

logica nel suo sviluppo, differisce significativamente da lista delle didascalie dell'originale norvegese. È probabile che il film sia stato rimontato in occasione della prima danese del 15 aprile 1926. Comparando le foto di lavorazione di una versione illustrata del romanzo con la suddetta lista e con i programmi di sala norvegesi e danesi, si capisce che manca molto materiale – in particolare nelle sequenze basate su *Eline Vangen* che arricchivano il ritratto di Thore e della sua famiglia. La perdita più rilevante è una lunga sequenza in cui Berit viene ospitata dalla famiglia di Thore in seguito a una caduta da cavallo: durante il suo soggiorno nella casa, assistiamo ad amoreggiamenti erotici e a disperate bevute da parte di Thore che viene così a scontrarsi col padre. Diverse scene sembrano inoltre essere state più lunghe ed aver avuto più dialoghi (la lista delle didascalie norvegese ne contiene il 30 per cento in più rispetto a quella danese). Probabilmente sono state tagliate anche delle sequenze di carattere lirico. Dreyer stesso dichiarò: “Mi sono reso conto di aver immerso il figlio del povero contadino in una cornice severa, mentre la figlia del ricco fattore è circondata da una natura clemente.” Questo uso della natura come segno di contrasto sociale (un motivo presente anche in *Synnöve Solbakken*) non emerge appieno nella pellicola attuale, probabilmente a causa dei tagli apportati dopo la proiezione inaugurale.

È impossibile sapere come fosse esattamente il film alla proiezione di Oslo. La versione attuale, tuttavia, non altera il giudizio complessivo su un'opera interessante che rappresenta una parentesi intrigante nella filmografia di Dreyer. Sempre fedele al suo spirito, anche in questo caso il regista non manca di stigmatizzare l'oppressione femminile e promuovere un umanesimo conciliatorio di stampo classico.

Il restauro di *Glomdalsbruden* è stato effettuato dal Danske Filminstitut nel 2009, con la supervisione di Thomas Christensen. Il trasferimento digitale è stato effettuato a partire da una nuova copia di preservazione ricavata da un negativo della Nasjonalbiblioteket norvegese. Nuove didascalie in danese e inglese hanno sostituito le didascalie flash tedesche dei materiali di preservazione. Il DCP è stato trasferito a 17 fotogrammi al secondo, per una durata totale di quasi 75 minuti. – MORTEN EGHOLM

Probably a re-editing took place around the time of the Danish premiere on 15 April 1926. By comparing some production stills from an illustrated version of the novel with the Norwegian title list, and the Norwegian and Danish printed film programmes, it becomes clear that much footage is missing, especially the sequences from Eline Vangen giving a more nuanced depiction of Thore and his family. The most important loss is a longer sequence, in which Berit stays with Thore's family after falling from a horse. During her stay we witness several erotic flirtations and Thore's desperate drinking binges, which lead to confrontations with his father. In addition, several scenes seem to have been longer, with more dialogue (the Norwegian title list contains 30% more intertitles than the Danish). A number of lyrical nature sequences were probably also cut. Dreyer himself stated, “I have realized that the poor peasant's son in the film is depicted in rough surroundings, whereas the rich farmer's daughter is surrounded by a gentler nature.” This use of nature as a social contrast (a motif that also appears in Synnöve Solbakken) is not very obvious in the existing film, possibly because of its shortening after the premiere.

It is impossible to get a complete picture of the film as it looked at the premiere in Oslo. However, the surviving version of The Bride of Glomdal does not change the overall impression, that the film is an interesting and charming parenthesis in Dreyer's oeuvre. In which, true to his nature, he criticizes the oppression of women and promotes a classical conciliatory humanism.

