overhear the burglars' plans, or the abrupt manner in which *Ida*, on account of the failure of the bank, finds herself so poor that she decides to get rid of her beloved little daughter, leaving her to the father. But the narrative is handled with discreet craftsmanship by the actor-director Attilio Fabbri, the photography and design are painstaking, and the performances, by the director's wife Pina Fabbri as the mother, and the little group of passable character actors in supporting roles, are balanced, without excessive melodramatic indulgence.

The print is almost complete, lacking a few intertitles (which leaves some points of the story unclear), and represents a reliable example of the level achieved in 1913 by Italian film production even on the part of minor and marginal companies. — ALDO BERNARDINI

**A note on the print** The surviving copy in Australia of *L'angelo che redime* (see introductory text, above) has the visual quality of a first-generation print. The English intertitles, with the logo of Milano-Films, are consecutively numbered, except for five (2, 5, 9, 20, 23) which take the form of inserts of letters or documents. (Title 24 is in French, with Hughes' name appearing as "Houston".) Two further titles (14 and 15) are however entirely missing, and replaced by a short length of blank spacing. This brief hiatus is preceded by the scene of *Ida* leaving her baby on the steps of Wilson's house; and is followed by the title "A burglar stopped in his business" and the scene of Hughes finding the abandoned child. Coming exactly halfway through the film, it seems safe to assume that this represents the division between the original two parts of the film. (It was released thus, and the main title of the present film still reads "THE REDEEMING ANGEL FIRST PART".) The two titles now absent presumably provided the serial continuity between the separate parts.

The present ending is startlingly brusque and inconclusive. A title "Reunited" introduces a scene in which little *Eva* clings to Hughes – the man who had stolen her as a baby – while the grieving mother, having just found her child again, pleads to keep her – at which point the action is abruptly halted by the title *THE END*. It is evident that there was more to follow. We know that the different language versions varied in length, and that while the original Italian version was 671 metres, this English one was 771 metres. Our surviving print is 644 metres, indicating a loss of 127 metres – or some 6 minutes running time at 18 frames per second. Fortunately, a contemporary synopsis in *La Vita Cinematografica* (Turin) tells us what was to come after *Ida* recognizes *Eva* at the show, and collapses: "Meanwhile Hugh (Hughes) arrives, having proved he was not involved in the burglary. *Ida* dies and *Eva*, who has been the salvation of Hugh, clings strongly to her second father." The death of *Ida* would thus have provided a conclusion to reassert a proper sense of natural justice, of the power of redemption and of the sanctity of motherhood.

The synopsis in *La Vita Cinematografica* also clarifies that the original Italian version established the action of the story in England, explaining the – sometimes inconsistent – English names. — DAVID ROBINSON

**I GUFÌ DELLE CAVERNE (The Prisoner of the Owls)** (Aquila Films, Torino – IT 1913)

*Regia/dir.*: Achille Consalvi; *cast.*: Roberto Roberti (*Ralph*), Bice Waleran (*Vera*), Giovanni Pezzinga (*Burton*); *data v.c./censor date.*: 24.12.1913, n. 2103 (data disponibilità copia/date available for rental or sale: 3.12.1913); *orig. l.*: 1230 m.; DCP (da/from 35mm, 390.30 m.), 21'39" (trascritto a/transferred at 16 fps); *did./titles.*: ENG (non numerate/not numbered); *fonte copia/source.*: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Per vendicarsi di lord Wilmer, segretario di stato di Passena, i Gufi, una setta segreta di zingari, gli rapisce il figlioletto *Ralph*. Malgrado anni di ricerche, il covo dei Gufi non verrà mai trovato e il piccolo *Ralph* rimarrà vent'anni prigioniero, finché *Frank Burton*, che è innamorato

di Vera, la figlia di Wilmer, per dimostrare di essere degno di sposare la giovane – negatagli da Wilmer per le sue umili origini – decide di intraprendere una nuova ricerca di Ralph: alla testa di una compagnia di gendarmi scopre il rifugio e vi irrompe, catturando tutti i Gufi, a eccezione di Maxell, il capo, che riesce a fuggire. Riconosciuto Ralph fra i prigionieri, Burton non gli rivela la sua origine, e, per vendicarsi del lord, impone al giovanotto di firmare una dichiarazione in cui confessa di essere un socio dei Gufi e lo presenta poi a casa di Wilmer come lord Greville: spera che Ralph riesca a ottenere la mano di Vera, per poi svelare, dopo il matrimonio, a Wilmer la complicità del genero con la banda dei Gufi. Ma intanto Maxell, sfuggito alla retata, rapisce Vera e la trasporta in una caverna segreta, dove intende ucciderla per vendicare i compagni che ha perduto. Ralph intanto, deciso a suicidarsi, si reca a sua volta nelle caverne armato di rivoltella: qui, attirato dalle grida di Vera e dalle fiamme del rogo appiccato ai suoi piedi da Maxell, accorre in aiuto della donna, neutralizzando il suo carnefice. Mentre poi con lei cerca di trovare l'uscita dalle caverne, riconosce una preghiera che la donna recita e che gli ricorda l'infanzia, scoprendo che in realtà lei è sua sorella. Alla fine la coppia ritorna a casa, facendosi riconoscere dal padre: così la famiglia si ricostituisce nella serenità.

Un film come *I gufi delle caverne* conferma le caratteristiche della produzione dell'Aquila, piccola impresa torinese, che anche negli anni precedenti si era conquistata un proprio spazio nel mercato cinematografico nazionale frequentando generi bene accolti dal pubblico più popolare e corrivo e invidiati ai fautori di un cinema con ambizioni artistiche. Nei lungometraggi all'epoca realizzati per la Casa da Roberto Roberti o da Achille Consalvi risultavano esplicite le influenze sia del teatro francese del Gran Guignol (che dal 1909 aveva trovato cultori anche in Italia), sia dei melodrammi a forti tinte dal 1910 importati anche in Italia dalle migliori Case scandinave e tedesche. Nonostante la noncuranza per la verosimiglianza con cui erano costruite le sceneggiature di queste opere, gli autori riuscivano a solleticare l'interesse e le emozioni del pubblico grazie alla cura artigianale con cui le mettevano in scena, all'attenzione per i dettagli scenografici, per gli effetti della luce e dell'angolazione e per le risorse di una recitazione sempre calibrata un po' sopra le righe, ma in grado di caratterizzare con efficacia personaggi e situazioni.

Il frammento che è stato restaurato si riferisce all'ultima parte del racconto, in cui vengono vanificati i tentativi del capo dei Gufi ancora in libertà per vendicarsi della sconfitta con il rapimento e l'immolazione dell'innocente eroina della storia, la figlia del Lord. Il ritmo sostenuto del montaggio parallelo, nel labirinto oscuro delle cave, in cui si svolgono i preparativi e l'accensione del rogo ai piedi della vittima e dove si aggira Ralph esitante nei suoi propositi suicidi, ha indubbiamente una certa efficacia spettacolare, crea una tensione che verrà poi a stemperarsi nell'improvvisa uscita dei due protagonisti nella luminosità del paesaggio marino e nell'arrivo dei soccorritori. Interessanti risultano in queste scene anche l'abile impiego della doppia esposizione (con il flash-back sul rapimento di Ralph bambino) e il modo in cui le colorazioni amplificano e drammatizzano la concitazione

del momento in cui Vera è avvolta dalle fiamme. ALDO BERNARDINI  
*To get their revenge against Lord Wilmer, Secretary of State of Passena, the Owls, a secret Romany sect, kidnap his little son Ralph. Despite years of searching, the Owls' hideout is never found, and Ralph remains imprisoned for 20 years. Until the appearance of Frank Burton – enamoured of Wilmer's daughter Vera – who is determined to prove he is worthy of her hand in marriage, denied him by Wilmer because of his humble origins. Burton decides to launch a fresh search for Ralph. Leading a party of gendarmes he finds the hideout and takes it by storm, capturing all the Owls apart from their leader, Maxell, who escapes. Burton recognizes Ralph among the prisoners, but does not reveal his true origins to him. Instead, to punish Lord Wilmer, Burton forces the young man to sign a declaration in which he confesses to being a member of the Owls, and then presents him to the Wilmer household as Lord Greville. By so doing he hopes that Ralph will marry Vera, so that he, Burton, will subsequently be able to reveal to Lord Wilmer his son-in-law's complicity with the Owls. Meanwhile Maxell abducts Vera and takes her to a secret cave, where he intends to kill her by burning her at the stake to avenge his lost comrades. Ralph's predicament leads him to thoughts of suicide, to which end he also goes to the caves, armed with a revolver. Hearing Vera's cries and following the light from the fire lit at her feet by Maxell, he runs to her aid and overcomes her would-be murderer. As they seek a way out of the caves, Ralph recognizes a prayer that Vera recites, because he knew it when they were children – and then realizes that Vera is his sister. In the end the two return home and are recognized as brother and sister by their father; the family is reunited and happy once more. Pictures like *The Prisoner of the Owls* reflect the type of production favoured by Aquila Films, a small company based in Turin. It had already carved out a space for itself in the Italian market by catering for the most popular and undemanding audiences, which were looked down upon by those with artistic pretensions. The feature films made for Aquila by Roberto Roberti and Achille Consalvi bore the hallmarks of influences from the French Grand Guignol theatre (which had had enthusiasts in Italy since 1909) and the highly-coloured melodramas which had been imported into Italy since 1910 from the leading Scandinavian and German film companies. Despite the disregard for plausibility in the screenplays of these films, they attracted and excited audiences on the strength of the craftsmanship of their mise-en-scène, the attention to detail of their art direction, their lighting effects and camera angles, and the resources of their acting, which was deliberately histrionic but effective in rendering characters and situations.*

*The restored fragment is from the final part of the story, featuring the foiled attempt by the leader of the Owls to avenge his defeat by immolating the story's heroine. It is marked by the vibrant pace of the parallel montage of the scenes in the dark labyrinth of the caves, where Maxell prepares to burn Vera at the stake and lights the fire as Ralph wanders contemplating suicide. The tension built in these scenes is resolved by the sudden emergence of the two*



*protagonists into the light of the seaside landscape and the arrival of their rescuers. An interesting effect is also achieved by the astute use of flashbacks (to the abduction of Ralph as a child) and the manner in which colouring is used to amplify and dramatize Vera's plight as the flames rise around her. – ALDO BERNARDINI*

**LA STATUA DI CARNE (From the Beyond)** (FERT, Torino - IT 1921)  
*Regia/dir:* Mario Almirante; *sogg./story:* dalla commedia di/based on the play by Teobaldo Ciconi (1862); *adatt./adapt., scen:* Luciano Doria; *f./ph:* Ubaldo Arata; *cast:* Italia Almirante Manzini (*Maria/Mary; Noemi/Naomi Keller*), Lido Manetti (*conte Paolo di Santa Fiora/Count Paul Santarosa*), Alberto Collo (*Roberto/Robert Forino*), Oreste Bilancia (*Davide/David*), Alfonso Cassini, Bianca Renieri; *dist:* UCI; *data v.c./censor date:* 1.8.1921, n. 16340; *orig. l:* 2190 m.; 35mm, 1375 m., 75' (16 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); *did./titles:* ENG (non numerate/not numbered); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles.

Copia della Cinémathèque Royale de Belgique restaurata con le colorazioni originali a partire dall'edizione inglese del film intitolata *From the Beyond*. *l Print restored by the Cinémathèque Royale de Belgique. It retains the original tinting from the English release version, entitled From the Beyond.*

Partitura commissionata dal Comune di San Daniele del Friuli nel 2013 per commemorare il 150esimo anniversario della morte del letterato Teobaldo Ciconi (San Daniele, 1824 - Milano, 1863) ed eseguita dal vivo al pianoforte dal compositore, Juri Dal Dan, con Didier Ortolan al clarinetto.

*Score specially commissioned by the Comune of San Daniele del Friuli in 2013, to commemorate the 150th anniversary of the death of the playwright Teobaldo Ciconi (San Daniele, 1824 - Milan, 1863), composed by Juri Dal Dan and performed by the composer (piano) and Didier Ortolan (clarinet).*

La commedia di Ciconi è una delle espressioni più tipiche del teatro italiano ottocentesco di tendenza romanzesca e rientra in un genere di buon successo popolare, nel quale pescarono a piene mani produttori, sceneggiatori e registi del cinema muto italiano fino agli anni Venti. La trama e i personaggi che la animano rientrano perfettamente negli schemi più usati e, nel 1921, ormai abusati del cosiddetto "cinema in frac", lanciato sul finire del 1913 dal prototipo più illustre, *Ma l'amor mio non muore!* di Mario Caserini, con Lyda Borelli e Mario Bonnard. Si tratta di un genere che ambienta nel mondo dell'alta borghesia e dell'aristocrazia, improbabili trame d'amore, che coinvolgono giovanotti nullafacenti, artisti incompresi e languide fanciulle, assolutamente prive di riferimenti alla realtà dei sentimenti e dei rapporti interpersonali della gente comune della media borghesia o dei ceti operai; un genere che proprio per queste sue caratteristiche da un lato era perfettamente funzionale alla valorizzazione degli intimi languori di tutta una generazione di attrici-dive che all'epoca stava

invadendo gli schermi del cinema internazionale, mentre dall'altro facilmente incontrava il gusto del pubblico, introducendolo in ambienti sociali e in eccessi sentimentali tanto più affascinanti e accattivanti quanto più lontani dalle esperienze quotidiane dei frequentatori delle sale cinematografiche. È in questo contesto che perdevano importanza anche le incongruenze e certe nebulosità nei nodi drammatici attraverso i quali prendevano vita anche le vicende dei personaggi del dramma di Ciconi, che negli anni Dieci offrì base narrativa a cinque riduzioni cinematografiche più o meno fedeli al testo d'origine. Il film di Mario Almirante e della FERT torinese, in un prologo e cinque atti, uscito nel 1921, è dunque l'ultimo di una serie, inaugurata nel 1912 da ben tre versioni realizzate in concorrenza tra loro prima che nel cinema italiano prendesse piede la nuova moda del lungometraggio. Si tratta in particolare delle due versioni girate per la Milano Films da Giuseppe De Liguoro, con Clara Vandôme e Arturo Pirovano, e per la Latium Film da Attilio Fabbri, con Pina Fabbri e Luciano David, e di quella, uscita con il titolo cambiato in *Amore d'oltretomba*, realizzata per l'Itala Film da regista sconosciuto, con Dora Baldanello e Alessandro Bernard. Segui poi, prima di quella di Almirante, una libera riduzione del dramma di Ciconi intitolata *Chi non crede all'amore*, girata da Alberto Sanna per la napoletana Tirrenia Film e uscita nel 1919. – ALDO BERNARDINI

*The play by Teobaldo Ciconi is one of the most typical examples of the romantic novelette style of 19th-century Italian theatre, which enjoyed major popular success, and was eagerly drawn upon by producers, writers, and directors of the silent Italian cinema before the 1920s. The plot and the characters who animate it fit perfectly into the well-worn model – in 1921 fused with the so-called cinema in frac ("cinema in tails") – a genre launched definitively in 1913 by its most famous prototype, Mario Caserini's *Ma l'amor mio non muore!* (Love Everlasting) with Lyda Borelli and Mario Bonnard. Set in the world of the high bourgeoisie and aristocracy, and featuring improbable love intrigues involving idle young people, misunderstood artists and languid maidens, absolutely without reference to the reality of the sentiments and personal relationships of ordinary people of the lower bourgeoisie and working class, the genre functions perfectly to enhance appreciation of the intimate languors of a whole generation of actresses-dive who were currently invading international cinema screens, while at the same time easily pleasing the taste of the public, introducing them to social settings and sentimental excesses that were all the more fascinating and captivating for being far removed from the daily experience of most movie patrons.*

*In this context, the incongruities and haziness of the dramatic structure, intended to motivate and bring to life the behaviour of the people of Ciconi's play, become unimportant. Starting in the 1910s, the play provided the narrative basis for no less than five film adaptations that were more or less faithful to the original text. Three competing versions appeared in 1912, at a time before the Italian cinema had adopted the new style of the feature-length film: one directed by*

*Giuseppe De Liguoro for Milano Films with Clara Vandôme and Arturo Pirovano; another by Attilio Fabbri for Latium Film starring Pina Fabbri e Luciano David; the third, issued with the changed title Amore d'oltretomba (Love from the Other World), was made for Itala Film by an unidentified director, with Dora Baldanello and Alessandro Bernard in the leading roles. A free adaptation of Ciconi's play was released in 1919, bearing the title Chi non crede all'amore (The One who Doesn't Believe in Love), directed by Alberto Sannia for the Neapolitan company Tirrenia Film. Being shown at this year's Giornate is the fifth screen version, directed by Mario Almirante for the Turin company FERT, in a prologue and five acts, which came out in 1921. – ALDO BERNARDINI*

★★★★★

### **Al volante / Driven! The Desmet Automobile Show**

Quando, alla fine della prima decade del XX secolo, l'automobile con motore a combustione interna (detta anche "carrozza senza cavalli") raggiunse il suo primo quarto di secolo, l'ebbrezza della velocità era una sensazione universalmente condivisa, al punto da superare l'entusiasmo suscitato a suo tempo dalla ferrovia: ora il veicolo e il controllo della velocità erano nelle nostre mani – eravamo emancipati dall'autorità del conducente ufficiale. La velocità ispirò gli artisti: il Manifesto del Futurismo fu pubblicato nel febbraio del 1909, proprio quando le corse di Daytona Beach raggiungevano le 125 miglia orarie (pari a 201,17 chilometri). L'arte popolare era probabilmente più scettica, come la canzonetta del varietà inglese del 1908: "A cento miglia all'ora scorrazzava / e parecchio lui se la godeva / ma il carro d'un birraio la strada gli tagliò e lì il suo giorno di lavoro terminò."

