

[DANZA SERPENTINA / SERPENTINE DANCE] (? – FR?, c.1896/1897?)

Regia/dir: ?; DCP, 59", b&w; senza did./no titles.

Una donna esegue un numero di danza serpentina, manipolando le sue voluminose gonne con delle asticelle. Il film è probabilmente di origine francese, perché la copia in b/n serba la traccia delle perforazioni Lumière. La data precisa della sua realizzazione è sconosciuta, ma nel biennio 1896-97 furono filmate molte danze serpentine.

A woman performs a serpentine dance, manipulating her voluminous skirts with rods.

This film is probably of French origin; the b&w print bears copied-in Lumière perforations. The exact date is unknown, but many serpentine dances were filmed in 1896-1897.

Le ragazze saranno ragazzi

Marlene Dietrich, Greta Garbo: ecco i nomi che vengono più spesso alla mente in tema di donne travestite nei film americani. Ma questi esempi famosi non sono che l'ultima manifestazione nel cinema statunitense di una vasta ondata di ruoli femminili *en travesti*. Tra il 1908 e il 1934 più di 400 film americani erano stati interpretati da attrici travestite in panni maschili. Come mai tanti? Agli occhi di molti il travestimento ha un'intrinseca natura trasgressiva, ma all'inizio del ventesimo secolo, negli Stati Uniti, le donne travestite si identificavano con il divertimento puro e semplice. Negli anni Dieci l'industria cinematografica americana fece ricorso ai ruoli femminili *en travesti* per rendere più rispettabile il nuovo mezzo di comunicazione e attirare spettatori di ogni classe sociale. Le attrici travestite incarnavano sia il ragazzo che la ragazza ideali dell'America d'inizio secolo. Solo verso la fine degli anni Venti, sulla scia della pluriennale guerra scatenata dalla censura al dramma *The Captive*, cominciò a diffondersi nell'opinione pubblica un codice di riconoscimento delle lesbiche – che comprendeva tra i suoi elementi anche l'abbigliamento maschile. Questi sviluppi intaccarono l'immagine di decoro morale delle donne travestite da uomo, stimolando i primi sforzi per regolamentarne la presenza nelle opere cinematografiche.

La nostra serie esplora i vari tipi di travestimenti di donne in abiti maschili proposti nei film americani degli anni Dieci, il periodo in cui questo genere conobbe la massima popolarità. Tra il 1908 e il 1921 le case cinematografiche statunitensi realizzarono in media ogni anno 20 film interpretati da donne *en travesti*, riprendendo la tradizione del folklore e del teatro americano e riallacciandosi al movimento per la cultura fisica, allo scopo di attirare un pubblico variegato. Spesso ispirandosi alla memorialistica o a resoconti giornalistici, questi film narravano le eroiche gesta di donne camuffate nei panni maschili di soldati o cowboy, sullo sfondo degli spettacolari paesaggi nordamericani. Queste figure femminili, così travestite, incarnavano gli ideali vitalistici dell'America di allora. *The Darling of the C.S.A.* (1912), da poco riscoperto, in cui Anna Q. Nilsson si traveste da uomo per interpretare una spia confederata, è appunto un esempio di tale filone. In film come questo le donne *en travesti* sono personaggi atletici ed eroici, la falsa identità maschile è di solito convincente, e spesso manca del tutto la dimensione romantica – tutti questi aspetti rappresentano importanti differenze rispetto ai film basati sui travestimenti realizzati in epoche successive.

Più vicine al nostro gusto sono le commedie imperniate sullo scambio

Girls Will Be Boys

Marlene Dietrich. Greta Garbo. These are the names most people think of when they think about cross-dressed women in American cinema. However, these famous examples were the tail-end of a large wave of cross-dressed women in American cinema. Between 1908 and 1934, more than 400 American films featured cross-dressed women. Why so many? While many assume cross-dressing to be inherently transgressive, cross-dressed women in early 20th-century America were associated with wholesome entertainment. The American moving picture industry used cross-dressed women in the 1910s to help the medium become respectable and appeal to audiences of all classes. Cross-dressed actresses embodied turn-of-the-century American ideals of both boyhood and girlhood. Only in the late 1920s, in the wake of the multi-year censorship battles over the play *The Captive*, did codes for recognizing lesbians begin to circulate among the general public – codes that included male clothing. This development tarnished cross-dressed women's wholesomeness and inspired the first efforts to regulate them in the cinema.

This series explores the variety of types of female-to-male cross-dressing in American films of the 1910s, the period of their biggest popularity. Between 1908 and 1921, American companies released an average of 20 films featuring cross-dressed women every year. They looked to the cross-dressed women of Anglo-American theatre, folklore, and the physical culture movement to appeal to diverse audiences. Inspired by memoirs and journalistic accounts, many films presented the heroic deeds of women disguised as male soldiers and cowboys in spectacular American landscapes. These cross-dressed women represented American ideals of vitality. The newly rediscovered *The Darling of the C.S.A.* (1912), featuring Anna Q. Nilsson as a cross-dressing Confederate spy, represents this strand of filmmaking. In films like these, the cross-dressed women are athletic and heroic, their disguise is usually convincing, and there is often no romantic dimension – which are all major differences from later cross-dressing films.

More familiar to us today are gender-disguise comedies,

di genere, le cui convenzioni risalgono al teatro barocco. *Making a Man of Her* riprende appunto tali convenzioni per trasportarle nel West americano. Film come questo (o anche come *A Range Romance*, proiettato quest'anno alle Giornate nell'ambito della sezione sulle origini del western) descrivono esplicitamente il clima di intimità tra uomini che si creava negli sconfinati spazi della frontiera; inoltre, correggono lo squilibrio di genere proprio del ranch accoppiando il caposquadra del ranch a una rispettabile donna bianca.