The restoration of The Bride of Glomdal was conducted by the Danish Film Institute in 2009, supervised by Thomas Christensen. The digital transfer was done from a new preservation master struck from a negative held at the Norwegian National Library. New combined Danish/English intertitles were produced to replace the German flash-titles in the preservation materials. The DCP has been transferred at 17 frames per second, giving the restored version a running time of just under 75 minutes. – MORTEN EGHOLM



NASTY WOMEN

L'espressione “Nasty Woman” è un grido di battaglia femminista dall'ottobre 2016, quando alla vigilia delle elezioni, durante il dibattito televisivo tra i candidati alla presidenza degli Stati Uniti, Donald Trump ha interrotto Hillary Clinton sibilando nel microfono “such a nasty woman” (“che donna odiosa”). Da quel momento “Nasty Woman” è immediatamente diventato un hashtag virale su Twitter (#IAmANastyWomanBecause...), un simbolo femminista utilizzabile per la raccolta di fondi (stampato su T-shirt, tazze e borse per la spesa), oltre che un'ispirazione per i memorabili “pussy hat”, i berretti rosa con le orecchie da gatto comparsi alla Marcia delle Donne di quest'anno. Essere una “Nasty Woman” significa rifiutare di farsi zittire e accettare invece l'eccesso di confusione inherente il genere e la differenza sessuale, impegnandosi attivamente in un nuovo movimento politico femminista.

Molto prima dei “pussy hat” e degli spettacoli televisivi di satira femminista mandati in onda in tarda serata, personaggi comici come Léontine, Rosalie, Cunégonde, Lea, Bridget e Tilly smascherarono il potere patriarcale, travolendo con noncuranza totalmente distruttiva e allegra incoscienza le norme sociali dettate dal genere e il decoro fisico femminile. Questa rassegna sulle “Nasty Women” comprende quattro gruppi di cortometraggi – “Catastrofe in cucina”, “Léontine/Betty”, “Crisi d'identità” e “Catastrofe oltre la cucina” – e un lungometraggio, *The Deadlier Sex*, che narra la vicenda di una donna, magnate delle ferrovie, che rapisce un rivale maschio e lo abbandona in una zona selvaggia, lasciandogli solo il portafoglio. Le “nasty women” del nostro programma non sono semplici vamp fatali; piuttosto deformano e profanano le rigide norme di genere con tutti i mezzi possibili: fanno esplodere la cucina, sbriolano le stoviglie, disarticolano le proprie membra per rivoluzionare i metodi di lavoro, perseguitano i datori di lavoro con scherzi sadici, infrangono giocose i tabù sessuali e razziali, cambiano di corpo e si trasformano in altre specie, e ostentano infine la propria fisicità con abbandono predatorio.

Il primo programma, “Catastrofe in cucina”, spazia da cortometraggi delle

The term “Nasty Woman” has been a feminist rallying cry since October 2016, when Donald Trump interrupted Hillary Clinton by hissing into his microphone, “such a nasty woman,” during a televised Presidential Debate just before the 2016 American election. In the aftermath of that moment, “Nasty Woman” instantly became a viral Twitter hashtag (#IAmANastyWomanBecause...), a feminist fundraising symbol (printed on T-shirts, mugs, and tote bags), and an inspiration for the memorable “pussy hats” at the 2017 global Women’s March. To be a “Nasty Woman” means refusing to be silenced, while embracing the messiness and excess inherent in gender and sexual difference, and engaging as an energetic participant in a new feminist political movement.

Long before there were “pussy hats” and late-night feminist satirists, comedienne characters such as Léontine, Rosalie, Cunégonde, Lea, Bridget, and Tilly spoke truth to patriarchal power with their gleefully reckless and wholesale destructive disregard for gendered social norms and feminine corporeal decorum. This series on “Nasty Women” includes four curated programs of short films – “Catastrophe in the Kitchen,” “Léontine/Betty,” “Identity Crisis,” and “Catastrophe Beyond the Kitchen” – as well as one feature film, *The Deadlier Sex*, about a female railroad tycoon who abducts a rival businessman and strands him in the wilderness with only his wallet. More than just deadly vamps, the “nasty women” in our programs deflect and defile rigid gender norms by any means possible: they blow up the kitchen, shatter all the dinnerware, dismember their limbs to revolutionize their labor, torment their employers with sadistic pranks, playfully transgress sexual and racial taboos, swap bodies and metamorphose into other species, and flaunt their corporeality with predatory abandon.