Le corse automobilistiche erano lo sport del momento: nel 1904 venne istituita negli Stati Uniti la Vanderbilt Cup, mentre il Grand Prix francese nasceva nel 1906. Il Grand Prix del 1914, l'ultimo prima dello scoppio della Grande Guerra, fu vinto dalla Mercedes di Christian Lautenschlager, che coprì una media di 65 miglia all'ora (104,61 km/h), mentre in altre gare i piloti della Peugeot arrivarono a 99 miglia orarie (159,33 km/h). Queste competizioni erano promosse congiuntamente da aziende produttrici di pneumatici quali Goodyear, Pirelli, Continental, Michelin.

Prima della Grande Guerra, quando l'automobile a combustione interna avrebbe conosciuto un nuovo impiego e ispirato immagini ben più fosche, le macchine erano ancora essenzialmente uno status symbol per i più ricchi. Fiorirono i motor-show con esposizione di modelli sempre più innovativi. Le gite in automobile divennero una consuetudine sociale. Furono inaugurate le prime autostrade con accesso controllato. Nel 1910 la FIAT di Torino era una delle più grandi fabbriche di automobili e grazie al successo delle sue esportazioni aveva aperto uno stabilimento a New York. La produzione crebbe rapidamente specie quando una società come la Ford adottò, nel 1913, il sistema della catena di montaggio, facendo delle macchine un prodotto sempre più di massa.

Le automobili e l'ebbrezza della velocità furono irresistibili anche per i cineasti. Permettevano infatti soluzioni chic e all'avanguardia per i documentari di viaggio. Quanto alle comiche, la guida spericolata fu un'inesauribile fonte di gag – e le macchine del secolo scorso dimostrarono di saper superare egregiamente le prove cui venivano sottoposte, resistendo a urti e sobbalzi senza l'inganno dei trucchi ottici. L'automobile poteva anche essere uno strumento drammatico per velocizzare l'azione e talvolta anche una piacevole digressione dal flusso narrativo.

I film scelti per le Giornate illustrano alcuni dei modi con cui le automobili sono state celebrate nel cinema dell'epoca prebellica. A parte tre casi, provengono tutti dalla grande collezione Desmet dell'EYE Filmuseum. Jean Desmet (1875-1956) era un impresario ambulante che divenne un importante esercente e distributore, attivo ad Amsterdam fino alla prima guerra mondiale. Quando si ritirò dagli affari, trattenne tutto quello che poteva essere di valore, tra cui manifesti, materiali pubblicitari e film, 900 dei quali sono tuttora conservati. La collezione Desmet (1907-1916), che documentando ciò che andava di moda fra il pubblico di allora, ci fa conoscere molti fenomeni di epoca prebellica sarà oggetto di un mostra che aprirà ad Amsterdam il prossimo dicembre e che sarà accompagnata da un esaustivo catalogo. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

*As the internal-combustion automobile (also known as the "horseless carriage") approached its first quarter-century at the end of the first decade of the 20th century, the thrill of speed was a universally shared sensation, in a way that far exceeded the earlier marvel of the railway: now the vehicle and the mastery of speed was in our own hands – we were emancipated from the authority of the official driver. Speed inspired artists: the Futurist Manifesto was published in February 1909, just when speeds at Daytona Beach were topping 125 miles (201.17 kilometres) per hour. Popular art could be more sceptical, like the English music hall song of 1908:*

*A hundred miles an hour he went, and quite enjoyed the fun,  
Till a brewer's dray got in his way and his day's work was done.  
Motor racing was the new sports thrill: in the U.S., the Vanderbilt Cup was launched in 1904, and in Europe, the French Grand Prix was established in 1906. The last Grand Prix before the First World War, in 1914, was won by Christian Lautenschlager's Mercedes, averaging 65 mph (104.61 km/h), while Peugeot drivers reached averages of 99 mph (159.33 km/h) in other events. Such races were jointly promoted by tyre manufacturers like Goodyear, Pirelli, Continental, and Michelin. Before the Great War, when the internal-combustion automobile would move on to new uses and inspire more sombre images, motor cars were still essentially a mark of status for the affluent. Motor shows flourished, displaying ever more innovative models. Motor excursions were a social fashion. Controlled-access highways were introduced. By 1910, Turin's FIAT was among the largest automotive companies, opening a factory in New York following successful export. Overall, car production grew rapidly, as companies like Ford (established in*

1903) converted to the assembly-line concept in 1913, making cars more and more available to the masses.

And for film-makers, motor cars and the thrills of speed were irresistible. They offered a chic and up-to-the-minute new style for travelogues. For comedies, reckless driving was an inexhaustible source of fun – and the cars of a century ago proved to be worthy of the “endurance races” they had been subjected to, standing up very well to being bumped around, without the deception of trick effects. The motor car could also be a dramatic tool to speed up the action, though equally sometimes a pleasing distraction from the flow of the narrative.

This selection of films reflects some of the ways in which motor cars were celebrated in the films of the pre-War era. All but three of these films come from the great Desmet Collection now held by EYE Filmmuseum. Jean Desmet (1875-1956) went from being a fairground showman to become an important Amsterdam exhibitor and distributor until World War I. When he gave up his business, he thriftily retained anything that might be of value, including posters, publicity materials, and films, some 900 of which still remain in the collection. The Desmet Collection (1907-1916), bearing witness to many popular phenomena of pre-war society by bringing us what was fashionable among the audiences of the time, will be commemorated in an exhibition, accompanied by an extensive catalogue, in Amsterdam, starting in December 2014. – ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Fonte copie / All prints are from the EYE Filmmuseum, Amsterdam.  
Note di / All film notes by Elif Rongen-Kaynakçi and David Robinson.

### LES DÉBUTS D'UN CHAUFFEUR (Der chauffeur als anfänger) (Pathé – FR 1906)

Regia/dir: Georges Hatot; scen: André Heuzé; f./ph., eff. spec./spec. eff: Segundo de Chomón; cast: André Deed; 35mm, 60 m., 3' (18 fps); senza did./no titles.

Un pericoloso maniaco della velocità che travolge donne anziane, poliziotti, carrozzine di bambini, bancarelle e uomini sulle scale forniva ai film d'inseguimento francesi degli esordi una serie di trovate ancora migliori delle zucche rotolanti o dei tori in fuga. L'inseguimento in macchina si sarebbe rivelato una tradizione di lunga durata, tuttora in auge a oltre un secolo di distanza. / *A demon motorist who runs down old ladies, policemen, perambulators, market stalls, and men on ladders provided even better quarry for the early French chase film than rolling pumpkins and runaway bulls. The car chase was to prove an enduring tradition, still doing frequent service a century later.*

### LES PYRÉNÉES PITTORESQUES (Een autotocht in de Pyreneën) (Pathé – FR 1909)

Regia/dir: ?; 35mm, 120 m., 6' (18 fps), col. (pochoir/stencil-colour); senza did./no titles.

Quattro giovani signore, in compagnia di chauffeur e guida (con ridondante megafono) esplorano le bellezze delle montagne e le loro

pittoresche cascate. L'automobile e i suoi passeggeri conferiscono interesse umano e continuità narrativa a questo documentario di viaggio magnificamente colorato a pochoir. Un'interessante novità è l'uso del mascherino per mostrare ciò che vedono le signore attraverso i loro binocoli.

*Four young ladies, with their chauffeur and guide (with redundant megaphone) tour the beauties of the mountains with their picturesque waterfalls. The motor car and its passengers contribute human interest and continuity to this beautifully stencilled travelogue. A novelty is the masked screen, showing the audience the landscape as it is seen by the ladies through their binoculars.*

### AUTO DI ROBINET (Ambrosio – IT 1911)

Regia/dir: Marcel Fabre; cast: Marcel Fabre (Robinet); 35mm, 82 m., 4' (18 fps); col. (imbibito/tinted, Desmet method); senza did./no titles.

Una successiva versione italiana del film d'inseguimento. L'apparente mancanza della targa d'immatricolazione sull'auto di Robinet scatena l'inseguimento in bicicletta di una brigata di poliziotti idioti e apparentemente ciechi. In questo caso sono gli inseguitori, e non l'auto, a scatenare il caos. Alla fine, Robinet rivela che la sua targa d'immatricolazione è sempre stata là dove i poliziotti avrebbero dovuto vederla.

*A later Italian version of the chase film. Robinet's apparent lack of a vehicle registration plate sets off a chase by a band of idiotic and apparently blind police on bicycles. In this case it is the pursuers, not the motor car, which precipitates chaos. As a pay-off, Robinet reveals that his registration plate has been there all the time, had they known where to look.*

### PANNE D'AUTO (Een autopech) (Celio Film – IT 1912)

Regia/dir: Baldassare Negroni; cast: Francesca Bertini, Gemma de Ferrari, Alberto Collo, Emilio Ghione; orig. l: 320 m.; 35mm, 269 m., 13' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: DUT; Desmet Collection.

In questa garbata e precorritrice comica sentimentale, l'eroina sfida i suoi corteggiatori a provare chi sia il pilota più veloce. Il tenente baffuto batte il suo precedente record facendo 100 chilometri in 15 minuti. Il bolide da 24 HP di Alberto supera a fatica i 10 chilometri prima di guastarsi, lasciando la coppietta in panne nella campagna. Benché Alberto si riveli incapace di procurare cibo e bevande, il dopopranzo favorisce una romantica avventura agreste e l'amore. Pertanto, a dispetto della sua scarsa abilità con i motori, Alberto vince la gara. Dopo l'idillio, il motore riparte con sorprendente rapidità, il che fa pensare che anche un secolo fa si potesse creare ad arte un guasto ed approfittarne a scopo seduttivo.

*In this charming and precocious comedy-romance, the heroine challenges her rival suitors to compete to prove who is the fastest driver. The moustachio'd Lieutenant breaks his earlier records by reaching 100 kilometres within 15 minutes. Alberto's 24-horsepower racer struggles to travel 10 kilometres before breaking down, leaving the couple stranded in the countryside. Even though Alberto proves*



*Auto di Robinet*, 1911. (EYE Filmmuseum/Desmet Collection)

a rather incompetent provider of food and drink in an emergency, the afternoon develops into a romantic countryside adventure, and love. Thus, despite his poor motoring prowess, Alberto proves the victor. After the breakdown and subsequent love-making, the motor starts up surprisingly readily – suggesting that already, a century ago, a breakdown could be contrived as a convenient seduction opportunity.

#### **LES GORGES DE SIERROZ** (Eclipse – FR 1913)

*Regia/dir.*: ?; 35mm, 85 m., 4' (18 fps), col. (imbibito/tinted); senza did./no titles; Desmet Collection.

Un documentario di viaggio che sembra più interessato a pubblicizzare ponti e autostrade che a magnificare le vedute naturali del luogo

visitato. La macchina “da turismo” (modello non identificato) mostrata in panoramiche di grande effetto è propagandata come mezzo ideale per vedere il panorama. Il montaggio è abbastanza singolare nel suo continuo alternare le cascate con l'automobile che emette fumo.

*A travelogue which appears to be more concerned with promoting bridges and auto roads than celebrating the natural splendours of the area. The “touring” car (model unidentified) – shown in impressive panning shots – is demonstrated as a means of sightseeing. The editing is curious in its continuous alternation of the waterfalls and the car emitting smoke.*

#### **LÉONCE FLIRTE** (Gaumont – FR 1913)

*Regia/dir.*: Léonce Perret; *cast*: Léonce Perret (Léonce), Suzanne Grandais (Suzanne); 35mm, 310 m., 15' (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); senza did./no titles; Desmet Collection.

Episodio della lunga saga sulla turbolenta e appassionata vita matrimoniale di Léonce e Suzanne. Guardando col binocolo, Suzanne scopre Léonce che flirta con una signora elegante e abbandona infuriata il tetto coniugale – a bordo dell'auto di famiglia. La macchina si ferma per un guasto, costringendola a passare la notte nella casetta di un pescatore, dove Léonce, sopraggiunto in bicicletta, la ritrova. La casetta ha una sola stanza da letto, che la coppia è costretta a dividere... Il giorno seguente l'automobile che ha favorito la loro riconciliazione li riporta tranquillamente a casa.

*An episode in the ongoing saga of Léonce and Suzanne's turbulent but loving married life. Spotting him through her binoculars flirting with an elegant lady, Suzanne departs the marital home in a huff – and in the family automobile. The automobile contrives to break down, obliging her to spend the night in a fisherman's cottage, where Léonce, bicycle-borne, catches up with her. The cottage has only one bedroom, which the couple must share... The next day the automobile, having thus effected reconciliation, discreetly returns them home.*

#### **ROBINET CHAUFFEUR MIOPE** (Ambrosio – IT 1914)

*Regia/dir.*: Marcel Fabre; *cast*: Marcel Fabre (Robinet); 35mm, 127 m., 7' (18 fps); senza did./no titles; Desmet Collection.

Nonostante la sua cronica miopia (ha qualche difficoltà perfino nel salire in macchina), Robinet prende una lezione di guida da una ditta che promette una patente in 24 ore. Tuttavia, i danni arrecati alla città dalla sua prima lezione gli costano salate: nel suo appartamento non resterà nemmeno il letto. Anche qui le familiari sequenze acrobatiche e gli inseguimenti sono realizzati con sorprendente immediatezza e grande vigore.

*Despite his chronic myopia (he has some difficulty finding his way into the car) Robinet takes a driving lesson from a firm that promises a licence within 24 hours. However, the destruction to the city caused by his first lesson costs him dearly: his apartment is left with not even a bed. Again the familiar car-chase stunts are done with surprising immediacy and vigour.*

## L'AUTOMOBILE DELLA MORTE (De doodenrit)

(Ambrosio – IT 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Oreste Grandi, Mario Bonnard; 35mm, 249 m., 13' (18 fps), col. (imbibito/tinted); senza did./no titles; Desmet Collection. L'automobile è il fulcro di questo cupo dramma e del suo ambiguo ma presumibilmente tragico finale. Oreste Grandi interpreta un autista di taxi rovinato dalla prodigalità di una moglie egoista. Costretto a riparare in Francia, ritorna in patria per vendicarsi dell'infedeltà di lei durante la sua assenza.

*The automobile is central to this dark drama and its equivocal but presumably tragic ending. Oreste Grandi plays a motor taxi driver who is ruined and driven into exile in France through his wife's selfish extravagance, but returns to avenge himself for her infidelity in his absence.*

## [ZIGOTO PROMÈNE SES AMIS] (Zigoto en zijn automobiel)

(Gaugmont – FR 1912)

*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Jean Durand (Zigoto); 35mm 104 m., 6' (18 fps), col. (imbibito/tinted); senza did./no titles; Desmet Collection. La star incontrastata del film è la macchina, che turbinata impazzita per le strade, scende scalinate e distrugge sistematicamente case innocenti. La protagonista deve esser stata costruita molto solidamente per sopportare tutto questo. Ha però una sostituta nelle scene finali, dove appare assai malconcia e con le ruote miseramente contorte, pur se è ancora in grado di trasportare i pazienti amici di Zigoto.

*The car is the unchallenged star, as it gyrates madly across roads, descends stairways, and repeatedly and destructively bursts into innocent homes. The leading vehicle must have been very stoutly constructed to withstand all this. It has a double for the later scenes, where it has been so beaten up that its wheels are at a pitiful angle, though it is still able to transport Zigoto's persistently long-suffering friends.*

## JEWEL THIEVES OUTWITTED (Hepworth – GB 1913)

*Regia/dir:* Frank Wilson; *cast:* Jack Hulcup, Violet Hopson, Rachel de Solla, Harry Royston; 35mm, 216 m., 11' (18 fps); senza did./no titles; Desmet Collection.

Probabilmente si tratta del più ambizioso film di inseguimenti del periodo prebellico: gli sforzi dell'eroe per eludere i micidiali ladri di gioielli includono carri tirati da cavalli, treni, automobili, e anche una lunga e magistrale sequenza con un aeroplano – un'invenzione con meno di un decennio di storia



*Jewel Thieves Outwitted*, 1913. (EYE Filmmuseum/Desmet Collection)

*This may well be the most ambitious chase film of pre-war years: the hero's efforts to avoid the murderous jewel thieves involve horse-drawn transport, trains, automobiles, and a lengthy and well-shot sequence with an aeroplano – an invention with less than a decade of history.*

## Ritratti / Portraits

### V POISKAH UTRACHENNOI “POCHTY” (Searching for “Pochta”)

[In cerca del “Pochta” perduto] (Master-Film - Russia 2014)  
*Regia/dir:* Dmitrii Zolotov; *concept, scen:* Nikolai Izvolov; *consulente/consultant:* Sergei Kapterev; *f./ph:* Valerii Riabin; *interv:* David Robinson, Paolo Cherchi Usai, Naum Kleiman, Kevin Brownlow, Yuri Tsivian, Adelheid Heftberger, Oliver Hanley, Peter Bagrov, David Schwartz, Dan Streible, Patrick Loughney, Charles Musser, Natalia Noussinova, Natalia Kalantarova, Sergei Lazaruk, Paula Félix-Didier, Vladimir Opela, Michal Bregant; DCP, 104' (2 x 52') (25 fps), col.; *dial., subt:* ENG; *fonte copia/source:* Master-Film, Moscow. (Col sostegno del Ministero della Cultura della Federazione Russa/Supported by the Ministry of Culture of the Russian Federation.)

*V poiskah utrachennoi “Pochty”* è un film su un film perduto, su un regista di straordinario talento, sulle gioie e le frustrazioni della ricerca degli innumerevoli film che sono scomparsi nel corso della storia e sul mondo della ricerca nelle sue diverse incarnazioni e professionalità. Il film combina l'avventurosa storia dell'emozionante caccia a un tesoro culturale scomparso con quella di un segmento di studi spesso sottostimato ma sempre più importante.