Un'usanza popolare negli anni Dieci, ma scomparsa in seguito, era quella di assegnare le parti invertendo il genere degli interpreti. In due quinti dei film di questo periodo, in cui compaiono personaggi femminili travestiti, donne e ragazze interpretano ruoli di ragazzi. In qualche caso si tratta di ambiziosi adattamenti di drammi "per ragazzi" come *Il principe e il povero*, *Oliver Twist* e *Il piccolo Lord*, in cui comparivano famose attrici teatrali e cinematografiche come Marguerite Clark, Marie Doro e Mary Pickford. Ancor più comune era il caso di giovani attrici come Marie Eline ("The Thanhouser Kid") e Edna "Little Billy" Foster, che complessivamente, tra l'una e l'altra, interpretarono ruoli di ragazzi in almeno 70 film. Le figure di ragazzi dalla personalità femminile che compaiono in queste pellicole incarnano gli ideali vittoriani di un'adolescenza maschile intrisa di sentimentalismo. L'interpretazione di Edna Foster in *The Baby and the Stork* è esaltata dall'espressiva mobilità del suo volto, in cui leggiamo desiderio, invidia e affetto. Dal momento che la Biograph non rendeva noti i nomi dei propri attori, alcuni critici scambiavano addirittura Edna per un maschietto. Certe attrici si cimentarono anche in ruoli maschili comici, come possiamo constatare in *Dollars and Sense*. Questo film utilizza il montaggio e le riprese in split-screen per presentarci l'attrice brillante Ora Carew nel doppio ruolo di due gemelli (un maschio e una femmina).

La nostra selezione si conclude con un balzo negli anni Venti, quando la cultura popolare americana cominciava a collegare il travestimento con l'identità lesbica. Nel corso di quel decennio la moda femminile adottò stili *à la garçonne*, e contemporaneamente film, testi teatrali e romanzi iniziarono a trattare il tema del lesbismo. *What's the World Coming To?* – che è una parodia delle tendenze della moda femminile dell'epoca e insieme delle icone letterarie lesbiche – apre la strada al tipo di travestitismo reso popolare da Marlene Dietrich e Greta Garbo. La nostra serie è dedicata essenzialmente ai travestimenti maschili di interpreti femminili e al cinema americano. Nel cinema muto il ricorso ad attori maschi in vesti femminili era ancor più comune, ma non per una tale varietà di ruoli. Attrici in panni maschili comparivano frequentemente in film realizzati in varie parti del mondo: i primi film francesi presentavano *danseuses en travesti*, il cinema tedesco adattava testi teatrali *Hosenrolle*, e quello cinese narrava le imprese di leggendarie guerriere in abbigliamento maschile (*nüxia*).

Per un approfondimento del tema delle donne travestite nel cinema americano e dell'emergere di una rappresentazione del lesbismo, rinvio al mio nuovo libro *Girls Will Be Boys: Cross-dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*, che uscirà presso la Rutgers University Press nel febbraio 2016. – LAURA HORAK

whose conventions hark back to Baroque theatre. Making a Man of Her takes these conventions and imports them to the American West. Films like this and A Range Romance, shown in the Giornate's "Beginnings of the Western" series this year, make visible the intimacy between men cultivated in frontier spaces. They also "fix" the gender-imbalanced communal space of the western ranch by coupling the ranch foreman with a respectable white woman.

A popular convention during the 1910s that has since disappeared is cross-gender casting. Two-fifths of the films from this period that featured cross-dressed women characters had women and girls playing boy roles. Some were ambitious adaptations of "kid" dramas like The Prince and the Pauper, Oliver Twist, and Little Lord Fauntleroy, featuring well-known stage and film actresses like Marguerite Clark, Marie Doro, and Mary Pickford. Even more common were young actresses like "The Thanhouser Kid" Marie Eline and Edna "Little Billy" Foster, who between them played boys in at least 70 movies. In these films, female boys embody Victorian ideals of sentimental boyhood. Foster's performance in The Baby and the Stork is enhanced by her expressive, mobile face, which conveys longing, envy, and affection. Because Biograph didn't release the names of their performers, some critics even took Foster for a boy. Actresses also played comic boy roles, as we see in Dollars and Sense. This film uses editing and split-screen photography to present comedian Ora Carew as a twin brother and sister.

Our selection ends by leaping into the 1920s, when cross-dressing was just beginning to be linked to lesbian identities in American popular culture. During the 1920s, women's fashion embraced boyish styles at the same time that movies, plays, and novels began flirting with the subject of lesbianism. What's the World Coming To? parodies contemporary women's styles and lesbian literary icons. The film points forward to the kind of cross-dressing popularized by Dietrich and Garbo. The current series keeps a tight focus on cross-dressed women and on American cinema. Cross-dressed men were even more prevalent in silent cinema, but not in such variety. Cross-dressed women also were popular in films made around the world, with early French films featuring danseuses en travesti, German films adapting hosenrolle plays, and Chinese films presenting legends of cross-dressed female knights (nüxia).