The first program, “Catastrofe in the Kitchen,” spans early short

origini che trattano il tema dell'autocombustione femminile (*The Finish of Bridget McKeen* e *How Bridget Made the Fire*) a commedie a più rulli degli anni Dieci, dedicate ai rischi gastronomici delle storie d'amore (*Are Waitresses Safe?*). Questi film individuano nella cucina il luogo in cui i confini tra le sfere del pubblico e del privato, separate sulla base del genere, possono crollare, spesso tramite situazioni di estrema violenza comica e stupefacenti metamorfosi fisiche. Uscendo di casa ed entrando nella sfera della vita pubblica, "Catastrofe oltre la cucina" lascia la vita domestica nel caos e segue invece le "nasty women" per le strade e nella vita pubblica quotidiana. Dalle difficoltà della vita in ufficio dell'attrice e attivista italiana Lea Giunchi (*Lea in ufficio*), alle opportunità professionali che i travestimenti maschili offrono alle donne (*She's a Prince*), questi film tematizzano le potenzialità che si spalancano allorché le donne riescono a evadere dalla sfera domestica.

"Crisi d'identità" ci porta su un terreno assai familiare nell'attuale epoca di inclusività femminista e social media virali. Ben prima dell'avvento di Twitter, tuttavia, le "nasty women" ricorrevano a un ampio ventaglio di stratagemmi cinematografici per mettere in risalto le complesse sfaccettature dell'identità e il mutare dei modi in cui essa viene interpretata e rappresentata: ne abbiamo esempi in film come *The Taming of Jane*, *An Up-to-Date Squaw* e *The Night Rider*. In molti di questi film troviamo specialiste della slapstick comedy che erano protagoniste di proprie serie comiche, come Sarah Duhamel (*Rosalie/Jane et Pétronille*), Lea Giunchi (*Lea*), Alma Taylor (*Tilly the Tomboy*) e varie altre artiste emblematiche ma non identificate (ossia nasty women in senso lato), quali *Cunégonde* e *Léontine/Betty*. A quest'ultima dedichiamo un intero programma di film d'archivio raramente proiettati, che comprende *Les Ficelles de Léontine*, *Le Bateau de Léontine* e *Léontine garde la maison*. Léontine/Betty è una burlona anarchica, una catastrofica seminatrice di zizzania e una figura da slapstick dallo spirito gaiamente distruttivo, che si abbandona con intenso piacere alla demolizione di norme istituzionali stantie e a suscitare il furore di tutti coloro che, intorno a lei, si aggrappano a costumi culturali tradizionali. "Nasty woman" per eccellenza, Léontine/Betty è l'esatto contrario di una vamp: proprio la sua latenza sessuale da maschiaccio diviene lo strumento delle sue micidiali e rovinose attività.

Nei film selezionati – dai più vecchi di appena mezzo rullo dedicati alle gesta di cameriere esplosive a un lungometraggio del 1920 che presenta una storia d'amore dai risvolti sadici – le precise caratteristiche di una "nasty woman" non si profilano mai in maniera stabile e netta. Gli elementi che rendono una donna "nasty", odiosa, variano dal gusto per gli scherzi maligni alla violenza anarchica, dalla fisicità giocosa alla sperimentazione sessuale. Il grido di battaglia "nasty women unitevi" condensa i vari modi in cui la società del 2017 si sente minacciata dal fatto che le donne acquisiscano potere, giungano al successo, dimostrino intelligenza e ambizione. In tale prospettiva, le nostre "nasty women" dell'epoca del muto rappresentano una scandalosa testimonianza risalente agli albori della storia del cinema nel XX secolo. Ne emerge soprattutto il potere del cinema di rendere visibili concetti trasformativi come femminilità e identità femminile, che sembrano sempre sul punto di prendere concretezza.