Il cartone animato sovietico muto *Pochta* (La posta) – presentato a Pordenone nel 2013 nella sezione cinema d'animazione sovietico delle origini – fu distribuito, con un'accoglienza trionfale, a Leningrado (oggi San Pietroburgo) nel 1929. Tratto da un libro in versi per ragazzi di Samuil Marshak che celebrava il lavoro dei postini, fu diretto da Mikhail Tsekhanovskii, un importante grafico sovietico che aveva creato le popolarissime illustrazioni della prima edizione del poema di Marshak. Tsekhanovskii era convinto che la conversione in immagini animate della grafica di un libro potesse produrre una forma d'arte in grado di competere – o addirittura di superare – l'arte tradizionale. *Pochta*, che rappresenta il suo debutto cinematografico, fu il primo cartoon sovietico a riscuotere un successo internazionale e fu immediatamente riconosciuto come una pietra miliare nella storia dell'animazione sovietica e mondiale.

Nel 1930, Tsekhanovskii ebbe un altro grande successo con la versione sonora di *Pochta*. La colonna sonora del film includeva un accattivante e istantaneamente popolare commento musicale del compositore russo d'avanguardia Vladimir Deshevov; e un prologo parlato nato dalla collaborazione con uno dei grandi “assurdisti” russi, Daniil Kharms, anch'egli membro attivo dell'avanguardia di Leningrado e autore di divertenti e stravaganti poemi per ragazzi. Oggi, la versione sonora di *Pochta* è considerata perduta. Il ritrovamento di quel film, che è diventato una vera leggenda del cinema russo/sovietico, realizzerebbe i sogni di molti studiosi di cinema russo.

L'idea di un documentario sulla ricerca del remake sonoro del film di Tsekhanovskii fu discussa per la prima volta nella città di Suzdal in occasione del festival nazionale sul cinema d'animazione russo

tenutosi nella primavera del 2012. Gli organizzatori del festival, attivi con la loro società Masterfilm, sono specializzati nella produzione di film d'animazione e documentari – una combinazione perfetta per il progetto in questione (tra le precedenti produzioni della Masterfilm figurava un documentario del 1995 su Mikhail Tsekhanovskii). Ottenuto un finanziamento dal Ministero Russo della Cultura, la lavorazione del film iniziò nel 2012 con un viaggio alle Giornate, la sede ideale per incontrare e intervistare archivisti, storici, collezionisti ed esperti di cinema.

Nella fase successiva, gli autori entrarono in contatto con le istituzioni di diversi Paesi riuscendo a parlare con molti di coloro che attraverso la loro grande competenza e la loro passione per il cinema hanno dato un inestimabile contributo alla ricerca e alla preservazione dei film.

Le ricerche d'archivio per la versione sonora del cartone di Tsekhanovskii sono state un elemento basilare di *V poiskah utrachennoi “Pochty”*: si sono svolte parallelamente alla produzione del film e hanno portato ad alcune affascinanti scoperte, tra cui il ritrovamento di una dettagliata descrizione della versione sonora basata sul copione di lavorazione. Questo documento ha rivelato un lavoro di grande raffinatezza e notevolmente diverso dalla versione preservata del film muto originale; se il risultato finale era fedele alla complessa struttura della sceneggiatura, il film sarebbe probabilmente all'altezza dei migliori prodotti del primo periodo del sonoro.

È con grande emozione degli autori che *V poiskah utrachennoi “Pochty”* viene presentato a Pordenone, dove solo due anni fa il progetto era stato accolto con entusiasmo e l'anno scorso era stato proiettato il trailer sullo stato di avanzamento dei lavori. Il loro auspicio è che il documentario possa contribuire a far comprendere al grande pubblico la complessità della ricerca cinematografica e forse anche ad aiutare gli addetti ai lavori a rintracciare qualcuno dei film attualmente ritenuti perduti. – SERGEI KAPTEREV

*Searching for “Pochta” is a film about a lost film, its uniquely talented maker, the pleasures and frustrations of the quest for those numerous films which have disappeared in the course of history, and the realm of film research and its diverse incarnations and practitioners. The film combines an adventure story about a breathtaking chase after a cultural treasure with a narrative about a sometimes underestimated but increasingly important segment of applied scholarship.*

*The Soviet silent animated cartoon Pochta (Post or Mail) – presented in Pordenone in 2013 as part of the program of early Soviet animation – was released, to major acclaim, in 1929 in Leningrad (now St. Petersburg). It was based on Samuil Marshak's children's poem celebrating the work of postmen and was directed by Mikhail Tsekhanovskii, a major Soviet book illustrator who created the highly popular illustrations for the first edition of Marshak's poem. He*

believed that converting book graphics to animation could produce an art form which would be able to compete with – and even overpower – traditional art. Pochta was Tsekhanovskii's debut in cinema; the first Soviet cartoon to enjoy international success, it was immediately recognized as a true landmark in the history of Soviet and world animation.

In 1930, Tsekhanovskii scored another success with the sound version of Pochta. Its soundtrack included an engaging, instantly popular score by the avant-garde Leningrad composer Vladimir Deshevov; and a prologue produced with the participation of the great absurdist Daniil Kharms, another member of the Leningrad avant-garde and the author of humorous, eccentric poems for children. Today, the sound version of Pochta is considered lost. The finding of this film, which has become one of the legends of Russian/Soviet cinema, would fulfill a dream for many Russian film scholars.

The concept of Searching for “Pochta”, a documentary describing the quest for the sound version of Tsekhanovskii's film, was first discussed at the Russian national animation festival in the town of Suzdal in the Spring of 2012. The festival's organizers, operating as the Masterfilm company, specialize in the production of animated films and documentaries – a fitting combination in the context of the proposed project (Masterfilm's earlier projects included a 1995 documentary about Mikhail Tsekhanovskii). Soon the Searching for “Pochta” project was successfully nominated for a Russian Ministry of Culture grant, and work on the film was launched with a trip to the 2012 Giornate del Cinema Muto, a perfect venue for meeting and interviewing film archivists, historians, collectors, and connoisseurs.

The subsequent course of the film's production took its makers to different countries and institutions and allowed them to talk with many of those individuals who have been making invaluable contributions to film research and preservation, through their deep expertise and their passion for cinema.

The archival research for the sound version of Tsekhanovskii's cartoon became a major element of Searching for “Pochta”. It unfolded parallel to the film's production, and led to fascinating discoveries. Among them was the finding of a detailed description of the sound version based on its shooting script. This document revealed a sophisticated cinematic work which differed considerably from the preserved silent original; if the finished product was true to the complex structure of the screenplay, it would probably compete with the best achievements of cinema's early sound period.

The makers are excited by the fact that their film is being presented at the current Giornate, which two years ago saw the successful start of their undertaking, and last year screened a trailer advertising their work-in-progress. They sincerely hope that Searching for “Pochta”

will contribute to the noble cause of bringing the intricacies of film research to the attention of the general public – and, maybe, help film experts in their quest to find some of the films that are currently presumed lost. – SERGEI KAPTEREV

## THE THANHOUSER STUDIO AND THE BIRTH OF AMERICAN CINEMA (Thanhouser - US 2014)

Regia/dir., prod: Ned Thanhouser; scen: Ed Thanhouser, Melissa Steineger; mont./ed: David Bryant; narr: Ned Thanhouser; interv: Judith Buchanan, Kathryn Fuller-Seeley, David Robinson, Paul Spehr, Shelley Stamp; DCP, 50', col., sd.; dial., did./titles: ENG; fonte copia/source: Thanhouser Company Film Preservation, Inc., Portland, Oregon.

La Thanhouser è stata una pionieristica società di produzione con base a New Rochelle, New York, dove dal 1910 al 1917 produsse oltre 1000 film visti dalle platee di tutto il mondo. Il documentario, della durata di 50 minuti, ricostruisce la relativamente misconosciuta storia dello studio e dei suoi fondatori, dei tecnici e dei divi che diventarono parte della nascente industria cinematografica in concorrenza con Thomas Edison e le case schierate con la sua Motion Pictures Patents Corporation (MPPC). Ned Thanhouser, pronipote dei fondatori dello studio, Edwin e Gertrude Thanhouser, racconta questa storia avvincente, narrando una saga fatta di audace imprenditorialità, successi finanziari, innovazioni tecnologiche, eventi tragici, lancio di carriere di successo fino al trasferimento dell'industria dalla Costa orientale all'Ovest e a Hollywood. È un film di grande interesse per studiosi, archivisti, storici del cinema delle origini e per tutti coloro che amano le intriganti vicende dei precursori della produzione indipendente americana. – NED THANHOUSER

*The Thanhouser Company was a trail-blazing studio based in New Rochelle, New York, where from 1910 to 1917 it released over 1,000 films that were seen by audiences around the globe. This 50-minute documentary reconstructs the relatively unknown story of the studio and its founders, technicians, and stars as they entered the nascent motion picture industry to compete with Thomas Edison and the companies aligned with his Motion Pictures Patents Corporation (MPPC). Ned Thanhouser, grandson of studio founders Edwin and Gertrude Thanhouser, narrates this compelling tale, recounting a saga of bold entrepreneurship, financial successes, cinematic innovations, tragic events, launching of Hollywood careers, and the transition of the movie industry from the East Coast to the West and Hollywood. It will be of interest to scholars, archivists, early film historians, and everyone who loves the intriguing stories about the people who pioneered independent movie-making in America. – NED THANHOUSER*

# I musicisti delle Giornate 2014 / *The Giornate Musicians 2014*

Quest'anno la spiacevole assenza di due dei nostri pianisti abituali, Neil Brand – che comunque riuscirà a fare una visita lampo per la Masterclass di martedì 7 ottobre – e di Gabriel Thibaudeau, entrambi inderogabilmente impegnati altrove, ha implicato una necessità che, con la loro approvazione, speriamo di poter trasformare in una virtù. Al loro posto abbiamo invitato dei musicisti nuovi, cinque dei quali donne, il che ci aiuterà a ridurre l'imbarazzo per il più che trentennale predominio maschile nella nostra buca dell'orchestra. Noi delle Giornate abbiamo sempre vantato, senza timore di smentita, di avere i migliori accompagnatori di film muti al mondo – ma dobbiamo anche ammettere, e dimostrare, che quella categoria è in netta crescita. Qui di seguito un breve profilo per ciascuno di essi. / *This year the regretted absence of two of our regular pianists, Neil Brand, who will however make a day's flying visit for the Masterclass of Tuesday October 7th, and Gabriel Thibaudeau – both with unavoidable alternative engagements – is a necessity which we hope we have, with their approval, turned into a virtue. To fill their place we are introducing several guest musicians – five of them women, who will help dispel growing unease at 33 years of male dominance in our orchestra pit. We have always boasted, with no fear of contradiction, that the Giornate has the world's best silent film musicians – but we have to admit, and demonstrate, that that category is growing healthily. This year's musicians are:*

**ELIZABETH-JANE BALDRY** Arpista e compositrice britannica. Le sue partiture per film muti comprendono *Peter Pan, Nosferatu, A Cottage on Dartmoor, The Phantom of the Opera, Loves of the Pharaoh, Sunrise, The Thief of Bagdad*; si è esibita tra l'altro Barbican di Londra, all'Arnolfini di Bristol e alla Central Michigan University, USA. Le sue composizioni sono state presentate dalla ITV e dalla BBC, nonché al cinema, radio e televisione irlandesi, giapponesi, danesi e canadesi. Dirige film basati su fiabe inglesi, collabora a un affermato festival cinematografico del Devon e in un magico boschetto presso il suo "Cottage on Dartmoor" coltiva alberi e alleva api.

*Elizabeth-Jane Baldry is a British harpist and composer. Her silent film scores include Peter Pan, Nosferatu, A Cottage on Dartmoor, The Phantom of the Opera, Loves of the Pharaoh, Sunrise, and The Thief of Bagdad; venues have included London's Barbican, the Arnolfini in Bristol, and Central Michigan University, USA. Her compositions have been presented by ITV and the BBC, and on Irish, Japanese, Danish, and Canadian film, radio, and television. She directs films of British fairytales, helps run a successful film festival in Devon, and also grows trees and keeps bees in her magical little wood close to her own "Cottage on Dartmoor".*

**FRANK BOCKIUS** Percussionista. Dopo aver studiato ritmica al Conservatorio di Trossingen in Germania, ha affiancato alla sua attività di insegnante di batteria e percussioni i suoi impegni di musicista freelance. Per molti anni ha suonato con le sue due band, il quintetto jazz "Whisper Hot" e il gruppo di percussioni "Timpanicks". Ha eseguito anche musiche medievali, di flamenco e latine e ha collaborato con numerose compagnie di danza e gruppi teatrali. Venti anni fa Günther Buchwald gli chiese di entrare nella sua Silent Movie Music Company, e da allora è seguita un'intensa attività in numerosi festival nazionali e internazionali, tra cui il Kyoto Film Festival, il Midnight Sun Film Festival, il San Francisco Silent Film Festival e Le Giornate del Cinema Muto, "che mi hanno dato l'opportunità di suonare con molti grandi musicisti di film muti".

*Frank Bockius (percussion) studied Rhythmics at the conservatory in Trossingen/Germany, and since then has taught percussion and drums, at the same time as working as a freelance musician. For many years he played with his own bands, the jazz quintet "Whisper Hot" and the percussion band "Timpanicks". He has also performed medieval, flamenco, and latin music, and collaborated with dance companies and theatre groups. Twenty years ago Günther Buchwald asked him to join his Silent Movie Music Company, and since then they have worked together intensively for national and international venues and festivals, including the Kyoto Film Festival, Midnight Sun Film Festival, San Francisco Silent Film Festival, and Le Giornate del Cinema Muto, "which has given me the chance to collaborate with so many great silent film musicians".*

**GÜNTER A. BUCHWALD** È uno dei pionieri della rinascita della musica per il cinema muto e uno dei professionisti più esperti del settore. Nei suoi 36 anni d'accompagnamento di film muti ha creato uno stupefacente repertorio di 2600 titoli. La sua vasta esperienza musicale, che va dal barocco al jazz, dà alla sua improvvisazione musicale un'ampia gamma stilistica. Dal 1984 si esibisce regolarmente nei festival di cinema internazionali, tra cui Berlino, Bonn, Bristol, Pordenone, Zurigo, Monaco di Baviera e San Francisco. Suona il piano, il violino e la viola e quando accompagna un film alterna spesso piano e archi. Dirige anche accompagnamenti per orchestra sinfonica ed è direttore associato della Philharmonisches Orchester Freiburg. È "assistant professor" presso il dipartimento di jazz della Hochschule für Musik di Basilea (Svizzera) e "visiting professor" presso le Università di Zurigo e Friburgo. Nel 2012 ha ricevuto il Reinhold-Schneider-Preis della città di Friburgo. È sposato e ha quattro figli.

*Günter A. Buchwald (piano and strings, conductor, composer) is one of the pioneers of the renaissance of silent film music and one of its most experienced practitioners. In his 36 years of accompanying silent films he has built up a repertory of an astonishing 2,600 titles. His wide musical experience, ranging from Baroque to Jazz, gives*



*his musical improvisation exceptional stylistic range. Since 1984 he has performed regularly at international film festivals, including Berlin, Bonn, Bristol, Pordenone, Zürich, Munich, and San Francisco. He plays piano, violin, and viola – sometimes performing on piano and strings simultaneously in his film accompaniments. He also conducts symphonic orchestral accompaniments to films, and is associate conductor of the Freiburg Philharmonic Orchestra. He is assistant professor in the Department of Jazz at the University of Music, Basel (Switzerland) and visiting professor in Zürich and Freiburg. He has received the Cultural Award for the City of Freiburg (2012) and the Ad-Hoc Award for the Beethoven Festival, Bonn. He is married, with four children.*

**PHILIP C. CARLI** Nato in California, ha studiato fin da giovanissimo musica, storia e storia del cinema. Ha un diploma di “bachelor of music” dell’Indiana University e ha conseguito il dottorato presso la Eastman School of Music. Dal 1994 al 1998 è stato archivist e catalogatore presso il dipartimento Moving Image della George Eastman House, dove, tra le molte altre iniziative, ha collaborato al restauro di *Snow White* (1916) di J. Searle Dawley a partire dalla copia olandese del film. Ha composto partiture orchestrali per *Peter Pan* (1924 – eseguita per la prima volta alle Giornate del 1996), *Stella Maris* (1918), *Captain Salvation* (1927) e *Poor Little Rich Girl* (1917). Si esibisce regolarmente presso il Dryden Theatre della George Eastman House ed è stato ospite del Museum of Modern Art di New York, della Library of Congress, dell’American Cinematheque di Los Angeles, del San Francisco Silent Film Festival, del National Film Theatre e il Barbican Center di Londra, del Festival di Berlino, del National Museum of Modern Art di Tokyo e del Jecheon International Film Festival in Corea del Sud. Attualmente insegna all’università di Rochester e alla Eastman School of Music.

*Philip Carli has accompanied silent films for 38 years. Born in California, from a very young age he simultaneously studied music, general history, and film history, always weaving them together in his thinking. He has a Bachelor of Music degree from Indiana University, and took his Master of Arts and Ph.D. degrees at the Eastman School of Music. From 1994 to 1998 he was Archivist and Cataloguer in the Moving Image department at George Eastman House, and in the midst of his work there, among many projects, he translated and laid out titles for restoring J. Searle Dawley’s Snow White (1916) from the Dutch source print, using the original playscript as his guide. He has contributed articles to Film History and the ARSC Journal, recorded over 100 piano scores and two theatre organ scores for video release, and composed orchestral scores for Peter Pan (1924; the score was premiered at the 1996 Giornate), Stella Maris (1918), Captain Salvation (1927), and Poor Little Rich Girl (1917). He regularly performs at the George Eastman House’s Dryden Theatre, and has played at numerous venues throughout the world, including the Museum of Modern Art in New York, the Library of Congress, the American Cinematheque in Los Angeles, the San Francisco Silent Film Festival, the National Gallery in Washington DC, the National Film Theatre and Barbican Centre in London, the Berlin International Film Festival, the British Silent Film Festival, the National Museum of Modern Art in Tokyo, and the Jecheon International Film Festival in South Korea. He is currently Adjunct Professor at the University of Rochester, where he teaches film history, and also in the Humanities and Musicology Departments of the Eastman School of Music, teaching film appreciation and sound recording history.*

**MAURO COLOMBIS** Musicista versatile attualmente residente a Sydney, ha cominciato a suonare il pianoforte a sei anni a Pordenone e ha conseguito due master, al Conservatorio Čajkovskij di Mosca e al Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia, e una laurea al DAMS di Bologna. Ha dato concerti come solista, in duo pianistico e con altre formazioni cameristiche in diversi paesi europei ed in Australia.