To learn more about cross-dressed women in American cinema and the emergence of lesbian representation, please see my new book, Girls Will Be Boys: Cross-dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934, forthcoming from Rutgers University Press in February 2016. – LAURA HORAK

THE DARLING OF THE C.S.A. (Kalem – US 1912)

Regia/dir: Kenean Buel, [Sidney Olcott?]; cast: Anna Q. Nilsson (Agnes Lane), Guy Coombs (Capitano/Captain Hunt, C.S.A.), J. Barton Budsworth (Tenente/Lieutenant Walker, C.S.A.), Hal Clements (Generale di brigata/Brigadier-General Morton, C.S.A.), Storm Byrd (Colonello/Colonel Phillips, C.S.A.), Henry Hallam (Ufficiale generale/Major-General Prentiss, U.S.A.); data uscita/rel: 7.9.1912; 35mm, 1050 ft., 14'41" (18 fps), did./titles: ENG; fonte copia/print source: Academy Film Archive, Los Angeles.

A lungo dato per perduto, questo film è stato recentemente identificato presso l'EYE Filmmuseum di Amsterdam; è stato preservato dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences con il concorso della National Film Preservation Foundation, e questa è la prima europea della copia restaurata.

Dopo aver consegnato un messaggio al generale di brigata Morton, dell'esercito confederato, Agnes Lane scopre che sulla propria testa pende una taglia di 500 dollari offerta dall'esercito dell'Unione. Si reca allora nell'accampamento nordista, dichiarandosi pronta a "tradire Agnes Lane". Riconosciuta all'ultimo istante, viene posta agli arresti in una tenda, sotto guardia armata; Agnes si toglie allora il vestito, sotto il quale indossa un'uniforme unionista che le consente di fuggire. A questo punto i confederati attaccano le fortificazioni dell'Unione e sono respinti con gravi perdite. Per infondere coraggio nelle truppe, Agnes si consegna ai nordisti e invia ai suoi una lettera in cui avverte che sarà fucilata, se i confederati non riusciranno a conquistare la roccaforte avversaria. È proprio lo sprone di cui i sudisti avevano bisogno: si gettano all'assalto, travolgono le barricate e salvano l'eroina. Come ebbe a notare uno scrittore britannico nel 1879, "la guerra civile americana ha prodotto più donne guerriere di qualsiasi altro conflitto dai tempi delle Amazzoni". In effetti, le avventurose storie di donne audaci che durante la guerra avevano vestito i panni della spia o del combattente conobbero grande popolarità e furono adattate da svariati media. Nel 1909 la Kalem introdusse il genere nel cinema con *The Girl Spy*, primo di una serie di quattro film scritti e diretti da Gene Gauntier, la cui protagonista era una ragazza travestita da uomo che milita nelle file confederate. Nel 1912 – senza Gauntier – la Kalem realizzò altri tre film dedicati a eroine travestite: *The Battle of Pottsburg Bridge*, *The Drummer Girl of Vicksburg* e *The Darling of the C.S.A.*

"Ho sempre avuto la netta sensazione che sarei dovuta nascere maschio": così ebbe a dichiarare Anna Q. Nilsson a un giornalista, e in realtà la sua carriera fu costellata di interpretazioni *en travesti*, a partire dal primo ruolo nel 1911, quello di Molly Pitcher, eroina della rivoluzione americana in vesti maschili. Quando girò questo film Anna era sposata con il suo coprotagonista Guy Coombs, ma parecchi anni dopo avrebbe confessato "di non aver mai conosciuto un grande amore". Negli anni Venti si produsse in celebri travestimenti: *Ponjola* (1923) e *Miss Nobody* (1926), ma nel 1929 un grave incidente equestre pose fine alla sua carriera di protagonista; continuò a interpretare ruoli secondari dagli anni Trenta fino agli anni Cinquanta (in particolare, fu una delle "statue di cera" in *Sunset Blvd.* [Viale del tramonto] di Billy Wilder) e morì ottantacinquenne nel 1974. – LAURA HORAK

Long thought lost, this film was recently identified at the EYE Filmmuseum in Amsterdam. It was preserved by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences with the support of the National Film Preservation Foundation. This is the restoration's European premiere.

Agnes Lane delivers a message to Confederate Brigadier-General Morton, then discovers that the Union Army is offering \$500 for her capture. She goes to the Union camp and declares that she is willing to "betray Agnes Lane." At the last minute she is recognized and confined to a tent under guard. She removes her dress, revealing a Union uniform, which allows her to escape. However, the Confederates are being decimated as they attack the Union works. To inspire the soldiers, Agnes delivers herself to the Union camp and sends a letter back stating that she will be shot if the Confederates don't take the building. This is just the inspiration they need; the soldiers stream over the barricades and rescue her.

"The Civil War in America was more productive of female warriors than almost any conflict since the days of the Amazons," observed a British writer in 1879. Indeed, stories of women serving as spies and soldiers in the conflict were popular across many mediums. In 1909, Kalem initiated the trend in moving pictures, with The Girl Spy, the first in a series of four films about a Confederate cross-dressing girl, written by and starring Gene Gauntier. In 1912, Kalem made three more films about cross-dressing girl protagonists, without Gauntier – The Battle of Pottsburg Bridge, The Drummer Girl of Vicksburg, and The Darling of the C.S.A.

Anna Q. Nilsson once told a journalist, "I have always had the strong feeling that I should have been born a man in this incarnation." Indeed, she played many cross-dressing characters, starting with her first role as the cross-dressing Revolutionary War heroine Molly Pitcher in 1911. Nilsson was married to co-star Guy Coombs when she made this film, though she declared years later that she had "never known a great love." In the 1920s she famously cross-dressed in Ponjola (1923) and Miss Nobody (1926). A serious riding accident in 1929 ended her career as a leading lady. She continued to play bit parts from the 1930s through the 1950s (notably as one of the "waxworks" in Billy Wilder's Sunset Blvd.) and died in 1974, at the age of 85. – LAURA HORAK

MAKING A MAN OF HER



"WHY, YOU'RE ONLY A GIRL"

STANDARD LITHO CO. N.Y. CITY

(EYE Filmmuseum)

MAKING A MAN OF HER (Kok of Kokkin) (Nestor – US 1912)

Regia/dir: Al Christie?; prod: David Horsley; cast: Louise Glaum (Emily), Donald MacDonald (Jim), Eddie Lyons (Lem), Lee Moran (Jack), Margaret Manners?, Dolly Larkin?; data uscita/rel: 1.11.1912; 35mm, 860 ft., 14' (16 fps); did./titles: DUT; fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Ogni volta che il ranch assume una nuova cuoca, dopo un po' questa sposa un cowboy e si licenzia; il capo decide allora di assumere un ragazzo. Ma quando Emily si accorge che quel lavoro è riservato agli uomini, decide di farsi maschio anche lei. La cucina di Emily è sopraffina, ma la vita da uomini è più dura di quanto la poverina pensasse: deve subire violente pacche sulle spalle e il maleodorante fumo dei sigari. La figlia del capo e l'amica di lei, affascinate dal giovane cuoco, scoprono alla fine il suo segreto. Gli altri cowboy si ingelosiscono, e uno sfida addirittura il "ragazzo" a fare a pugni. Il malcapitato si prende un pugno sul naso e il cappello gli vola via, rivelando la lunga chioma femminile di Emily. Emily e il caposquadra si fidanzano, dando il buon esempio ad altre due coppie; e il capo assume una cuoca che *sicuramente* i cowboy non si sogneranno di sposare: una donna nera, interpretata da un attore bianco con la faccia dipinta.

"Le giovani donne travestite sono pregate di non presentarsi": Thomas W. Knox racconta di aver letto questa frase, durante il suo viaggio nel West nel 1861, in un annuncio con cui il *San Diego Herald* offriva un posto di lavoro da fattorino. Il nostro film utilizza la situazione come spunto comico, ma le donne che vivevano nel West fingendosi uomini erano un fenomeno comune. *Making a man of her* riprende le antiche convenzioni della commedia basata sullo scambio di genere, e le trasporta nell'ambiente della frontiera: Emily deve svolgere una serie di compiti maschili; le ragazze la preferiscono ai veri uomini; ella viene scoperta a causa della sua chioma; e infine, dopo l'agnizione un uomo la chiede immediatamente in moglie. Ciascuno di questi elementi è caratteristico della commedia basata sugli scambi di genere e sul travestimento dei personaggi femminili (Emily è interpretata da Louise Glaum, che sarebbe poi diventata una delle più famose vamp hollywoodiane). Il film è tipico anche in quanto oppone la bella ragazza bianca travestita alla grottesca figura di una persona di colore dal genere incerto e manipolato: in questo caso, la blackface.

Il titolo del film riecheggia i dibattiti sull'emancipazione femminile. Poco prima dell'uscita del film la giornalista scandalistica Ida M. Tarbell dichiarò su *American Magazine* che per una donna, andare all'università e abbracciare una professione significava "diventare un uomo" e "stravolgere e tradire la propria natura". La scrittrice femminista Charlotte Perkins Gilman le rispose fieramente che, al contrario, le donne cercavano di "diventare esseri umani autonomi" e, aggiungeva, "ci stanno riuscendo". – LAURA HORAK

Every time the ranch hires a new cook, she marries a cowboy and leaves. The boss decides to hire a boy. But when Emily sees that only men are eligible for the job, she decides to become one. Emily's cooking is up to snuff, but being a man is harder than she thought. She endures hard slaps on the back and a smelly cigar. The boss's daughter and her friend are fascinated by the boy cook and soon discover "his" secret. The other cowboys get jealous, and one challenges the boy to a fight. After a punch in the nose, the boy's hat falls off, revealing Emily's long hair. Emily and the foreman get engaged, inspiring two more couples. The boss then hires a cook he knows the cowboys won't marry – a black woman, played by a man in blackface.

"No young women in disguise need apply," warned the San Diego Herald when advertising for an office boy, reported Thomas W. Knox during his 1861 trip West. Though this film plays the notion for laughs, women living as men in the West were quite common. This film takes the age-old conventions of the gender-disguise comedy and applies them to the frontier: Emily is challenged to a series of masculine tasks; girls prefer her to actual men; she is discovered by her hair; and a man proposes to her immediately after the discovery. Each of these elements is characteristic of the cross-dressed woman gender-disguise comedy. (Emily is played by Louise Glaum, who would become one of Hollywood's leading vamps.) The film is typical in that it contrasts the attractive white cross-dresser with a grotesque gender-bending person of color – in this case, a blackface mammy.