Nell’ultima decade si è specializzato nell’accompagnamento di film muti al pianoforte e ha suonato per i più importanti festival cinematografici in Italia (Le Giornate del Cinema Muto) e Australia (Sydney, Melbourne, Canberra, Adelaide and Brisbane). Ha inoltre composto le musiche per *The Story of the Kelly Gang* (Charles Tait, 1906, pubblicato in dvd nel 2007 dal National Film and Sound Australia) e per *Gloria: Apoteosi del Soldato Ignoto* del 1921 (pubblicato in dvd nel 2010 dalla Cineteca del Friuli). *Mauro Colombis is a versatile, Sydney-based Italian musician. He started playing the piano at the age of six in Pordenone, where he lived until 2005. His qualifications include two Masters degrees in piano performance, from the Moscow Tchaikovsky Conservatorium and from the Venice Conservatorium, and a Bachelor of Arts, Music and Spectacle from the University of Bologna. He has given solo, piano duet, and chamber music concerts in Europe and Australia. He has a special place in the musical history of the Giornate, since, along with Maud Nelissen, he took part in the first Pordenone Masterclasses, in 2003, and has continued to make occasional guest appearances at the Giornate. In the past decade he has specialized in the accompaniment of silent film – in Sydney, Melbourne, Canberra, and Brisbane. He has also composed the piano accompaniment for Charles Tait’s 1906 The Story of the Kelly Gang (released on DVD in 2007 by the NFSA) and for the 1921 Gloria: Apoteosi del Soldato Ignoto (released on DVD in 2010 by the Cineteca del Friuli).*

**ANTONIO COPPOLA** Nato a Roma nel 1956 inizia giovanissimo a studiare musica. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d’orchestra fino al 1977. Già dal 1973 inizia lavorare come pianista di scena per produzioni teatrali e come pianista accompagnatore per classi di danza contemporanea dove sviluppa una solida e raffinata tecnica di improvvisazione che lo porterà nel 1975 a ricevere dal cineclub L’Officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto.

Questa esperienza lo appassiona e illumina fino al punto di abbandonare ogni qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per film muti. Per le Giornate del 2008 ha composto un’acclamata partitura per il film di Jacques Feyder, *Les Nouveaux Messieurs* (1929).

*Born in Rome, Antonio Coppola studied piano from an early age, and in 1965 enrolled in the Santa Cecilia Conservatory. Subsequently he studied piano, composition, and orchestral conducting. In 1977 he first accompanied films for the Rome film club L'Officina and from then on was so fascinated and inspired by the work that he has devoted himself exclusively to creating sound accompaniments for silent cinema. Several of his orchestral accompaniments have been recorded. He has been a guest artist at film festivals around the world, and has been engaged by film archives and universities as a research consultant on the restoration of original sound tracks. His ensemble compositions for the Giornate include Feyder's Les Nouveaux Messieurs (1929).*

**JURI DAL DAN** Musicista compositore, vince insieme a Federico Missio il concorso Giovani Musicisti Europei 2009 al Festival Internazionale del Cinema Muto Musicato dal Vivo, Strade del Cinema di Aosta. Nello stesso anno si esibisce alle Giornate del Cinema Muto. Al Mittelfest di Cividale accompagna, nel 2012, *Der Golem* e, nel 2013, *Metropolis*. Ha musicato tre cortometraggi per il Museo Nazionale del Cinema di Torino e ha partecipato più volte con lavori originali alla rassegna di musica e cinema "Visioni sonore" organizzata a Pordenone da Cinemazero. In occasione delle celebrazioni per i 150 anni di Teobaldo Ciconi ha composto le musiche per il film muto italiano del 1921 *La statua di carne*. È molto attivo anche nell'ambito jazzistico. Nel 2012 il suo cd "Solitudini" viene premiato come uno dei migliori dischi italiani. *A pianist and composer, based in Friuli, in 2009 Juri Dal Dan and the saxophonist Federico Missio – performing as "The Federico Missio Movie Kit" – won first prize at "Strade del Cinema", the Aosta festival of live accompaniment for silent film. The Aosta jury praised their "fine musical sensibility in relation to the images and a musical structure respectful of the narrative line . . . an interpretation that is personal, intimate, and at the same time easily accessible". That same year they performed their winning performance, of Chaplin's The Rink, at the Giornate. Since then Dan has accompanied Der Golem (in 2012) and Metropolis (in 2013) at the Cividale Mittelfest, provided music for three shorts for the Museo Nazionale del Cinema in Turin, and has several times contributed original works to "Visioni sonore", an annual summer programme of cine-concerts organized by Cinemazero in Pordenone. His music for the film La statua di carne, performed in this year's Giornate, was commissioned in 2013 by the Comune di San Daniele to mark the 150th anniversary of the death of the Friulian writer Teobaldo Ciconi. Dan is also very active in the jazz field. His CD Solitudini received an award as one of the best Italian discs of 2012.*

**STEPHEN HORNE** È stato conquistato dal cinema muto quando un suo ex insegnante gli chiese di accompagnare *La passion de Jeanne d'Arc* per una proiezione privata. Poco dopo fece un'audizione per il BFI Southbank di Londra (l'ex National Film Theatre) e da 25 anni è il pianista fisso del teatro. Oltre al piano, le sue performance includono il flauto, la fisarmonica e le tastiere. Si è esibito spesso sulla scena internazionale, a Hong Kong, New York, San Francisco, Parigi, Cannes, Bologna e Berlino. Alle Giornate ha esordito nel 2004 accompagnando *A Cottage on Dartmoor* di Anthony Asquith. Nel 2011 e nel 2012 ha composto le musiche per ensemble strumentale che hanno accompagnato le proiezioni di gala al London Film Festival di *The First Born* di Miles Mander e di *The Manxman* di Alfred Hitchcock con Anny Ondra. *Stephen Horne studied music at university but recalls that he left without a clear sense of how to progress in his career. He had seen and enjoyed a few silent films but never with live accompaniment, so had not made any connection with professional music-making. Then a former schoolteacher asked him to accompany La Passion de Jeanne d'Arc for a private screening. From that moment he was hooked. Soon after he had an audition for London's BFI Southbank (the former National Film Theatre), and has now been a house pianist there for over 25 years. Although principally a pianist, Stephen incorporates flute, accordion, and keyboards into his performances – sometimes simultaneously. He often performs on the international stage, including Hong Kong, New York, Paris, San Francisco, Cannes, Bologna, and Berlin. He has performed his score for A Cottage on Dartmoor at many venues, including Lincoln Center in New York and the National Gallery of Art in Washington, DC. In 2011 and 2012, he composed ensemble scores for the London Film Festival Archive Galas of The First Born and The Manxman. His music can be heard on many DVD releases of silent films. This is his 11th year as a Giornate musician.*

**ERI KOZAKI** Nativa di Tokyo, ha iniziato a suonare il piano all'età di quattro anni. Ha studiato composizione, teoria della composizione, improvvisazione e musica da camera presso il Kunitachi College of Music di Tokyo, vincendo con voto unanime il primo premio di composizione, per poi proseguire i suoi studi al Conservatoire di Parigi, sotto la guida di Jean François Zygel e Thierry Escaish. In questo periodo lavora a Tokyo come pianista e compositrice e, cosa abbastanza insolita per una musicista giapponese, ha scoperto di avere un particolare interesse per l'accompagnamento dei film muti. Come pianista si è esibita in Giappone, Corea, Francia e anche Italia, benché questo sia il suo debutto a Pordenone. Nel 2008 ha vinto il premio del pubblico al festival Le Strade del Cinema di Aosta e, nel 2009, l' Encouragement Prize come migliore accompagnatrice al Tokyo Experimental Film Festival.

*Born in Tokyo, Eri Kozaki began learning to play piano at the age of four. She studied composition, theory of composition, improvisation, and chamber music at the Kunitachi College of Music in Tokyo, winning unanimous first prize for composition, and went on to the Paris Conservatoire, where she studied with Jean-François Zygel and Thierry Escaish. She is now working as a pianist and composer in Tokyo, and – unusually for a Japanese musician – has discovered a particular fascination in the musical accompaniment of silent films. As solo piano accompanist to films, she has appeared in Japan, Korea, France, and Italy, though this is her debut in Pordenone. Her recent performances of Barbed Wire, Wings, and Heimkehr in Kyoto have received particular praise. She won the audience award at the 2008 Strade del Cinema festival in Aosta, and the Encouragement Prize, as accompanist, at the 2009 Tokyo Experimental Film Festival.*

**EUNICE MARTINS** Suona dal 2000 al Cinema Arsenal di Berlino, dove è succeduta al leggendario Willy Sommerfeld, che aveva accompagnato i film muti dal 1920 fino alla sua morte, a 103 anni, nel 2007. Ha studiato pianoforte presso la Universität der Künste di Berlino e la Musikschule di Wiesbaden. Compone e esegue musica d'accompagnamento per film dal 1997 e si è esibita in molti festival ed eventi internazionali, tra cui i festival di Hong Kong, Istanbul e Berlino, l'Auditorium del Louvre, il National Theatre di Taipei, il Bahai Auditorium di New Delhi, il River South Center di Shanghai, le Jornadas do Cinema Silencioso di San Paolo e Il Cinema Ritrovato di Bologna. Tiene seminari, lezioni e conferenze presso molte scuole e università, tra cui la Johann Wolfgang Goethe Universität di Francoforte, l'Université di Lille e la Hong Kong School of Performing Arts.

*Since 2000 she has been resident musician at the Cinema Arsenal (Institute for Film and Videoart Cinema Arsenal) in Berlin, where she succeeded the legendary Willy Sommerfeld, who accompanied silent films from the 1920s until weeks before his death at 103 in 2007. She studied piano at the University of Arts Berlin and Wiesbaden Music Academy, and now works for film and performance, collaborating with a range of video/film artists, choreographers, and writers. She has performed and composed for silent films since 1997, and appeared at many international festivals and venues, including the festivals of Hong Kong, Istanbul, and Berlin, the Auditorium du Louvre, the National Theatre Taipei, Bahai Auditorium New Delhi, River South Centre Shanghai, the Jornadas do Cinema Silencioso São Paulo, and Il Cinema Ritrovato, Bologna. She conducts workshops and classes, and lectures at many schools and universities, including Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt am Main, Université de Lille, and the Hong Kong School of Performing Arts.*

**MAUD NELISSEN** Compositrice, pianista e accompagnatrice di film muti. Nel 1999 ha lavorato in Italia con l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James – lui stesso un veterano del music-hall e della musica per film muti. Da allora si è dedicata interamente all'accompagnamento di film, e occupa una posizione speciale nella storia musicale delle Giornate avendo partecipato, con Mauro Colombis, alle prime Masterclasses pordenonesi nel 2003. È la beniamina di molti festival ed eventi speciali in Europa, America e Asia. Le sue composizioni rispettano gli stili originali degli anni Dieci e Venti, che lei elabora con il suo personale, moderno tocco. Le Giornate hanno presentato la sua vibrante partitura orchestrale per *The Patsy* (1928), con Marion Davis, e la sua brillante, ambivalente rielaborazione di Lehár per *The Merry Widow* (1925). Ha diretto *The Merry Widow* alla Komische Opera di Berlino, riprendendola quest'anno con un organico orchestrale ampliato al Cinema Ritrovato di Bologna. Ha fondato un proprio ensemble musicale specializzato nell'accompagnamento di film muti, "The Sprockets", e vanta numerose esibizioni, con loro o da solista, in tutto il mondo. Il suo debutto americano è avvenuto nel 2008 al Telluride Film Festival in Colorado.

*Composer, pianist, and film accompanist. In 1999 she worked in Italy with Charlie Chaplin's last musical arranger, Eric James – himself a veteran of music hall and silent film music. Since then she has concentrated on film accompaniment, and holds a special place in Giornate musical history since, with Mauro Colombis, she took part in the first Pordenone Masterclasses in 2003. She is now a well-loved performer at festivals and special events in Europe, America, and Asia. Her compositions respect the original 1910s and 20s styles, but develop and blend them with her own modern inventions. The Giornate has presented her vibrant orchestral score for *The Patsy* (1928), starring Marion Davies, and her brilliant, ambivalent reworking of Lehár for *Stroheim's The Merry Widow* (1925): in her own words "the familiar Lehár charm is invaded by a much darker side, which gradually interferes during the performance like black ink on the too-sweet Lehár festivity cake, or, in the combination of sound and image, a mirror which is turned upon us". She has conducted *The Merry Widow* at the Komische Oper in Berlin, and it was revived this year with an augmented orchestra at the Cinema Ritrovato in Bologna. She founded her own silent film ensemble, "The Sprockets", and performs with them or solo around the world. She made her American debut at the Telluride Film Festival in Colorado in 2008.*

**DIDIER ORTOLAN** Diplomato in clarinetto presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia, in saxofono e strumentazione per banda presso il Conservatorio "Jacopo Tomadini" di Udine. È primo clarinetto dell'Orchestra e Coro San Marco di Pordenone.

È stato premiato con la medaglia d'argento del Capo dello Stato per aver musicato per il Teatro Giovanni da Udine le canzoni *Italia mia* di Francesco Petrarca e *All'Italia* di Giacomo Leopardi. Si avvicina al jazz studiando armonia e composizione con i pianisti Bruno Cesselli e Armando Battiston. Studia sassofono con Maurizio Caldura, Marco Castelli, Ralph Lalama. Frequenta i corsi di "Il Suono Improvviso" di Venezia e si perfeziona alla Manhattan School of Music.

È componente stabile della Big Band di Udine e della Zerorchestra (orchestra jazz specializzata in colonne sonore di film muti) per la quale scrive alcune colonne sonore. Dirige la Filarmonica Città di Pordenone e la Blue Night Jazz Orchestra di Belluno.

*Didier Ortolan graduated in clarinet at the Benedetto Marcello Conservatoire of Venice and in saxophone and group instrumentation at the Jacopo Tomadini Conservatoire of Udine. He is first clarinet of the Orchestra and Choir San Marco of Pordenone. He was awarded the silver medal of the Head of State for setting to music the verses of "Italia Mia" by Francesco Petrarca and "All'Italia" by Giacomo Leopardi, for the Teatro Giovanni da Udine. He moved to jazz, studying harmony and composition with the pianists Bruno Cesselli and Armando Battiston. He studied saxophone with Maurizio Caldura, Marco Castelli, and Ralph Lalama; attended the courses "Improvised Sound" in Venice; and perfected himself at the Manhattan School of Music. He is a regular member of the Big Band di Udine and of Pordenone's Zerorchestra – the Pordenone jazz orchestra specializing in accompaniments for silent films, for which he writes some scores. He directs the Filarmonica Città di Pordenone and the Blue Night Jazz Orchestra of Belluno.*

**JOSÉ MARÍA SERRALDE RUIZ** Alle Giornate del 2013 ha lasciato il segno con il suo emozionante accompagnamento del programma sulla rivoluzione messicana (la sua tesi di laurea presso la Escuela Nacional de Música UNAM riguardò proprio la musica nel cinema muto messicano tra i 1910 e il 1917). Artista dal percorso multidisciplinare e pianista, dal 1998 si è specializzato nell'accompagnamento di film muti, con una particolare attenzione per l'autenticità storica. È stato anche autore musicale e multimediale di allestimenti di opere liriche e teatrali per importanti registi e compagnie messicani. Oltre al Messico, il suo lavoro è stato presentato in Canada, Spagna, Italia e Brasile.

*He made an outstanding impression at the 2013 Giornate with his exciting musical treatment of the programmes on the Mexican Revolution (his graduation thesis from the Escuela Nacional de Música UNAM was appropriately on silent film music in Mexico between 1910 and 1917). A multidisciplinary artist and pianist, since 1998, as founder of the Ensamble Cine Mudo (EnCiM), he has specialized in accompanying silent films, with a particular concern for period authenticity. He has also been musical and multimedia author for opera and theatre stagings for important Mexican directors and companies. Besides Mexico, his work has been presented in Canada, Spain, Italy, and Brazil.*

**DONALD SOSIN** Compone ed esegue musica per il cinema muto dal 1971. Spesso in compagnia della moglie, la cantante Joanna Seaton, si è esibito regolarmente alle Giornate dal 1993 e al Cinema Ritrovato di Bologna dal 1999, come anche a Telluride, Seattle, New York e nei più importanti festival cinematografici, musei e università. La sua musica è stata trasmessa da PBS, NPR e TCM e ha registrato le colonne sonore per le collane di DVD edite da Criterion Collection, Milestone e Kino e da numerose altre etichette europee. Gli sono state commissionate composizioni per il Chicago Symphony Chorus, la San Francisco Chamber Orchestra e il Colorado Children Chorus. Ha insegnato musica presso il Bard College di Simon Rock nel Massachusetts e presso la Maharishi University of Management nello Iowa. Donald e Joanna vivono nel Connecticut e hanno due figli.