The film's title plays on debates over women's emancipation. Shortly before the film was released, the muckraking journalist Ida M. Tarbell declared in American Magazine that the woman who went to university and took a profession was "Making a Man of Herself" and "perverting her nature." Feminist author Charlotte Perkins Gilman wrote a fiery response, that, on the contrary, women were "trying to make human beings of themselves," and, she added, "they are succeeding." – LAURA HORAK

THE BABY AND THE STORK (Biograph – US 1912)

Regia/dir: D.W. Griffith; *f./ph:* George Hennessy, G.W. Bitzer; *cast:* Edna Foster (*Bobby*), Charles Hill Mailes, Claire McDowell (*i suoi genitori/his parents*), Kate Bruce (*infermiera/nurse*), William J. Butler (*medico/doctor*), Grace Henderson (*domestica/maid*), Edward Dillon (*operaio/workman*), Dorothy Bernard (*sua moglie/his wife*), Edith Haldeman, ? (*i loro figli/their children*), Alfred Paget (*uomo allo zoo/man at zoo*), Frank Evans, J. Jiquel Lanoe (*uomo in strada/man on street*), Charles H. West, W.C. Robinson (*poliziotti/policemen*), William Bechtel (*aiuto medico/assisting doctor*); *data uscita/rel:* 1.1.1912; DCP (da/from 16mm), 11'; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Quando Bobby viene a sapere che sono le cicogne a portare i bambini, scrive un messaggio per la cicogna dello zoo: “Cara signora Cicogna, non azzardarti a portare a casa nostra un bambino nuovo che mamma e papà amerebbero più di me. Bob.” Nonostante il perentorio ammonimento, il bambino arriva lo stesso. I genitori riversano fiumi di affetto sul nuovo venuto, e Bobby decide di mettere le cose a posto: caccia il fratellino in una cesta che lascia presso la gabbia delle cicogne allo zoo. Il guardiano nota però Bobby e il piccolino e riporta a casa entrambi; la mamma assicura a Bobby che il suo amore per lui non è mutato e il bambino accetta il nuovo membro della famiglia.

Sul palcoscenico la popolarità dei ragazzi dalla personalità femminile era ormai in declino, ma assegnando ruoli di ragazzi a giovani attrici il cinema cercava di allinearsi a un mezzo di comunicazione più prestigioso e tradizionale come il teatro. I film muti americani in cui attrici interpretano giovani personaggi maschili sono più di cento; si pensava che queste figure di “ragazzi” fossero particolarmente gradite a mamme e nonne prese dalla mania del Piccolo Lord.

Molte attrici recitarono in ruoli di ragazzi, ma Edna Foster fu probabilmente l'unica interprete femminile a costruirsi una personalità divistica con un'identità maschile: “Little Billy”. Proveniente dal vaudeville, Edna iniziò a lavorare alla Biograph per D.W. Griffith nel giugno 1911, quando aveva appena undici anni. Tra il 1911 e il 1914 ella apparve in 29 film, in almeno 20 dei quali interpretò parti di ragazzo; si trattava di solito di personaggi di nome “Billy” (qualche volta “Bobby”) e la stessa Edna, sembra, veniva presentata e pubblicizzata come “Little Billy”. Dal momento che la Biograph si rifiutava di divulgare i nomi dei propri attori, alcuni critici la scambiarono per un ragazzo; il *New York Dramatic Mirror* elogio anzi, in questo film, “la figura fresca, accattivante e realistica del ragazzino”.

A quanto ci risulta, il nome di Edna Foster rimase ignoto al pubblico fino all'aprile del 1912, quando ella interpretò il ruolo del protagonista nel film della Reliance *Prince Charming*. Da allora le riviste cinematografiche, rispondendo alle domande dei lettori, identificarono regolarmente Edna nei film della Biograph e della Reliance. Verso la fine degli anni Dieci i film statunitensi abbandonarono l'usanza di assegnare le parti invertendo il genere degli interpreti, per l'emergere dell'ideale del giovane maschio virile e sanguigno e dello star system, e anche per il distacco del cinema americano dalle forme più scoperte di imitazione delle convenzioni teatrali. – LAURA HORAK

When Bobby learns that babies are delivered by storks, he writes a message for the stork at the zoo: “Mr. Stork, Don’t you dare to bring a baby to our house for mam and pap to love more than me. Bob.” Despite this entreaty, a baby arrives. Bobby’s parents lavish affection on the new baby and Bobby decides to correct the mistake. He puts the baby in a basket and leaves it with the stork at the zoo. However, the zookeeper has spotted Bobby and the baby and brings them back home. Bobby’s mother reassures him of her love and Bobby accepts his new sibling.

While female boys had passed their heyday on stage, casting girls in boy roles helped align moving pictures with the more respectable medium of theatre. More than 100 American silent films featured girls and women in boy roles. It was imagined that these types of “boys” would appeal to “Fauntleroy-crazed” mothers and grandmothers.

While many actresses played boy roles, Edna Foster seems to have been the only female performer to build a star persona around a male moniker – “Little Billy.” Coming from vaudeville, Foster began working for D.W. Griffith at Biograph at age 11 in June 1911. Between 1911 and 1914, Foster appeared in 29 films and played boys in at least 20. Foster usually played characters named “Billy” and occasionally “Bobby,” and seems to have been marketed as “Little Billy.” Because Biograph refused to release the names of their actors, some critics seem to have taken Foster for a boy. The New York Dramatic Mirror praised “the appealing and lifelike presentation of the little boy” in this film.

Foster’s name does not seem to have been known to audiences until April 1912, when she played the protagonist of the Reliance film Prince Charming. After that, film journals regularly identified Foster in Biograph and Reliance films in response to inquiries from their readers. In the late 1910s, American moving pictures moved away from cross-gender casting, due to the rise of the “red-blooded” boy ideal, the emergence of the star system, and American cinema’s turn away from overt theatricality. – LAURA HORAK

DOLLARS AND SENSE (Keystone – US 1916)

Regia/dir: Walter Wright, Andy Anderson; prod: Mack Sennett; f./ph: L. B. Jenkins; cast: Ora Carew (Hetty Hobbs; il fratello gemello/Hetty's twin brother), Joseph "Baldy" Belmont (il ragazzo di Hetty/Hetty's cornfed sweetheart), Nick Cogley (Pa), Blanche Payson (Ma), Mal St. Clair (Algy, l'inglese/the Englishman), Lige Crommie [Lige Conley] (il suo cameriere/his valet), Joseph Callahan (il suo avvocato/his lawyer); data uscita/rel: 10.9.1916; DCP (da/from 16mm), 30'; did./titles: ENG; fonte copia/source: Lobster Films, Paris.