*Donald Sosin has been writing and performing silent film music since 1971. Often with his wife, singer Joanna Seaton, he has performed at the Giornate since 1993 and at Bologna's Cinema Ritrovato since 1999, as well as at Telluride, Seattle, New York, and other major film festivals, museums, and colleges. His music has been heard on PBS, NPR, and TCM, and he records film scores for the Criterion Collection, Milestone, Kino, and several European DVD labels. His commissions have included compositions for the Chicago Symphony Chorus, the San Francisco Chamber Orchestra, and the Colorado Children's Chorus. He has taught music at Bard College at Simon's Rock in Massachusetts, and at Maharishi University of Management in Iowa. He and Joanna teach songwriting and film music workshops at schools and colleges all over the United States. They live in Connecticut and have two children.*

**JOHN SWEENEY** Ha iniziato l'attività di accompagnatore di film muti nel 1990, dapprima presso i londinesi Riverside Studios e in seguito esibendosi in vari luoghi di tutta l'Inghilterra. Ha collaborato con il British Silent Film Festival fin dalla sua nascita e dal 2000 è uno dei pianisti regolari delle Giornate. Ha suonato anche allo Slapstick Festival di Bristol, al bolognese Cinema Ritrovato e ad altri festival in Austria, Italia e Slovenia. Ha registrato DVD per il British Film Institute, per la Cineteca di Bologna (Albert Capellani) e per l'Editionfilmmuseum e ha realizzato anche la colonna sonora per la messa in onda televisiva di *Downhill* di Hitchcock. Di recente ha musicato il repertorio muto di Hitchcock allo Shanghai International Film Festival, e a Istanbul, Hong Kong, Kazakistan e Mosca. È anche un co-fondatore della Kennington Bioscope, che presenta regolarmente proiezioni di rarità mute con accompagnamento musicale dal vivo presso il Cinema Museum di Londra – situato dove una volta sorgeva l'ospizio in cui Chaplin bambino e la sua famiglia trovarono spesso rifugio.

*John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at London's Riverside Studios and subsequently playing at many venues throughout Britain. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception, and since 2000 has been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto. He has also played for Bristol's Slapstick Festival, for Bologna's Cinema Ritrovato, and other festivals in Austria, Italy, and Slovenia. He has recorded DVDs for the British Film Institute, the Cineteca di Bologna (Albert Capellani) and EditionFilmmuseum, and provided the soundtrack for Sky TV's telecast of Hitchcock's Downhill. He has recently performed the Hitchcock silent repertory at the Shanghai*

*International Film Festival, and in Istanbul, Hong Kong, Kazakhstan, and Moscow. He is also a co-founder of the Kennington Bioscope (<http://kenbioscope.moonfruit.com/>), which presents regular screenings of neglected silent films, with live musical accompaniment, at the Cinema Museum in London – based in the former Kennington workhouse where the infant Chaplin and his family often sought refuge.*

**ROMANO TODESCO** Musicista e compositore eclettico, nonché polistrumentista, ha iniziato lo studio della musica all'età di 6 anni con la fisarmonica, si è diplomato poi in contrabbasso al Conservatorio G. Tartini di Trieste nel giugno del 1990. Nel corso degli anni ha collaborato con diversi organici orchestrali, esplorando i più svariati generi – musica classica, jazz, rock, etnica, free jazz, contemporanea. ... È lieto di collaborare con "i migliori pianisti di cinema muto tra cui Neil Brand, Guenter A. Buchwald, John Sweeney, Donald Sosin, Phil Carli, Gabriel Thibaudeau, Steven Horne". Inoltre compone musiche originali eseguite dal vivo con la Zerorchestra di cui è uno dei fondatori. Da oltre vent'anni è impegnato nell'insegnamento musicale sia strumentale che propedeutico, tenendo corsi orientati alla formazione ed all'approfondimento di tematiche e metodologie utili al corretto e completo sviluppo emotivo del bambino.

Romano Todesco *has become an indispensable special ornament to Giornate music. An eclectic composer and polyinstrumentalist, he began his musical studies with the accordion, at the age of six. He went on to graduate in double bass at the G. Tartini Conservatoire in Trieste in 1990. Over the years he has collaborated with different orchestral groups, exploring the most varied musical genres (classical, jazz, rock, ethnic, free jazz, contemporary. . .). He is happy to collaborate with “the finest international silent cinema pianists, among them Neil Brand, Guenter A. Buchwald, John Sweeney, Donald Sosin, Phil Carli, Gabriel Thibaudeau, Stephen Horne”. In addition, he composes original scores for film accompaniment by the Pordenone Zerorchestra, of which he is a founder. In the past 20 years he has accompanied a long series of silent films, taking part in festivals throughout Europe. He has also written for theatre, and composed introductory songs for children.*

**MIE YANASHITA** Dopo aver accompagnato al pianoforte vari film presentati dalle Giornate, in particolare quelli della rassegna giapponese del 2010, quest'anno suonerà per il riscoperto classico cinese *Pan si dong*. Il suo primo accompagnamento risale al 1995, in occasione delle celebrazioni per i cento anni del Cinématographe promosse dal quotidiano *Asahi Shimbun*. Nella sua terra d'origine, il Giappone, si è esibita in vari teatri e in occasione di numerosi festival ed eventi ed è regolarmente invitata dal National Museum of Modern Art di Tokyo. All'estero, oltre che con le Giornate, ha collaborato in Italia col Cinema Ritrovato di Bologna, in Germania con il festival Bonner Sommerkino e nella Corea del Sud con il Korean Classic Film Theatre. Di recente è stata ospite, con Maud Nelissen, del Thai Silent Film Festival. *Pianist Mie Yanashita, who will accompany the rediscovered Chinese classic Pan si dong, has played several times at the Giornate, notably for the “Three Shochiku Masters” retrospective of 2010. Her first public performance as accompanist was in 1995, for the celebration of the centenary of the Cinématographe, hosted by the Asahi Shimbun newspaper. In her native Japan, she has played at numerous film festivals, theatres, and events, including regular performances at the National Museum of Modern Art in Tokyo. Overseas, besides Pordenone, she has worked in Italy for the Cinema Ritrovato of Bologna, in Germany for the Bonn Silent Film Festival, and with the Korean Classic Film Theatre. Most recently she appeared, along with Maud Nelissen, at the Thai Silent Film Festival.*



*City Lights*, 1931. (© Roy Export S.A.S.)

# XXII Udine International Film Studies Conference

## Udine, March 18-20, 2015

### A History of Cinema without Names: A Research Project

In several occasions the Udine Conference has focused on the problematization of the notion of the “author” and on a re-definition of the notion of “style” (separating this notion from any property related to individual poetics and from any – anthropomorphically conceived – principle of textual construction). In this perspective, it is indeed possible to articulate models aimed at understanding authorial poetics as the momentary unification of features that exceed them. On another level, genres as well could be simply seen as spaces in which elements of the same kind aggregate.

One of the aims of this project is the creation of a new “topography” of the basic stylistic elements that, while common to both authors and genres, can also find independent and diverse modes of connection. These levels of aggregation (styles, genres, authors) are not separated; rather, they mutually intersect, integrate each other, and coexist. Outwardly, they might seem grounded on essentialist principles (like the figure of the “creative personalities”; or the morphologies of discourse: comic, crime, melodrama, etc.). Instead, they are “systems” whose physiognomy is shaped by the relationships that occur at a given moment between their constitutive units. Certainly, it is possible to continue to employ this customary topography (based on “auteur” politics and “genres”); but we shall acknowledge that the figures we shape are ephemeral and ostensible, devoid of reasons or of really decisive connections.

In this framework, two theoretical fields provide a precious validation: Theories of Art on one hand, and Literary Theories, on the other. The first reference is ascribable to a cluster of positions which includes, among others, Warburg, Focillon, Wölfflin, Panofsky. In the field of Literary Theory, Nelson Goodman (*Of Mind and Others Matters*, 1984) and Antoine Compagnon (*Le Démon de la théorie*, 1998) provide equally important points of reference.

Another fundamental reference could be Pierre Bayard's research. In his works, he has taught us to read texts against their own authors (*L’Affaire du chien de Baskerville*, 2008); he also suggests the idea of a non-linear history of literature, in which anachronisms can be legitimate citizens (*Le Plagiat par anticipation*, 2009) and proposes a model in which the stylistic features are eventually “released” from the historical and biographical embodiment of the authors themselves (*Et si les œuvres changeaient d’auteur*, 2010).

The status of contemporary mediascape (dominated by serialisation and “formats”) should encourage such research trend. Instead, we are witnessing a curious paradox: the more audio-visual narratives exceed traditional notions of style and author politics, the more we stick to these categories (for instance relating them to screenwriters, producers, or even “formats”), as if they were principles able to protect us from chaos and the unknown.

On this ground, the Udine Conference launches the project of a history of cinema without names, in a similar way as Wölfflin imagined a history of art without names, or Valéry aspired to write a history of literature without names.



**DEADLINE FOR PROPOSALS: NOVEMBER 25, 2014**

PROPOSALS SHOULD NOT EXCEED ONE PAGE IN LENGTH. PLEASE MAKE SURE TO ATTACH A SHORT CV.

SUBMIT PROPOSALS TO: [CINEMAWITHOUTNAMES@GMAIL.COM](mailto:CINEMAWITHOUTNAMES@GMAIL.COM)

# XIII MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School – Gorizia, March 21-26, 2015

The XIII MAGIS Spring School will be held in Gorizia from March 21 to 26, 2015.  
The School is articulated in four different Sections:

## **Cinema & Contemporary Visual Art**

The Cinema & Contemporary Visual Art section aims at increasing and deepening the dialogue between artists and scholars that have characterized the previous editions of the MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School. The Section intends to encourage the discussion on artistic practices and their analysis in the academic field, the ways in which artists narrate their work and their interpretation from the perspectives of art history and current art. The program will be articulated in master classes held by authors, curators, cultural operators, archives and managers of arts centers, and through talks and lectures delivered by scholars, along with screenings, exhibitions and performative events.

## **Post-cinema: The Border Within II - The Body, the Power, the Media**

The section aims at investigating the body's contemporary status in the realm of new media, such as the videogames, the transmedia platform, the social networks, the other internet features. It also aims at analysing the body in the realm of those old visual media, which are influenced by the postmedial condition, with specific attention to the innovations generated by technological shifts. Our main focus is on the constant transformation process the concept of body is going through within the realm of contemporary media products. This year we would like to understand how the processes of the power pass through the bodies, and how the medial condition influences this ones.

## **Porn Studies: Cartography of Pornographic Audio-visual**

The Porn Studies section aims at analyzing the distinguishing features of *national pornographies* and the *glocalization processes* through which particular national pornographic practices are translated into transnational forms. Mindful of these methodological assumptions, the section intends to encourage the following perspectives of study: 1. National and/or regional industries and economies; 2. National and/or regional styles and genres; 3. National legislative systems and censorship; 4. National and/or regional audiences and modes of consumption; 5. National and/or regional "auteurs" and stardoms; 6. Glocalization processes: from local to global and vice versa.

## **The Film Heritage**

Previously known as Multiple and Multiple Language Versions (2003-2005) and as Re-animated Cinema (2006-2009), since its establishment – in 2010 with the help and collaboration of many european institution – the Film Heritage section is focused on issues about film history, media archaeology, media technologies, and film preservation and presentation, linking together different institutional players around Europe (universities, independent scholars, archives, museums, curators, laboratories). The section is organized by University of Udine - La Camera Ottica Film and Video Restoration, CineGraph/Hamburg, Potsdam-Fachhochschule and Universität Potsdam, and King's College, London. In the last years the section stressed the Institutionalization of Film Cultures (Film Heritage 2012), the Accessibility Policies (Film Heritage 2013), and The Non-Access / Blocking Access / Disabling Access issues (Film Heritage 2014).



**DEADLINE FOR PAPER PROPOSALS: NOVEMBER 25, 2014**

PROPOSALS SHOULD NOT EXCEED ONE PAGE IN LENGTH. PLEASE MAKE SURE TO ATTACH A SHORT CV.

SUBMIT PROPOSALS TO: [GOSPRINGSCHOOL@GMAIL.COM](mailto:GOSPRINGSCHOOL@GMAIL.COM)





# MAN RAY

## A VILLA MANIN

Passariano, Codroipo (Udine)

13.09.14 > 11.01.15

Da martedì a domenica: ore 10.00-19.00 | Chiuso: i lunedì e il 25 dicembre 2014  
Aperture festive: 8 e 26 dicembre 2014, 1 gennaio 2015 (con orario 11.00-19.00), 6 gennaio 2015

Servizio di audioguida (italiano, inglese) compreso nel biglietto di ingresso  
Biglietti acquistabili fino a 45 minuti prima della chiusura della mostra

[www.villamanin.it](http://www.villamanin.it) [info@villamanin.it](mailto:info@villamanin.it) Tel. 0432 821211

# Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione.

Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.

## Legenda / Key to abbreviations:

V = Teatro Verdi

ABENDS NACH NEUNE. DUETT AUS  
"DURCHLAUCHT RADIESCHEN". NR. 11, 164;  
8V

ABSENTEE, THE = PROHULNYK

ADVENTURES OF VILLAR, THE = PERIPETEIATOU  
VILLAR, OI

ADVENTUROUS AUTOMOBILE TRIP, AN = RAID  
PARIS – MONTE-CARLO EN AUTOMOBILE, LE

AFFARE DI PELAGIA DIOMINA, L' = DON DIEGO I  
PELAGEYA

ALBERGO DELLE SORPRESE, L' = SYNTHETIC SIN  
ALGIE'S CIRCUS IN CARLISLE, 154; 9V

ALMANACCO DI CEHOV = CHINY I LIUDI

ALTERNANZA DI COLORE E FORMA SU  
"CHOO-CHOO" JAZZ = KLEUR – EN  
VORMAFSWISSELING OP "CHOO-CHOO" JAZZ

ALTERNATION OF COLOR AND SHAPE ON  
"CHOO-CHOO" JAZZ = KLEUR – EN  
VORMAFSWISSELING OP "CHOO-CHOO" JAZZ

AMERICAN VENUS, THE (trailer), 93; 9V

ANGELO CHE REDIME, 197; 9V

APPARITION, L', 89; 7V

APPETITO VENDUTO, L' (trailer) = PRODANYI  
APETYT (trailer)

ARLBERG RAILWAY, THE, 151; 7V

ARMLEY & WORTLEY CARNIVAL, 156; 9V

ASAGAO NIKKI, 126; 6V

ASCENT OF MONT BLANC, THE, 150; 7V

ASSENTEISTA, L' = PROHULNYK

ATHLET NEUER ART, EIN = ATLETA DI NUOVO  
GENERE, UN

ATHLÈTE DE NOUVEAU GENRE, UN = ATLETA DI  
NUOVO GENERE, UN

ATLETA DI NUOVO GENERE, UN, 23; 6V

ATLETA DI NUOVO TIPO = ATLETA DI NUOVO  
GENERE, UN

AUTO DI ROBINET, 202; 5V

AUTOMOBILE DELLA MORTE, L', 204; 5V

AUTOPECH, EEN = PANNE D'AUTO

AUTOTOCHT IN DE PYRENEËN, EEN = PYRÉNÉES  
PITTORESQUES, LES

AVVENTURE DI VILLAR, LE = PERIPETEIATOU  
VILLAR, OI

AWAKENING OF HELENA RICHIE, THE (frammento/  
fragment), 58; 5V

BANDITI DEL WEST, I = GOOD BAD MAN, THE

BARBER SAW THE JOKE, THE, 155; 9V

BAILEY'S ROYAL BUXTON PUNCH AND JUDY  
SHOW IN HALIFAX, 155; 9V

BATTLE OF THE SNOW, THE, 151; 7V

BATTLESHIP POTEMKIN, THE (sd. ver.) =  
PANZERKREUZER POTEMKIN

BEAU BRUMMEL, 70; 10V

BELLS, THE, 52; 9V

BELLOVED ROGUE, THE, 75; 10V

BEN-HUR: A TALE OF THE CHRIST, 97; 5V

BEREZHIT' PAPIR, 171; 7V

BERNHARDINER HUNDE, DIE = CANE DI SAN  
BERNARDO, IL

BIG FIRE AT THE KAMINARIMON GATE – THE  
BLOOD-STAINED FIREMEN'S STANDARD, THE =  
KAMINARIMON TAIKA – CHIZOME NO MATOI

BITS & PIECES 275 – A PRISM, 87; 7V

BLACK PIRATE, THE, 101; 10V

BLACKPOOL NORTH PIER, 158; 9V

BOAT, THE, 19; 5V

BOOBLEY'S BABY, 38; 4V

BRONENOSETS POTEMKIN (sd. ver.) =  
PANZERKREUZER POTEMKIN

BUMMEL-COMPAGNON, DER. DUETT AUS "DAS  
MUSS MAN SEH'N!" NR. 26, 164; 8V

BUSY CUPID, A = ROSE BLEUE, LA

BUXTON WELL DRESSING, 156; 9V

CALL OF HER PEOPLE, THE, 61; 7V

CAMERIERA JENNY, LA = GORNICHNAYA DHZENNI

CANE DI SAN BERNARDO, IL, 23; 6V

CANI DEL SAN BERNARDO, I = CANE DI SAN  
BERNARDO, IL

CANZONE DEI NIBELUNGI, LA: SIGFRIDO =  
NIBELUNGEN, DIE. I. TEIL: SIEGFRIED

CARICHE E UOMINI = CHINY I LIUDI

CASE OF EUGENICS, A, 38; 4V

CASE OF PELAGEYA DIOMINA, THE = DON DIEGO  
I PELAGEYA

CAVERNA DEL RAGNO, LA = PAN SI DONG

CENTRALE IDROLETTRICA DEL DNIPRO, LA =  
DNIPRELSTAN

CHAMBERMAID JENNY = GORNICHNAYA DHZENNI

CHANGING HUES, 89; 7V

CHARLES HACKETT. TENOR CHICAGO OPERA  
COMPANY, 14; 4V

CHARLOT INFERMIERE = HIS NEW PROFESSION

CHARLOT SI DISTINGUE = KID AUTO RACES AT  
VENICE

CHAUFFEUR ALS ANFÄNGER, DER = DÉBUTS D'UN  
CHAUFFEUR, LES

CHEKHOV ALMANAC, A = CHINY I LIUDI

CHEKHOVSKII ALMANAKH = CHINY I LIUDI

CHINY I LIUDI, 120; 10V

CITY LIGHTS, 28; 11V

COCK FIGHTING ON THE ICE RINK, 151; 7V

COLLAPSING BRIDGE, THE, 153; 9V

COLORED VIEWS FROM THE ENTIRE WORLD =  
GEKLEURDE KIJKJES UIT DE GEHEELE WERELD

COLORFUL FASHIONS FROM PARIS, 90; 7V

COLORING THE STARS: NUMBER FOUR, 88; 7V

COMIC COSTUME RACE, 153; 9V

COMICAL CHRIS, 157; 9V

COPPERHEAD, THE, 43; 6V

CORAZZATA POTĚMKIN, LA (sd. ver.) =  
PANZERKREUZER POTEMKIN

CREWE HOSPITAL PROCESSION AND PAGEANT,  
156; 9V

CROWD ENTERING ST. GEORGE'S HALL,  
BRADFORD, THE, 153; 9V

DANSE DU PAPILLON, 145; 9V

DANSES RUSSES, 145; 9V

DANSES SLAVES, 145; 9V

DÉBUTS D'UN CHAUFFEUR, LES, 202; 5V

DELO PELAGEI DIOMINOY = DON DIEGO I  
PELAGEYA

DEONZO BROTHERS, 154; 9V

DEUX GOSSES, LES, 145; 9V

DIARIO DI UN CONVOLVOLO, IL = ASAGAO NIKKI

DIARY OF A MORNING GLORY, THE = ASAGAO  
NIKKI

DIECI COMANDAMENTI, I (Technicolor inserts) = TEN  
COMMANDMENTS, THE (Technicolor inserts)

DISCENDENTE DI GENGIS KHAN, IL = POTOMOK  
CHINGISKHANA

DNIEPER ELECTRIC STATION = DNIPRELSTAN

DNIPRELSTAN, 170; 7V

DOLOROSO MAL DI DENTI, UN = TANDPINENS  
KVALER

DON DIEGO AND PELAGEYA DON DIEGO I  
PELAGEYA

DON DIEGO E PELAGIA = DON DIEGO I PELAGEYA

DON DIEGO I PELAGEYA, 118; 9V

DOODENRIT, DE = AUTOMOBILE DELLA MORTE, L' DOTTOR JEKILL E MISTER HYDE, IL = DR. JEKYLL AND MR. HYDE  
 DOUGH AND DYNAMITE, 28; 7V  
 DR. JEKYLL AND MR. HYDE, 66; 9V  
 E. WILLIAMS AND HIS MERRY MEN, 157; 9V  
 ELEVENTH, THE (trailer) = ODYNADTSYATYI (trailer)  
 ENCRIER PERFECTIONNÉ, L', 21; 6V  
 ENTRÉE DU CINÉMATOGAPHE, 153; 9V  
 ETERNAL CITY, THE (frammento/fragment), 49; 7V  
 ÉTUDE DE LUMIÈRES (estratto/excerpt), 89; 7V  
 FANCY SKATING ON THE BEAR ICE RINK AT GRINDELWALD, 150; 7V  
 FAUST. SOLDATENCHOR. NR. 79, 163; 8V  
 FEAST OF SAINT YORGEN, THE = PRAZDNIK SVIATOGO YORGENA  
 FESTA DI SANT'IORGEN, LA = PRAZDNIK SVIATOGO YORGENA  
 FESTA PIROTECNICA NEL CIELO DI LONDRA = GRAND DISPLAY OF BROCK'S FIREWORKS AT THE CRYSTAL PALACE  
 FEUDISTS, THE, 38; 4V  
 FIGHTING THE FLAMES (estratto/excerpt), 87; 7V  
 FIROULOT A GAGNÉ À LA LOTERIE = FIRULÌ HA VINTO ALLA LOTTERIA  
 FIRULÌ HA GUADAGNATO LA LOTTERIA = FIRULÌ HA VINTO ALLA LOTTERIA  
 FIRULÌ HA VINTO AL LOTTO = FIRULÌ HA VINTO ALLA LOTTERIA  
 FIRULÌ HA VINTO ALLA LOTTERIA, 23; 6V  
 FLAMING FOREST, THE (Technicolor sequences), 94; 9V  
 FLOTTENMARSCH, 163; 8V  
 FORZA DELL'AMORE, LA = KÆRLIGHEDENS STYRKE  
 FRAGMENTS DE FILMS SUR PAPIER, 146; 9V  
 FRAUENHAUS VON RIO, DAS, 173; 5V  
 FRITZCHEN AMÜSIERT SICH = TOTO S'AMUSE  
 FROM THE BEYOND = STATUA DI CARNE, LA  
 FUN ON THE SKATING RINK AFTER A SNOWSTORM IN THE ALPS, 151; 7V  
 GAUCHO, THE (scarti a colori/Technicolor outtakes), 103; 10V  
 GEKLEURDE KIJKJES UIT DE GEHEELE WERELD, 88; 7V  
 GENNEM DE MANGE TIL EN = KÆRLIGHEDENS STYRKE  
 GIGLIO DELLE TENEBRE, IL = LIEBE DER JEANNE NEY, DIE  
 GIRLS FOR SALE = FRAUENHAUS VON RIO, DAS GLORIOUS ADVENTURE, THE, 91; 8V  
 GOLGOTA SERBO – FUOCO NEI BALCANI, IL = GOLGOTA SRBIJE – POŽAR NA BALKANU  
 GOLGOTA SRBIJE – POŽAR NA BALKANU, 165; 6V  
 GOOD BAD MAN, THE, 175; 10V  
 GOODNESS GRACIOUS = GOODNESS GRACIOUS; OR, MOVIES AS THEY SHOULDN'T BE  
 GOODNESS GRACIOUS; OR, MOVIES AS THEY SHOULDN'T BE, 40; 10V  
 GORGES DE SIERROZ, LES, 203; 5V  
 GORNICHNAYA DHZENNI, 112; 4V  
 GRAND DISPLAY OF BROCK'S FIREWORKS AT THE CRYSTAL PALACE, 153; 9V  
 GRANDE INCENDIO PRESSO LA PORTA KAMINARIMON – L'INSEGNA DEI POMPIERI INSANGUINATA, IL = KAMINARIMON TAIKA – CHIZOME NO MATOI  
 GREEN'S RACING BANTAMS AT PRESTON WHIT FAIR, 156; 9V  
 GUFU DELLE CAVERNE, I, 198; 5V  
 HEIR TO GENGHIS KHAN, THE = POTOMOK CHINGISKHANA  
 HER ANNIVERSARIES, 38; 4V  
 HERBERT CAMPBELL AS LITTLE BOBBY, 154; 9V  
 HERR ARNES PENGAR, 131; 7V  
 HIS NEW PROFESSION, 27; 7V  
 HOCKEY ON SKATES, 151; 7V  
 HOME MODERNE, LE, 89; 7V  
 HONEYMOON HEAVEN, 88; 7V  
 HOT-TEMPERED YASUBEI (riduzione/condensed ver.) = KENKA YASUBEI (riduzione/condensed ver.)  
 HOUR WITH TCHEKHOF, AN = CHINY I LIUDI  
 HULL FAIR, 156; 9V  
 ICE-YACHTING ON THE ST. LAWRENCE, 151; 7V  
 IMMIGRANT, THE, 18; 5V  
 IN CERCA DEL "POCHTA" PERDUTO = V POISKAH UTRACHENNOI "POCHTY"  
 INCORRIGIBLE DUKANE, THE, 64; 5V  
 INDUSTRIALIZATION LOAN = POZYKA NA INDUSTRIALIZATSIYU  
 INTERNATIONAL WINTER SPORTS (compilation), 151; 7V  
 IRASCIBILE YASUBEI, L' (riduzione/condensed ver.) = KENKA YASUBEI (riduzione/condensed ver.)  
 ISOLA MISTERIOSA, L' (ver. muta/silent ver.) = MYSTERIOUS ISLAND, THE (ver. muta/silent ver.)  
 JAFFA AND JERUSALEM = LIFE IN JAFFA  
 JEANNE D'ARC, 148; 9V  
 JEWEL THIEVES OUTWITTED, 204; 5V  
 JIHEI, IL MERCANTE DI CARTA = KAMIYA JIHEI  
 JIHEI, THE PAPER DEALER = KAMIYA JIHEI  
 JIM THE PENMAN, 46; 7V  
 JOAN OF ARC = JEANNE D'ARC  
 JOSEPHINE MCLEAN DANCE CLASSIC, A, 104; 11V  
 JOY GIRL, THE (Technicolor sequences), 95; 9V  
 KÆRLIGHEDENS MAGT = KÆRLIGHEDENS STYRKE  
 KÆRLIGHEDENS STYRKE, 24; 6V  
 KAMINARIMON TAIKA – CHIZOME NO MATOI, 128; 6V  
 KAMIYA JIHEI, 128; 6V  
 KAZKA PRO ZAHALNE ROZZBROYENNIA, 171; 7V  
 KELLER-DORIAN: FILM GAUFRÉ: SONIA DELAUNAY, 90; 7V  
 KENKA YASUBEI (riduzione/condensed ver.), 25; 7V  
 KID AUTO RACES AT VENICE, 26; 7V  
 KITTY MAHONE, 154; 9V  
 KLEUR – EN VORMAFSWISSELING OP "CHOO-CHOO" JAZZ, 90; 7V  
 KRIEMHILD'S REVENGE = NIBELUNGEN, DIE. 2. TEL: KRIEMHILDS RACHE  
 LADY HAMILTON, 177; 6V  
 LAST EDITION, THE, 179; 11V  
 LAST VAN DEN STERKERE, DE = STRONG MAN'S BURDEN, THE  
 LEEDS ATHLETIC AND CYCLING CLUB CARNIVAL AT HEADINGLEY, 154; 9V  
 LEGAMI NON DI SANGUE (frammenti/fragments) = NASANU NAKA (frammenti/fragments)  
 LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE, LA, 148; 9V  
 LÉONCE FLIRTE, 203; 5V  
 LETTY LIMELIGHT IN HER LAIR, 158; 9V  
 LEYLAND MAY FESTIVAL, 156; 9V  
 LIEBE DER JEANNE NEY, DIE, 132; 11V  
 LIFE IN JAFFA, 151; 7V  
 LITTLE TICH ET SES BIG BOOTS, 154; 9V  
 LIZARS EDINBURGH, 155; 9V  
 LOHENGRIN. WENN ICH IM KAMPF FÜR DICH SIEGE, 162; 8V  
 LORD BRUMMEL = BEAU BRUMMEL  
 LOVE CHARM, THE, 99; 10V  
 LOVE OF JEANNE NEY, THE = LIEBE DER JEANNE NEY, DIE  
 LUCI DELLA CITTÀ = CITY LIGHTS  
 LUCIA VON LANMMERMoor. SEXTETT, 163; 8V  
 LUSTIGE WITWE, DIE. DIE GRISSETTEN, 163; 8V  
 LUSTIGEN WEIBER, DIE. BUFFO-DUETT, 163; 8V  
 MACHT DER FINSTERNIS, DIE, 181; 10V  
 MÄDCHENSCHIFF, DAS = FRAUENHAUS VON RIO, DAS  
 MADEMOISELLE ZAMBELLI DE L'OPÉRA, 145; 9V  
 MAISON EN RÉPARATIONS, UNE, 21; 6V  
 MANCHESTER AND SALFORD HARRIERS' CYCLISTS PROCESSION, 155; 9V  
 MANCHU LOVE, 100; 10V  
 MARRIED IN HOLLYWOOD (frammento/ fragment), 91; 7V  
 MARTHA. MAG DER HIMMEL DIR VERGEBEN, 163; 8V  
 MASTER PAINTER, THE, 38; 4V

MATSUO SHIMOYASHIKI, 127; 6V  
MATSUO'S RESIDENCE = MATSUO SHIMOYASHIKI  
MERRY BOYS AND GIRLS IN SNOWY SWITZERLAND, 151; 7V  
MERVEILLEUX ÉVENTAIL VIVANT, LE, 148; 9V  
MISS BAYLEY = LETTY LIMELIGHT IN HER LAIR  
MONTREAL ON SKATES, 151; 7V  
MOOISTE WAAIERS TER WERELD, 89; 7V  
MOST BEAUTIFUL FANS IN THE WORLD, THE = MOOISTE WAAIERS TER WERELD  
MOTHER GOOSE NURSERY RHYMES, 158; 9V  
MOUNT PILATUS RAILWAY, THE, 150; 7V  
MOVEMENT OF CLOUDS AROUND MT. FUJI, THE (compilation), 181; 8V  
MOVIMENTO DELLE NUVOLE ATTORNO AL MONTE FUJI, IL (compilation) = MOVEMENT OF CLOUDS AROUND MT. FUJI, THE (compilation)  
MR. MOON, 158; 9V  
MUSIC HALL ACT, 158; 9V  
MYSTERIOUS ISLAND, THE (ver. muta/silent ver.), 56, 106; 11V  
NAPO TORRIANI = NAPO TORRIANO  
NAPO TORRIANO, 24; 6V  
NASANU NAKA (frammenti/fragments), 129; 8V  
NEUER ATHLET, EIN = ATLETA DI NUOVO GENERE, UN  
NEVE MACCHIATA DI SANGUE PRESSO LA PORTA SAKURADA (frammenti/fragments) = SAKURADA CHIZOME NO YUKI (frammenti / fragments)  
NEW JANITOR, THE, 27; 7V  
NEW KIND OF ATHLETE, A = ATLETA DI NUOVO GENERE, UN  
NEW-STYLE INKWELL = ENCRIER PERFECTIONNÉ, L'  
NIBELUNGEN, DIE. 1. TEIL: SIEGFRIED, 134; 8V  
NIBELUNGEN, DIE. 2. TEIL: KRIEMHILDS RACHE, 134; 8V  
NOT BLOOD RELATIONS (frammenti / fragments) = NASANU NAKA (frammenti/fragments)  
NUOVO PORTIERE, IL = NEW JANITOR, THE  
ODIN NASLADILSIA, DRUGOY RASPLATILSIA, 110; 4V  
ODYNADTSYATYI (trailer), 170; 7V  
ONE PLAYS – THE OTHER PAYS = ODIN NASLADILSIA, DRUGOY RASPLATILSIA  
OUTING OF THE "OLD TUQUE BLUE" SNOW-SHOEING CLUB OF MONTREAL, THE, 151; 7V  
PAINFUL TOOTHACHE, THE = TANDPINENS KVALER  
PALATS MYSTETSTV SSSR, 171; 7V  
PALAZZO DELL'ARTE SOVIETICO, IL = PALATS MYSTETSTV SSSR  
PAN, 182; 5V  
PAN SI DONG, 184; 7V  
PANNE D'AUTO, 202; 5V  
PANORAMA OF CORK EXHIBITION GROUNDS, 155; 9V  
PANORAMIC VIEW OF SOUTHPORT PROMENADE, 158; 9V  
PANORAMIC VIEW OF THE MORECAMBE SEA FRONT, 157; 9V  
PANZERKREUZER POTEMKIN, 186; 10V  
PARADE ON MORECAMBE CENTRAL PIER, 157; 9V  
PARADE ON WEST END PIER, MORECAMBE, 157; 9V  
PASSIN' THROUGH = GOOD BAD MAN, THE  
PAUL NADAR LISANT L'ÉCHO DE PARIS À LA TERRASSE D'UN CAFÉ, 145; 9V  
PAUL NADAR PRATIQUANT L'ESCRIME, 145; 9V  
PEPPI HAT IN DER LOTTERIE GEWONEN = FIRULI HA VINTO ALLA LOTTERIA  
PER AMORE DI UNA DONNA = WHEN A MAN LOVES  
PERIPETEIAI TOU VILLAR, OI, 188; 9V  
PIEDINI D'ORO (test di stampa a colori/Technicolor printing tests) = SALLY (test di stampa a colori/ Technicolor printing tests)  
PIÙ BEI VENTAGLI AL MONDO, I = MOOISTE WAAIERS TER WERELD  
PLACE DE LA CONCORDE, 146; 9V  
POETA VAGABONDO, IL = BELOVED ROGUE, THE  
POTOMOK CHINGISKHANA, 141; 9V  
POWER OF DARKNESS, THE = MACHT DER FINSTERNIS, DIE  
POWER OF LOVE, THE = KÆRLIGHEDENS STYRKE  
POZYKA NA INDUSTRIALIZATSIYU, 170; 7V  
PRAZDNIK SVIATOGO YORGENA, 122; 11V  
PRESTITI PER L'INDUSTRIALIZZAZIONE = POZYKA NA INDUSTRIALIZATSIYU  
PRISONER OF THE OWLS, THE = GUFU DELLE CAVERNE, I  
PROCESSO DEI TRE MILIONI, IL = PROTSSESS O TREKH MILLIONAKH  
PRODANYI APETYT (trailer), 170; 7V  
PROHULNYK, 171; 7V  
PROTSSESS O TREKH MILLIONAKH, I 16; 7V  
PYRÉNÉES PITTORESQUES, LES, 202; 5V  
QUARTET FROM RIGOLETTO, 14; 4V  
QUELLO CHE DONNA VUOLE (Technicolor sequence) = RED HAIR (Technicolor sequence)  
QUESTO MONDO EFFIMERO = UKIYO  
QUICK CHANGE ACT, 158; 9V  
RAID PARIS – MONTE-CARLO EN AUTOMOBILE, LE, 148; 9V  
RANKS AND PEOPLE = CHINY I LIUDI  
RED HAIR (Technicolor sequence), 104; 11V  
REDEEMING ANGEL, THE = ANGELO CHE REDIME REGENERATION, 138; 5V  
REGIMENTSTOCHTER, DIE. WEISS NICHT DIE WELT, 163; 8V  
REPAIRING THE HOUSE = MAISON EN RÉPARATIONS, UNE  
RESIDENZA DI MATSUO, LA = MATSUO SHIMOYASHIKI  
RIGOLETTO. O WIE SO TRÜGERISCH, 162; 8V  
RIO'S ROAD TO HELL = FRAUENHAUS VON RIO, DAS  
RIP'S DREAM = LÉGENDE DE RIP VAN WINKLE, LA  
ROBINET CHAUFFEUR MIOPE, 203; 5V  
ROBINSON CRUSOE, 158; 9V  
ROLAND UND VIKTORIA. DUETT AUS "NEUSTES! ALLERNEUSTES!" NR. 10, 164; 8V  
ROMAN CANDLES (estratto/excerpt), 87; 7V  
ROSE BLEUE, LA, 196; 9V  
RUE ROYALE, 146; 9V  
SAKURADA CHIZOME NO YUKI (frammenti / fragments), 127; 6V  
SALLY (test di stampa a colori/Technicolor printing tests), 105; 11V  
SALVIAMOLA CARTA = BEREZHIT' PAPIR  
SARTO DI TORŽOK, IL = ZAKROISHCHIK IZ TORZHKA  
SAVE PAPER = BEREZHIT' PAPIR  
SCÈNE DE RÊVE, 146; 9V  
SCENES BY THE STONE JETTY, MORECAMBE, 157; 9V  
SEARCHING FOR "POCHTA" = V POISKAH UTRACHENNOI "POCHTY"  
SEDGWICK'S BIOSCOPE SHOWFRONT AT PENDLEBURY WAKES, 155; 9V  
SERBIAN GOLGOTHA – FIRE IN THE BALKANS, THE = GOLGOTA SRBIJE – POŽAR NA BALKANU  
SIEGFRIED = NIBELUNGEN, DIE. 1. TEIL: SIEGFRIED  
SIR ARNE'S TREASURE = HERR ARNES PENGAR  
SKI JUMPING AT GRINDELWALD, 151; 7V  
SLEIGHING PARTIES IN SWITZERLAND IN MID-WINTER, 151; 7V  
SNOW STAINED WITH BLOOD AT THE SAKURADA GATE (frammenti/fragments) = SAKURADA CHIZOME NO YUKI (frammenti / fragments)  
SOLD APPETITE, THE (trailer) = PRODANYI APETYT (trailer)  
SPARVIERI = FRAUENHAUS VON RIO, DAS  
SPIDER CAVE, THE = PAN SI DONG  
STAR OF THE SIDE SHOW, THE, 190; 11V  
STATUA DI CARNE, LA, 200; 8V  
STORIA DEL DISARMO GENERALE = KAZKA PRO ZAHALNE ROZZBROYENNIA  
STORM OVER ASIA = POTOMOK CHINGISKHANA  
STRONG MAN'S BURDEN, THE, 41; 5V  
SYNTHETIC SIN, 191; 6V