In questa commedia campestre Ora Carew interpreta il doppio ruolo di due gemelli (un maschio e una femmina). Hetty Hobbs è una dolce bellezza di campagna fidanzata con un compaesano ("un ragazzo venuto su a cereali"); il fratello di Hetty è invece un tipico attaccabrighe, mentre i genitori dei due gemelli gestiscono un alberghetto. All'inizio il film ci presenta una serie di gag basate sugli incontri tra esseri umani e animali caratteristici della vita in campagna (tra l'altro una sequenza animata in passo uno in cui compaiono alcune salsicce). All'improvviso si presenta sulla scena un inglese di nome Algy, accompagnato da un avvocato, che sfodera un testamento in cui si legge: "Qualora mio nipote e la predetta Hetty Hobbs contraggano tra loro matrimonio, la mia proprietà sarà divisa tra loro. Qualora invece uno dei due rifiuti, la mia intera fortuna andrà all'altro." Il padre di Hetty vuole che i due si sposino, ma lei preferisce il fidanzato; per risolvere il pasticcio, il fratello di Hetty decide di vestire i panni di lei per spaventare lo sgradito pretendente e costringerlo alla fuga. Ne segue una spirale di gag che sfocia in una delle frenetiche baraonde tipiche della Keystone: compaiono tra l'altro un orso, un precipizio, una scala di corda e un'automobile piena zeppa di poliziotti.

Gli stratificati cambi di genere dell'interpretazione di Ora Carew capovolgono la tradizione elisabettiana in cui un ragazzo interpretava il ruolo di una ragazza che si traveste da ragazzo, come nella *Dodicesima notte* di Shakespeare. Il cinema alza la posta ricorrendo alla tecnica dello split-screen, che offre contemporaneamente al pubblico molteplici versioni di Ora; il film presenta inoltre gustose agnizioni di genere – una strategia viviva prediletta dai proteiformi artisti del vaudeville e comune nei ritratti giornalistici dei personaggi travestiti nella vita reale. *Dollars and Sense* è un esempio della nuova strategia della Keystone, mirante ad attirare le "classi", e non solo le "masse", nell'ambito della Triangle Film Corporation. Nel 1916 Mack Sennett formò una troupe per la realizzazione di commedie romantiche, in cui figuravano Gloria Swanson e Bobby Vernon, nella speranza di catturare l'attenzione del pubblico cinematografico dei ceti medi. Sennett fu così soddisfatto del primo film girato da questa troupe che ne fondò subito un'altra simile, con Ora Carew e Joseph "Baldy" Belmont. I due girarono insieme otto film, il quarto dei quali è *Dollars and Sense*. Ora Carew non è famosa come altri divi che interpretarono ruoli *en travesti* nelle commedie Keystone: Mabel Normand, Charlie Chaplin e Gloria Swanson, ma il virtuosismo di cui dà prova in questo film è davvero notevolissimo. – LAURA HORAK

Ora Carew plays a twin brother and sister in this rural comedy. Hetty Hobbs is a sweet "Rustic Belle" dating a local boy ("her cornfed sweetheart"). Her brother is a mischief maker. Their parents run a small hotel. The film initially presents a series of gags based on encounters between humans and animals that characterize rural life (including a stop-motion animated sequence involving sausages). Out of the blue, an Englishman named Algy shows up with a lawyer and a will stating: "Should my Nephew and the aforesaid Hetty Hobbs marry my estate shall be divided between them. If either refuse the entire fortune shall go to the other." Hetty's pa decides that the two shall marry, but Hetty prefers her sweetheart. To solve the conundrum, Hetty's brother impersonates her in order to scare off the suitor. A series of gags ensues, escalating into a typically Keystone-style frenzy involving a bear, a cliff, a rope ladder, and a car full of cops.

Carew's multi-layered gender performance inverts the Elizabethan tradition in which a boy might play a girl playing a boy, as in Shakespeare's Twelfth Night. Cinema ups the ante by using split-screen photography to allow the audience to compare multiple versions of Carew at the same time. The film provides the opportunity for pleasurable gender detection – a viewing strategy cultivated by vaudeville's protean performers and newspaper reports of real-life gender masqueraders.

Dollars and Sense was part of Keystone's new attempt to appeal to the "classes" as well as the "masses," as part of the Triangle Film Corporation. In 1916, Mack Sennett established a romantic comedy unit featuring Gloria Swanson and Bobby Vernon in hopes of attracting middle-class moviegoers. Sennett was so pleased with their first film that he established another, similar series starring Ora Carew and Joseph "Baldy" Belmont. Carew and Belmont made eight films together, of which Dollars and Sense was the fourth. While Carew is not as famous as other stars who cross-dressed in Keystone comedies, including Mabel Normand, Charlie Chaplin, and Gloria Swanson, her virtuoso performance in this film is most impressive. – LAURA HORAK

WHAT'S THE WORLD COMING TO? (Hal Roach Studios; dist: Pathé – US 1926)