TAILOR FROM TORZHOK, THE = ZAKROISHCHIK  
 IZ TORZHKA  
 TALE OF GENERAL DISARMAMENT, A = KAZKA PRO  
 ZAHALNE ROZZBROYENNIA  
 TALISMAN DE LA CONCIERGE, LE, 21; 6V  
 TANDPINE = TANDPINENS KVALER  
 TANDPINENS KVALER, 22; 6V  
 TEMPESTE SULL'ASIA = POTOMOK CHINGISKHANA  
 TEN COMMANDMENTS, THE (Technicolor inserts),  
 93; 9V  
 TESORO DI ARNE, IL = HERR ARNES PENGAR  
 THANHOUSER STUDIO AND THE BIRTH OF  
 AMERICAN CINEMA, THE, 206; 4V  
 THIS TRANSIENT WORLD = UKIYO  
 THREE THIEVES = PROTSESS O TREKH MILLIONAKH  
 TINY TOM'S LOTTERY PRIZE = FIRULI HA VINTO  
 ALLA LOTTERIA  
 TOLL OF THE SEA, THE, 96; 9V  
 TOMMY AT PLAY = TOTO S'AMUSE  
 TOSSING THE PHOTOGRAPHER, 151; 7V  
 TOTO S'AMUSE, 21; 6V  
 TRIAL CONCERNING THREE MILLION, THE =  
 PROTSESS O TREKH MILLIONAKH  
 TRIP TO SUNNY VALE GARDENS AT HIPPERHOLME,  
 155; 9V  
 TROUBADOUR, DER. TERZETT NR. 71, 163; 8V  
 TYNEMOUTH SWIMMING GALA IN THE HAVEN,  
 NORTH SHIELDS, 157; 9V  
 UKIYO, 129; 9V  
 UNDICESIMO, L' (trailer) = ODYNADTSYATYI (trailer)  
 UNERFAHRENER MOTORBOOTFÜHRER, DER =  
 WILLIE WISE AND HIS MOTORBOAT  
 UNO SI DIVERTE, L'ALTRO PAGA, L' = ODIN  
 NASLADILSIA, DRUGOY RASPLATILSIA  
 UNTERM PARAPLUI (NR. 78), 163; 8V  
 USSR PALACE OF ART, THE = PALATS MYSTETSTV  
 SSSR  
 V POISKAH UTRACHENNOI "POCHTY", 205; 4V  
 VACUUM CLEANER, THE = VACUUM CLEANER  
 NIGHTMARE, THE  
 VACUUM CLEANER NIGHTMARE, THE, 20; 6V  
 VAN AND SCHENCK. "THE PENNANT WINNING  
 BATTERY OF SONGLAND", 15; 4V  
 VEDUTE COLORATE DAL MONDO INTERO =  
 GEKLEURDE KIJKJES UIT DE GEHEELE WERELD  
 VENDETTA DI CRIMILDE, LA = NIBELUNGEN, DIE. 2.  
 TEIL: KRIEMHILDS RACHE  
 VERVALLEN GROOTHEID, EEN = MASTER PAINTER,  
 THE  
 WHEN A MAN LOVES, 16, 81; 4V  
 WHEN TWO HEARTS ARE ONE, 38; 4V  
 WHITE CITY FRANCO-BRITISH EXHIBITION, 156; 9V  
 WHITE RAVEN, THE, 59; 6V  
 WHOOZIT, 195; 10V  
 WILL EVANS THE MUSICAL ECCENTRIC, 154; 9V  
 WILLIE WISE AND HIS MOTOR BOAT, 22; 6V  
 WONDERFUL LIVING FAN, THE = MERVEILLEUX  
 ÉVENTAIL VIVANT, LE  
 YANKEE DOODLE, JR. (estratto/excerpt) = ROMAN  
 CANDLES (estratto/excerpt)  
 ZAKROISHCHIK IZ TORZHKA, 114; 6V  
 ZAUBERWEDEL, DER = TALISMAN DE LA  
 CONCIERGE, LE  
 ZIGOTO EN ZIJN AUTOMOBILE = ZIGOTO  
 PROMÈNE SES AMIS  
 ZIGOTO PROMÈNE SES AMIS, 204; 5V

## APPENDIX 1

### *When a Man Loves* (1927) music note – long version for GCM14 website

Henry Kimball Hadley (1871-1937) was born in Somerville, Massachusetts, and studied principally in the United States, going to Vienna to finish his studies in 1894. When he returned to the United States in 1896, he commenced an extraordinarily wide-ranging career as composer and conductor, achieving considerable success in both fields. His compositions include five operas (one of which, *Cleopatra's Night*, premiered at the Metropolitan Opera House in 1920), choral works, five symphonies, numerous tone poems and smaller orchestral works, a considerable amount of chamber music, and art songs. He conducted the Seattle Symphony Orchestra from 1909 to 1911, founded and was the first conductor of the San Francisco Symphony (1911-15), was the first American-born conductor to hold a regular post with the New York Philharmonic (Associate Conductor, 1923-27), founded and conducted the Manhattan Symphony Orchestra (1927-32), and helped found what is now the world-famous Berkshire Music Festival, in Tanglewood in western Massachusetts. It is also germane to this strand of the Giornate this year that he was Lionel Barrymore's music theory and composition teacher. Many American music historians through the 1990s dismissed Hadley's music as facile and deliberately eschewing modernism, but recent commercial recordings are affording modern audiences a chance to reassess works such as his Fourth Symphony, his tone poem *The Sea*, and his overture *In Bohemia* (dedicated to the artistic Bohemian Club of San Francisco). One of his most important works is one that was intended *only* to be recorded: his score for the motion picture *When a Man Loves*.

Despite Hadley's evident allegiance with the more conservative elements of American music, he did have an interest in music technology and links to recording in particular. His wife, soprano Inez Barbour (1879-1971), had a prominent career singing popular and classical works in the major American recording studios, working for Edison, Columbia, and Victor. Hadley himself began making orchestral records by the acoustical process for the Okeh label in 1921 with what was billed as "Henry Hadley's Symphony Orchestra". Okeh then collaborated with educational book publishers Ginn & Company to design a "Music Appreciation Course" for American primary schools, with textbooks and accompanying records. Hadley was engaged to conduct the New York Philharmonic for this project, and while the original records were done acoustically, the series was successful enough for Hadley and the Philharmonic to remake them electrically in 1926. Finally, Hadley's recording links were cemented when he led the Philharmonic in Vitaphone short no. 314, *Overture to Tannhäuser, by Richard Wagner, Played by the New York Philharmonic Orchestra*, which was the first musical number on the very first Vitaphone program, on 6 August 1926. The score for the feature in that program, *Don Juan*, was a compiled score by William Axt and David Mendoza, and was played by the Philharmonic conducted by Herman Heller (1881-1959), who was not only Vitaphone's chief conductor but the manager of Vitaphone's New York studio.

According to musicologist Hannah Lewis, in a deeply researched and revealing article on the music for *When a Man Loves* published in the August 2014 issue of the *Journal of the Society for American Music*, many newspaper articles cited Hadley's interest and excitement in working with Vitaphone and recording music for film after the *Don Juan/Tannhäuser* experience, as in a *Boston Herald* interview where Hadley commented, "Much more opportunity is given the composer than in writing an opera, because in the moving picture the action changes constantly, whereas when one is given a text to set to music, he is bound to give more sustained and lengthier episodes to each singer...I believe that Wagner would have found the cinema a great inspiration... I have written six operas and music in every form for voices and orchestra, but I cannot remember ever composing music to any theme which gave me such delight from beginning to end as 'Manon,' the most beautiful of photo-plays." Lewis has also determined that it was Heller, who had played in the first violins of the San Francisco Symphony during Hadley's tenure and was a personal friend, who approached Warners and subsequently Hadley

with the idea of a through-composed score for the next big Barrymore outing, which was to be based upon the Abbé Prévost's 1733 novel *Manon Lescaut*. This would be particularly appropriate and indeed innovative, as the story had already provided the basis for three successful operatic settings by composers Daniel-François-Esprit Auber (1856), Jules Massenet (1881), and Giacomo Puccini (1893), with the latter two still operatic staples in 1926. Using a major American composer to score a film version of a property already known as two popular operas would be a cultural novelty, and conceivably increase the artistic prestige of both Vitaphone and Warners.

This was not, however, the first time Hadley had been approached to write score for a silent film, nor even for a silent film whose literary source had provided the basis for a well-known opera. A brief snippet in *Variety*, on 2 June 1922 (p.36), headed "Writing Score for 'Salome'," announced: "Henry Hadley, the grand opera composer, is to do the score for the Nazimova picture version of 'Salome,' which was recently completed. A print was brought east a week or so ago and shown privately. The United Artists will handle the release." The operatic predecessor was of course Richard Strauss' *Salome* (1905), for which the composer based his own libretto on Oscar Wilde's 1891 play, as did Natacha Rambova for Nazimova's film screenplay. The 1907 American premiere of Strauss' opera at the Metropolitan Opera was so scandalous that it was withdrawn by demand of the company's wealthy guarantors after one performance, and the fact that UA decided to drop distribution of Nazimova's film, possibly fearing similar repercussions, undoubtedly ended Hadley's participation with it, but not his interest in film music.

It is very likely that Herman Heller, who had played in the first violin section of the San Francisco Symphony during Hadley's tenure and become friends with him, had a part through his position as Vitaphone studio manager in convincing Vitaphone and Warner Bros. to commission Hadley's score for *When a Man Loves*. The two men not only knew and mutually respected one another, but Hadley's participation as conductor in the *Don Juan* program had gone exceptionally smoothly, been well-received by both film and music reviewers, and, as I have pointed out, Hadley had actively participated in disseminating music through recording prior to his involvement with Vitaphone. Looking at Hadley's formal contract with Vitaphone, however, it reads almost as if the two parties agreed upon a high-risk dare, considering that this was to be an original rather than a compiled score. What is remarkable is how similar what was demanded of Hadley in the new field of recorded film scoring is to what is demanded of film composers now:

The Vitaphone Corporation  
Manhattan Opera House  
315 West 34th Street, New York

August 23rd, 1926

Mr. Henry Hadley,  
New York, N.Y.

Dear Mr. Hadley:-

Warner Bros. Pictures, Inc., have produced a motion picture starring John Barrymore and based upon "Manon Lescaut", which we have undertaken to score on the Vitaphone. We desire you to compose the music and arrange it in synchronism with the picture.

It is contemplated that most, if not all, of the music will be original. If, however, you desire to include some themes of other composers which are in the public domain and not subject to copyright restrictions, we have no objections. Our Mr. Herman Heller will cooperate with you in every respect. When the composition is finished it will be orchestrated for a full symphony orchestra and in this also we will expect to receive your assistance and cooperation, as well as when the music is recorded. A print of the picture will be available for you to inspect within a very few days.

We understand that you will be able to finish your work of composition within not more than five (5) weeks after the picture is first viewed by you. The copyright of the music will be ours and you will execute the necessary assignments in

order that we may secure both American and Canadian copyrights. We will, of course have the performing rights for the music throughout the world.

We are to be privileged to use your photograph in advertising. We will give you the credit as composer for the music. You are to receive from us five thousand dollars (\$5,000) for this work, of which four thousand dollars (\$4,000) is to be paid to you upon its completion and a check in the sum of one thousand dollars (\$1,000) is handed to you herewith.

This letter is sent to you in duplicate. If it correctly sets forth your understanding in the agreement between us, as well as our own, will you please so indicate at the foot hereof and also acknowledge receipt of the one thousand dollars (\$1,000) handed to you herewith.

Very truly yours,  
THE VITAPHONE CORPORATION  
By [signed] Abel Cary Thomas  
Secretary

Considering the length of the film, the contract Hadley accepted requires a great deal for what he was paid. Lewis points out that \$5,000 (about \$67,000 today) was a substantial sum of money for a classical composer in 1926. True – but in 1926 Hollywood production terms it was a relatively modest amount. Compare the effort involved in creating a two-hour symphonic work in which “most, if not all, of the music will be original” in five weeks, against MGM lower-tier staff director Christy Cabanne’s \$1,000/week for shooting films in generally the same amount of time with a completed screenplay, production crew, and pre-selected cast. (And Hadley’s fee was a drop in the bucket to what *When a Man Loves* eventually cost when released – the film’s estimated shooting expenses of \$500,000 upon completion in June 1926 probably did not include the post-production costs of adding Vitaphone to the film, which would have been accounted separately by the Vitaphone Corporation.)

As this contract shows, the decision to score the film was made after shooting and a rough cut had been completed; also – as a note to all of us now writing original silent film scores – the Vitaphone Corporation retained *all* rights to Hadley’s music. In addition to giving Hadley access to a print of the film, Warners supplied a long sequential list of cues they thought musically important with suggestions as to how they should be handled; whether this was from director Alan Crosland or someone else concerned with the production is not known. There are occasional pencilled notes on these cue sheets, some in Hadley’s hand, some by others.

Hadley’s sketches and two-line rough score for *When a Man Loves* have been examined by Hannah Lewis (as well as myself) at the New York Public Library, and she has even unearthed a full manuscript orchestral score in the film music collection at the University of Southern California. Lewis has determined that Hadley did not compose an entirely new score, but, like such honorable and efficient operatic predecessors as Handel, Rossini, and Donizetti, re-used previously written material, in this case the Act 3 finale from his own early musical theatre piece *The Atonement of Pan* (1912), which he had composed for one of the San Francisco Bohemian Club’s “Grove Play” performances. Also, the sheer bulk of the material, the compressed schedule, and the very large orchestra demanded (including harp, three trumpets, and bass clarinet, in addition to standard symphonic orchestration) suggests that Hadley may have had some help in scoring, probably from Herman Heller, who was not only a competent composer and conductor but was contractually obligated to help Hadley, besides being a personal friend. (The two-line sketch score frequently indicates instrumentation in Hadley’s hand in German, in accordance with his musical training, such as “Pos.” for *posaune*, or trombone; this would also have been helpful to Heller, whose first language was German.) However, it is possible that Hadley, who was already noted as being a very rapid and fluent composer, did it all. Whether he did it alone or assisted, Hadley was certainly not only one of the first but one of the fastest composers in sound film music history, as the USC full score includes an unused 49-page “Manon Overture,” in addition to all the music used in the Vitaphone recording.

The recording took place in October 1926 at the Manhattan Opera House Vitaphone studio, and even included some filming of the Vitaphone Symphony Orchestra under Heller’s direction.

Despite its rushed creation, Hadley’s score for *When a Man Loves* is superb; arguably, it is his finest



dramatic composition. He was a conservative but fluent and inventive composer with a finely tuned sense for instrumental color; whatever help he might have had in readying the score, the orchestration is masterful and characteristic of that found in his other instrumental works. Hadley followed to an extent what had been established as silent film scoring practice in dividing his work into 115 cues, many of them titled. But within those cues, when allowed screen time to expand as a composer, he shows he was also an affecting and powerful melodist, as in the recurring love theme for John and Dolores Costello, initially scored as a clarinet solo but transformed at several points through the picture, and in the furious section accompanying the prison ship sequence at the film's end. Although Hadley does adopt some earlier film music techniques, and his harmonic vocabulary is thoroughly up to Wagnerian flexibility, his melodic and dramatic style owes more to Puccini and the early 20th-century Italians, going for flexible expressivity and numerous timed *coups-de-théâtre*; thus, because Hadley deploys thematic transformation and an independent sense of musico-dramatic progression, the overall effect of *When a Man Loves* is much more like a combination of *Tosca* and classical Hollywood film scoring of the 1930s and 40s than the mixed original/compiled scores of 1920s "specials" like Joseph Carl Breil's scores for D. W. Griffith or Erno Rapee's scores for *What Price Glory?* (1926) and *7th Heaven* (1927).