Titolo di lavorazione/Working title: Furious Future

Regia/dir: Richard Wallace; *supvr. dir:* F. Richard Jones; *aiuto reg./asst. dir:* Jean Yarbrough; *scen:* Stan Laurel, Frank Terry, Hal Yates; *did./titles:* Malcolm Stuart Boylan; *f./ph:* Glen R. [Russell] Carrier; *mont./ed:* Richard C. Currier; *cartoonist:* E.H. Young; *cast:* Clyde Cook (*Claudia, il timido sposo/the blushing bridegroom; the baby*), Katherine Grant (*Billie, la sposa/the bride*), James Finlayson (*the maternal papa*), Laura De Cardi (*Lieutenant Penelope*), Martha Sleeper (*butler*), Lyle Tayo (*testimone/the best woman*), James T. Kelly (*pastore/minister*), Jack Ackroyd (*pilot*), Helen Gilmore (*lavavetri/window washer*), Frank Terry (*uomo alla finestra/man in window*), Gus Leonard (*photographer*), Sue “Bugs” O’Neill (*invitata al matrimonio/guest at wedding*); *riprese/filmed:* 19.10-3.11.1925; *data uscita/rel:* 17.1.1926; DCP (da/from 16mm), 20' (trascritto a/transferred at 20 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* William K. Everson Collection, Cinema Studies Department, New York University-Tisch.

Restauro/Restored 2015: Carleton University, New York University, San Francisco Silent Film Festival.

Grading & DCP: Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia/La Cineteca del Friuli, Gemona.

Questa farsa si svolge “fra cent’anni, quando gli uomini saranno diventati più simili alle donne e le donne più simili agli uomini”. Un “timido sposino” di nome Claudia si avvia all’altare, ove lo attende Billie, la sua mascolina fidanzata. Ma la vita matrimoniale non è come Claudia se l’era immaginata: mentre lui resta a casa a leggere *The Husband’s Home Journal* e a lamentarsi con suo padre, sua moglie sta fuori tutta la notte. Proprio quando la situazione sta per precipitare la cicogna porta un bambino, così la coppia si riconcilia.

All’inizio del ventesimo secolo l’inversione totale dei generi era un popolare tropo comico sia nel vaudeville che al cinema. Tra gli esempi cinematografici, *The Consequences of Feminism* (1902), *A Lively Affair* (1914), *Her First Flame* (1920). Inizialmente queste pellicole avevano come obiettivo le ambizioni femminili in campo politico. Gli abiti maschili indossati dalle donne sono sciatti e della misura sbagliata. Tuttavia negli anni Venti l’abbigliamento femminile più diffuso includeva la moda *garçonne*. Benché la vicenda sia ambientata in un futuro fantastico, le donne travestite di *What’s the World Coming To?* indossano abiti contemporanei. E secondo una recensione il film si basava su “un’idea brillante, che è meno fantastica di quanto sembri... Quasi tutti si rendono conto che le donne stanno gradualmente conquistando la loro autonomia e sviluppano una tendenza verso la mascolinità”.

What’s the World Coming To? è anche una parodia di alcune figure di lesbiche del mondo letterario, che però sarebbero state riconoscibili solo dai bene informati. Penelope assomiglia a Radclyffe Hall, che due anni dopo avrebbe pubblicato *Il pozzo della solitudine*, controverso romanzo sulle donne invertite. La testimone di nozze di Billie ricorda invece Jane Heap, direttrice della rivista modernista *The Little Review*. Il cinema americano cominciò a rappresentare personaggi di lesbiche verso l’inizio degli anni Venti, con brevi cammei in film come *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) e *Manslaughter* (1922). Il titolo in questione è un po’ meno timido, ma sempre nel 1926, poco dopo la sua uscita, esordì a Broadway *The Captive*, un dramma sull’amore tra donne che, per le sue pluriennali battaglie anticensura, avrebbe reso familiari a tutti gli americani, in ogni parte del paese, il

This farce takes place “One hundred years from now – when men have become more like women and women more like men.” A “blushing groom” named Claudia approaches the altar, where his manly fiancée, Billie, awaits. But wedded life is not everything Claudia had imagined. While he sits at home reading The Husband’s Home Journal and commiserating with his father, his wife stays out all night. Just as things get out of control, a stork delivers a baby, so the couple reconcile.

Universal gender inversion was a popular comic trope in both moving pictures and vaudeville in the early 20th century. Film examples include The Consequences of Feminism (1902), A Lively Affair (1914), and Her First Flame (1920). Initially, these films were aimed primarily at women’s political ambitions. The men’s clothing worn by women is dowdy and ill-fitting. However, in the 1920s, mainstream women’s fashion embraced “la mode garçonne.” While set in a fantastic future, the cross-dressed women in What’s the World Coming To? wear contemporary fashions. Indeed, one review called the film “A clever idea that is not so fantastic as it may seem ... Most everyone is aware that the ladies have gradually been coming into their own and of their tendency toward masculinity.”

What’s the World Coming To? also parodies lesbian literary figures who would have been recognizable only to the “wise.” Penelope looks like Radclyffe Hall, who would publish The Well of Loneliness, a controversial novel about female inverts, two years later. Billie’s best woman looks like Jane Heap, editor of the modernist journal The Little Review. American films began representing lesbians in the early 1920s, in short cameos in films like The Four Horsemen of the Apocalypse (1921) and Manslaughter (1922). This film is slightly more coy. However, later in the same year that this film was released, The Captive opened on Broadway, a play about love between women whose multi-year censorship battles would introduce Americans across the country to the concept of and terms

concetto di lesbismo e i termini per discuterne. Nel cinema americano i travestimenti femminili non sarebbero stati mai più così liberi da sospetti.