Finally, Hadley achieved something very special, and indeed rather revolutionary: *When a Man Loves* is really a score *designed* to be heard publicly as a recorded film score, rather than played "live". The film is long, and the score makes extraordinary demands on the orchestra all the way through – especially in the last two reels, as you can hear. A live public performance with the film would come close to killing the members of any orchestra. Hadley used the prescribed lengths of Vitaphone discs to write as lavishly as he wanted as a kind of built-in editing device, as recorded sound editing did not really exist in 1926. Being able to record in discrete sections allowed the orchestra and conductor some respite before taking on the next closely synchronized section requiring all the technique and endurance they could muster, as well as opportunities to retake bad performance sides. It's not much, having to do 10 minutes at a stretch as perfectly as possible, but definitely better than doing two hours uninterrupted hell-for-leather playing in public.

You may notice one charming anomaly at the End title: it will sound as if there's no final chord – even though the film has ended – and then there is a short repeat of the preceding section and final credits. At the end of his sketch score Hadley wrote "Repeat last 16 bars," just before the actual last chord, to cover a screen credit for him as composer and a fade-in shot of Herman Heller and the Vitaphone Symphony Orchestra as the last chord crescendos, with a resounding crash at Heller's cut-off (you can see the bass drum/cymbal player smacking down in the upper-right corner of the frame). When Heller turns and takes his bow for the camera, the work of everyone involved – the filmmakers, actors, orchestra, conductor, and especially Hadley – *should* elicit an ovation from our audience, honoring artists long gone, whose work remains to astonish and delight us today. – Philip C. Carli

## APPENDIX 2

### The Barrymores

#### John Barrymore

##### **BEAU BRUMMEL (Lord Brummel)** (Warner Bros. – US 1924)

*Regia/dir:* Harry Beaumont; *scen., ad:* Dorothy Farnum, dal dramma/from the play *Beau Brummel* (1890) di/by Clyde Fitch, + historical data; *art titles:* Victor R. Vance; *f./ph:* David Abel; *mont./ed:* H. [Howard] P. Bretherton; *tech. dir:* Lewis Geib, Esdras Hartley; *electrical eff:* F. [Frank] N. Murphy; *aiuto reg./asst. dir:* Frank Strayer; *cast:* John Barrymore (*George Bryan "Beau" Brummel*), Mary Astor (*Lady Margery Alvanley*), Willard Louis (*George, Prince of Wales*), Irene Rich (*Frederica Charlotte, Duchess of York*), Carmel Myers (*Lady Hester Stanhope*), Alec B. Francis (*Mortimer*), William Humphrey (*Lord Alvanley*), Richard Tucker (*Lord Henry Stanhope*), André de Beranger (*Lord Byron*), John J. Richardson (*"Poodles" Byng*), Claire de Lorez (*Lady Manly*), Michael Dark (*Lord Manly*), Templar Saxe (*Desmond Wertham*), Clarissa Selwyn [Selwynne] (*Mrs. Wertham*), James A. Marcus (*Snodgrass, an English innkeeper*), Betty Brice (*the innkeeper's wife*), Roland Rushton (*Mr. Abrahams*), Carol Holloway (*Kathleen, a maid*), Kate Lester (*Lady Moira*), Rose Dione (*Madame Bergère*); *riprese/filmed:* 10-11.1923; (c) 14.3.1924; *data uscita/rel:* 16.3.1924 (California, Los Angeles), 24.3.1924 (Lyceum, Baltimore), 30.3.1924 (Strand Theatre, New York); *orig. l:* 14 rl., 12 rl., 10 rl. (9,900 ft., New York, 3.1924); 35mm, 10,473 ft., 127' (22 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

*By early 1923 John Barrymore was at the zenith of his stage career as a serious actor. His recent interpretation of Hamlet had been a revelation, electrifying audiences in New York, and remains legendary to this day. He could easily have spent the rest of his life playing Hamlet and other classical roles to full houses, hailed as America's greatest living actor. But John had always been a free spirit. Brilliant but erratic, he loved creating a role, but then became easily bored, and loathed repetition. On 10 February, the morning after accomplishing his goal of breaking Edwin Booth's hallowed Broadway record for Hamlet with an emotional 101st performance, John sailed for Europe, with a movie contract in his pocket. When he finally returned to America 7 months later, in the autumn of 1923, he headed straight to the West Coast to start work.*

*Signing John Barrymore was a coup for the Warner brothers. Today we associate their company with gangster films, Busby Berkeley musicals, and stories torn from the headlines, but in 1923 the recently incorporated company was flush with money and ambitions. True, they had Rin-Tin-Tin on their books, and child star Wesley Barry. But they wanted culture and prestige, and were willing to pay handsomely for it. During the year Harry Warner, the businessman of the brothers, secured the services of the great director Ernst Lubitsch, who had just made Rosita with Mary Pickford; his Warners debut would be The Marriage Circle, which established the Lubitsch Touch and set the bar for sophisticated comedy in Hollywood. Harry also negotiated the picture rights to several hit plays of David Belasco, including Avery Hopwood's comedy The Gold Diggers, which would become a musical mainstay for the studio. The legendary Broadway producer had hitherto eluded the blandishments of the movies, but the reported total of \$250,000 doubtless changed Belasco's attitude. The most spectacular Warner purchase, though, was the great John Barrymore, hired for an undisclosed sum (estimated to be as high as \$100,000) on a one-picture deal, the terms of which included script and co-star approval. He would become the studio's greatest star of the 1920s.*

*The Great Profile's* first Hollywood film would be *Beau Brummel*, a costume romance about the Regency arbiter of fashion, based on the famous 1890 play by one of America's most prolific and successful dramatists of the period, Clyde Fitch (1865-1909). The great stage star Richard Mansfield (1857-1907), who commissioned it, kept the play in his repertory until his retirement; it had been revived in 1916 by Arnold Daly; and there was a 17-minute Vitagraph film adaptation starring director James Young in 1913 (which survives at the BFI National Archive in London). It was fondly remembered, and a canny choice by the Warners, who bought the screen rights to the play from Mrs. Richard Mansfield as a suitable vehicle for Barrymore. They quickly trumpeted the project as one of the jewels in their ambitious new production schedule for 1923-24, of 18 "Warner Brothers Classics of the Screen", announced in *Film Daily* in the summer of 1923 with an elaborate 6-page color advertising section, with Belasco and Barrymore topping the Gallery of Notables. This boasted that Beau Brummel would have massive sets, costly costumes, and meticulous period detail. No expense was to be spared (the film would eventually cost \$343,000).

After some delays Barrymore finally arrived in Los Angeles in late September 1923. He was received like royalty in the movie colony, and began work the first week of October. Not everyone had been able to wait for him, however: Sidney Franklin, originally announced as director, by now had been replaced by the less gifted Harry Beaumont. Preparations before Barrymore's arrival must have been extensive, because the lavishly produced film had to be made at a fast pace owing to John's looming Hamlet commitments – a return to New York in late November for several weeks, followed by a tour of principal American cities, plus negotiations were also under way to present it in London the following spring (his final run as Hamlet, at the Theatre Royal Haymarket, eventually took place in early 1925).

In October 1923, the Warners studio was buzzing. Both Lubitsch's *The Marriage Circle* and *Beau Brummel* were in production. It was reported that Barrymore was busy day and night, in order to keep to his tight schedule. He was a hard worker, but he was also a fast one. True to form, he was also busy having an affair with his beautiful leading lady, the young Mary Astor, on loan from Paramount for her first big part. When they first embraced he whispered, "You are so goddamned beautiful you make me feel faint." She was only 17 (John was 41), but he stood by her and insisted she be given the chance to play the screen Beau's great love, Lady Margery; it made her career. Astor went on to co-star in *Don Juan* with him, but by that time he had met the great love of his life, Dolores Costello.

Dorothy Farnum's script for *Brummel* was crafted from the Fitch-Mansfield play and "historical data". There was much data to choose from. The real-life "Beau" Brummel (George Bryan Brummel, 1778-1840) was an English dandy whose exquisite fashions, manners, witty repartee, and friendship with George III's son, the Prince of Wales, made him the social lion of his day. Brummel always lived far beyond his means, spending (and gambling) lavishly, so the loss of his royal favor, famously self-inflicted by his tart tongue, brought his world crashing down: pursued by creditors, he fled to France, was sent to a debtor's prison, and ended in an asylum. During his glory days Brummel popularized English tailoring (today there is a bronze statue of him in London's fashionable Jermyn Street, not far from Savile Row), flowing cravats, tight trousers instead of knee breeches, and natural coiffures instead of powered hair or wigs, and also championed fastidious personal hygiene (he would spend hours preparing his toilette). What he apparently never had – an omission corrected in both the play and film, for drama's sake – was any kind of romance in his life, of either sex; as "the mirror of fashion" he was far too busy being self-centered. The Fitch-Mansfield play begins with the Beau already established as the darling of high society and confidant of the Prince of Wales, ministered to by his faithful "gentleman's gentleman" Mortimer. Fitch's plot had Brummel fending off creditors by entertaining marriage to a young heiress, Mariana, first out of financial need, then out of love, only to

nobly sacrifice himself to the rival claims of his nephew Reginald. The consequences for Brummel – poverty, exile, and the loss of his mind – were dire, though they at least concluded on stage with a famous and heartbreaking last scene of the bedraggled, crazed Beau entertaining imaginary guests. Farnum's script completely ditches the characters of Mariana and Reginald for a new creation, Margery, whose enforced marriage to the rich Lord Alvanley breaks Brummel's heart and spurs him to revenge himself upon her parents and society in general by rising to a position where he can look down upon everyone. Farnum's narrative device of a concocted unrequited romance serves as a framework and motivation for the Beau's actions and an outlet for the audience's tear-ducts, even gilding the play's famous final "imaginary guests" scene with a bit of special effects magic to create a happy ending, reuniting the lovers in spirit via double exposure and superimposition.

Farnum also added or expanded characters and sequences: the officers' dinner at the inn is a much more effective and entertaining introduction to the saucy Prince Regent – a rollicking performance by character comedian Willard Louis, who steals virtually every scene he's in – as well as showing how the Beau becomes his confidant. Farnum's script also invents an affair with Lady Stanhope, which leads to a duel with her husband; and we see the Prince, now King George IV, passing through Caen, with an ageing Brummel standing among the crowd, a moving scene which is only obliquely referred to in the play. The film version also replaces Richard Brinsley Sheridan with Lord Byron, presumably because he would be more recognizable to 1920s audiences. And since the film was produced in 1923, the era of the flapper and Elinor Glyn, the script also works in a "demi-vamp", as Carmel Myers referred to herself. Watch for the sequence in which Lady Hester Stanhope, sporting a harem costume complete with turban, clings to Brummel, who rejects her; when he leaves, she lounges on her divan in odalisque fashion, unfazed, ready for her next victim. Not very Regency English, more Theda Bara – and perhaps a harbinger of things to come, for Dorothy Farnum went on to write several of Garbo's femme fatale M-G-M silents.

But Farnum's script was crafted first and foremost to showcase Barrymore the Great Lover and Great Profile, as well as "America's Greatest Living Actor". The film begins with a painting of Barrymore in profile in his finery as the Beau, above a dressing table, and then briskly gets down to matinee-idol business with a shot of Barrymore in full "Great Lover" mode in glorious profile as a dashing young hussar. After Margery's wedding, he locks his heart (and a miniature portrait of his lost love) away. This inspires the first of two marvellous mirror sequences, which punctuate the film and display John's bravura delineation of character. In the earlier one, Brummel examines himself in a full-length mirror and assesses his assets, a wonderful bit of pantomime by Barrymore. The second mirror scene takes place years later, when Brummel, ravaged by time and shabbily dressed, sees himself in a dusty mirror and tries to wipe the image away.

Yet for Barrymore, as a lover of the gothic, macabre, and grotesque – archivist James Card related how some admirers found him "a living synthesis of Lord Byron and Dorian Gray" – the scene he obviously most enjoyed playing was certainly that of the old Brummel, broken, mad, in a frayed dressing gown, entertaining his imaginary guests. This is the Barrymore of *Jekyll and Hyde*, doubtless summoning the demons of his father's own final years of madness; the Barrymore, too, who revelled in creating characterizations through make-up, posture, and gesture. John was fascinated by portraying man's dual nature, and harbored elements of a dual personality himself. Blessed with ethereal handsomeness – Motion Picture Classic (October 1923) described him as looking "beautiful from any angle" – he perversely loved nothing better than to transform himself and "play ugly", something continued in his next film, the *Moby Dick* adaptation *The Sea Beast*. As he wrote in his 1926 autobiography, *Confessions of an Actor*, "I have played so many scented, bepuffed, bewigged, and ringleted characters...that I revel in the rough and almost demoniacal character, such as Captain Ahab

*becomes in the last half of the picture, after his leg has been amputated by Moby Dick, the white whale. What we are going to do for a love interest, I don't quite know. He might fall in love with the whale. I am sure, however, that Hollywood will find a way."*

*Once the film was completed, Barrymore dashed off to the East Coast to fulfill his stage commitments, leaving the studio publicity department to go into overdrive. One ad beckoned, "John Barrymore the foremost actor of our times surpasses everything he has ever done in Beau Brummel. Let your heart have a grand adventure with the world's most famous heart breaker!" The film was widely praised by highbrow critics for Barrymore's artistry, its lavish sets and costumes, its romance, and the beautiful photography by David Abel. But it attracted criticism too. Variety subtly described Beaumont's direction as "not what it might have been", and thought even Barrymore's brilliance came in patches; the reviewer also pondered on the film's fortunes once it played America's smaller towns, away from the great actor's metropolitan fan base. The film's underlying problems – static delivery, a shortage of action, too many long and medium shots, the narrative's downbeat finale, having to imagine the repartee without Barrymore's mellifluous vocal delivery (ever the prankster, he evidently mouthed obscenities to Willard Louis in a gracious manner at some points, trying to throw him off, which prompted complaints from some lip-reading viewers) – became further compounded by its very length. According to Variety, its original 14 reels were cut down to 12, then to 10 for its presentation in New York. Reduction to 8 reels was also considered, until Barrymore strenuously protested. For years afterwards only a cutdown 16mm Kodascope version, which ran only 75 minutes, was available to Barrymore aficionados and film collectors. (By the early 1950s the 1924 version had even been allowed to lapse into the public domain; the story was again reworked, for a lavish color remake starring Stewart Granger, Elizabeth Taylor, and Peter Ustinov, released by M-G-M in 1954.) After much searching, the Giornate will be showing the longest 35mm version currently available, from the Museum of Modern Art in New York.*

*Warners no doubt hoped for a gala premiere with their prize acquisition in attendance to promote his first Warners production, but it was not to be. By January 1924, after bowing out of his Hamlet tour early, the wayward Barrymore had left for Europe again, for another 7 months. After an enthusiastic preview in Los Angeles in January, along with The Marriage Circle, when it was seen by Pickford, Fairbanks, and Chaplin, Warners wanted to premiere Beau Brummel at a legitimate theatre in New York, at theatrical prices, but was unable to extricate itself from a prior block booking agreement with the Strand Theatre. Instead they had to release the film without fanfare, on a road-show basis in mid-March 1924, first in Los Angeles and San Francisco; on 24 March it opened in Baltimore, where it was presented with a stage prologue with a 22-piece orchestra. By the time of its New York opening at the Strand at the end of March it was no longer news, not helped by the fact that its star was thousands of miles away and its competition was Lubitsch's The Marriage Circle and Fairbanks' The Thief of Bagdad – which Barrymore had enthusiastically watched being filmed while he was in Hollywood. Nevertheless, appreciated as a work of art, especially for Barrymore's universally praised performance, Beau Brummel later joined both films on the New York Times' Ten Best List for 1924.*

*Undaunted by the hiccups and problems, Warners pressed for further collaborations with their maverick star, and signed him to a long-term contract to make three pictures. (These would be The Sea Beast, Don Juan, and When a Man Loves.) The very generous terms included payment of \$76,250 per picture, travelling expenses from New York for his entourage (including his pet monkey Clementine), a suite at Los Angeles' Ambassador Hotel, a chauffeur-driven limousine, and the cost of all his meals. Barrymore too, whether he played "beautiful" or "ugly", sober or drunk, began to settle in. By April 1926 the man who once privately referred to Hollywood as "Bridgeport with palms" was singing the praises of the*

*movies to Motion Picture Classic: "The pictures are not inferior to the stage, they are different....This mighty field is just beginning to be explored. The possibilities are limitless." Financial rewards seemed limitless as well, enabling him to live lavishly, with a hilltop mansion, yacht (he was a passionate sailor), library of rare books, collection of exotic animals and birds, and of course lots of bootleg liquor.*

*Critics who idolized his stage work accused him of selling out. Did he? For Arthur Hopkins, who directed him in Hamlet, Hollywood's lure wasn't the money; it was the absence of the daily grind, playing the same role night after night. But once a film performance was fixed on celluloid, the cinema projectors repeated it for you. This gave this most quixotic of the Barrymores a genuine feeling of creative freedom, to be used or abused as he chose. Had John Barrymore not gone to Hollywood, we would only be able to read about him as a great stage star of the past, and marvel at his beauty in photos. Thanks to his films, Beau Brummel included, we can still see him action, displaying his beautiful profile, delving deep into his characters, electrifying with a gesture, and flashing his incandescent eyes.*

*Catherine A. Surowiec*