Quest'edizione digitalmente restaurata a partire dalla copia 16mm della collezione William K. Everson viene presentata in anteprima alle Giornate 2015. L'accompagnamento musicale dal vivo è basato su un cue sheet originale ritrovato alla New York Public Library for the Performing Arts. – LAURA HORAK

for discussing lesbianism. Never again would cross-dressed women in American cinema be so free of suspicion.

The screening at this year's Giornate will be the world premiere of the digital restoration, based on a 16mm print from the William K. Everson Collection at New York University. The live musical accompaniment will be based on the original cue sheet, found at the New York Public Library for the Performing Arts. – LAURA HORAK

Appendice: Una riscoperta di fantasia / Addendum: An R & R of Fantasy

AMORE TRA LE ROVINE (Love Among the Ruins) (Meyerhar Productions, Ass.ne di promozione sociale Feedback, Ferrara – IT/US 2014)

Regia/dir., scen., mont./ed., post-production: Massimo Ali Mohammad; *prod:* Susan Harmon, Richard Meyer; *f./ph:* Edo Tagliavini; *aiuto mont./asst. ed:* Elisa Leonini; *cost:* Sartoria Storica Equipe, Ferrara; *scg./des:* Elisa Leonini; *mus:* Donald Sosin; *cast:* Mary Di Tommaso (*Ester*), Massimo Malucelli (*Atlas*), Stefano Muroni (*Demode*), Filippo Parma (*Calipodio*), Edoardo Siravo (*Secondo*), Lauro Pampolini, Arturo Pesaro, Sandro Sproccati, Serge Bromberg, Richard Meyer, Livio Jacob, Grazia Fogli, Paolo Mereghetti, Giampiero Raganelli, Donald Sosin, Tatti Sanguineti; *DCP, 68', col.; dial., did./titles* ITA, *subt.* ENG; *fonte copia/source:* Meyerhar Productions, Seattle.

Tributo al cinema italiano delle origini, *Amore tra le rovine (Love Among the Ruins)* è un falso documentario sulla miracolosa scoperta ed il restauro di un film muto italiano da tempo perduto. Incluso nel lavoro, il film muto integrale, creato come se realmente girato negli anni '20 dai fratelli Lumini, visionari immaginari, dimenticati dalla storia del cinema.

Nel 2012 un terremoto di magnitudo 6.0 colpisce l'Italia settentrionale danneggiando la città di Ferrara e dintorni e causando notevoli danni agli edifici medievali e rinascimentali. Da una crepa del muro del palazzo comunale, appare un tesoro nascosto: i contenitori di un vecchio film. Storici del cinema, critici ed archivisti si confrontano sull'ipotesi che si possa trattare di un melodramma muto da tempo perduto, scritto e diretto dai fratelli Lumini di Ferrara. Alla fine, quest'emozionante storia di due innamorati al tempo della prima guerra mondiale è pronta per una nuova prima, con un nuova colonna sonora composta ed eseguita dal veterano delle Giornate Donald Sosin.

Amore tra le rovine è un progetto nato dalla passione del regista per il cinema delle origini e la ricerca dei film perduti. Nel lavoro convivono due linguaggi distinti – il falso documentario e la fiction – per ricostruire un lavoro immaginario in grado di trasmettere, in particolare alle nuove generazioni, la passione del cinema muto; un cinema di sentimenti semplici e una grammatica filmica (tipica soprattutto del cinema italiano dei primi anni '20) costituita da inquadrature fisse, montaggi alternati, dissolvenze enfatiche e recitazione sopra le righe. Il regista ha incluso nel montaggio anche reali immagini d'archivio per descrivere la tragedia della Grande Guerra.

Il titolo del film, *Amore tra le rovine*, è ispirato ad un famoso quadro preraffaelita ed ha una valenza duplice. Da un lato, la storia d'amore dei protagonisti coinvolti, loro malgrado, in una guerra crudele. Prima di tutto, però, il titolo fa riferimento al nostro amore per il cinema.

A tribute to early Italian cinema, Love Among the Ruins (Amore tra le rovine) is a faux documentary about the miraculous discovery and restoration of a long-lost Italian silent film. It includes a complete silent film as if created in the 1920s by the Lumini brothers, imaginary cinematic visionaries overlooked in the history of cinema.

In 2012, a 6.0-magnitude earthquake strikes northern Italy, severely affecting the historic city of Ferrara and surrounding areas and causing significant damage to the region's Medieval and Renaissance architecture. However, a cracked wall in Ferrara's municipal building reveals a hidden treasure: several cans of nitrate film. Film scholars, critics, and archivists debate about whether this could be the long-lost silent romance written and directed by the Lumini brothers of Ferrara. Finally, the moving story of lovers caught in the events of World War I is ready for its contemporary premiere, with a new musical score composed and performed by Pordenone favorite Donald Sosin.

Love Among the Ruins is a project born of the filmmaker's passion for early cinema and the search for lost films. In the project he merges two different languages – faux documentary and fiction – to reconstruct an imaginary work that conveys, especially for new audiences, the joy of silent film. These were stories made of simple feelings and the film grammar (especially typical of Italian cinema in the early 1920s) was composed of fixed shots, alternating montages, emphatic dissolves, and florid acting. The filmmaker inserts real archival footage to portray the brutalities of World War I.

The title of the film, Love Among the Ruins, was inspired by a famous pre-Raphaelite painting, and has a double meaning. On the one hand, there is the romance of the protagonists in the midst of a punishing war. But, above all, the title refers to