MAGGIE HENNEFELD, LAURA HORAK

films about spontaneous female combustion (The Finish of Bridget McKeen and How Bridget Made the Fire) to multi-reel comedies from the 1910s about the culinary hazards of romantic coupling (Are Waitresses Safe?). These films center on the kitchen as a location in which the explosion of boundaries between separate gendered public and private spheres could take place – often through situations of extreme comic violence and astonishing bodily transformation. Moving out of the home and into the public sphere, "Catastrophe Beyond the Kitchen" leaves domesticity in a shambles and instead sources its "nasty women" on the streets and in everyday public life. From the Italian star and political activist Lea Giunchi's comic travails in an office (Lea in ufficio), to the variety of professional opportunities made available through female-to-male cross-dressing (She's a Prince), these films thematize the civic potentialities of what happens when women break loose from the domestic sphere.

"Identity Crisis" represents very familiar terrain in today's age of feminist intersectionality and viral social media. However, before there was Twitter, "nasty women" made use of a range of cinematic devices to highlight the complexities of identity and the shifting terms of its performance and representation – exemplified in films such as The Taming of Jane, An Up-to-Date Squaw, and The Night Rider. Many of these films also feature slapstick comedienne who starred in their own comic series, such as Sarah Duhamel (Rosalie/Jane and Pétronille), Lea Giunchi (Lea), Alma Taylor (Tilly the Tomboy), and several unidentified iconic clowns (i.e., nasty-women-at-large), such as Cunégonde and Léontine/Betty. To the latter, we dedicate an entire program of rarely viewed archival films, including Les Ficelles de Léontine, Le Bateau de Léontine, and Léontine garde la maison. Léontine/Betty was an anarchistic prankster, catastrophic mischief-maker, and gleefully destructive slapstick body who took profound pleasure in demolishing stilted institutional norms, and in infuriating all those around her who would hold fast to conventional cultural mores. A "nasty woman" par excellence, Léontine/Betty was the opposite of a vamp: it was exactly her tomboy sexual latency that became the locus of her deadly and destructive activity.

Across these screenings – from early split-reel films about exploding housemaids to a 1920 feature about sadistic romantic coupling – it is never stable or uncomplicated what it precisely means for a woman to be "nasty". The connotations of nastiness range from prankster mischief and anarchic violence, to corporeal play and sexual experimentation. Indeed, the rallying cry of "nasty women unite" has come to symbolize all the ways in which 2017 society feels threatened by women's empowerment, success, intelligence, and ambition. In this vein, our nasty women of silent cinema represent scandalous traces from early 20th century film history. What they reveal is the power of cinema to make visible transformative notions of femininity and female identity that are always just on the cusp of articulation.

MAGGIE HENNEFELD, LAURA HORAK

Prog. I - Catastrofe in cucina

Non c'è niente di peggio di una moglie che non sa cucinare. Ripensandoci, qualcosa c'è: può succedere per esempio che ella faccia saltare in aria l'intera cucina, oppure che i suoi sforzi gastronomici abbiano conseguenze mortali, o ancora che le sue pietanze immangibili si trasformino in armi potenzialmente capaci di scatenare una guerra civile. Questo programma è dedicato ai violenti e micidiali misfatti culinari delle antiche protagoniste del cinema comico, che non si limitavano a ridurre in macerie i propri spazi domestici con giuliva disinvoltura, ma infliggoono crisi di indigestione alla popolazione tutta. Rivoluzionare i rapporti di produzione basati sul genere è evidentemente un gran divertimento!

Cominciamo con la famigerata domestica irlandese Bridget McKeen, personaggio che tra il 1895 e il 1909 compare in 28 film (spesso interpretato da Gilbert Saroni, famoso per i suoi ruoli femminili). Bridget è l'epitome della "nasty woman". In *How Bridget Served the Salad Undressed*, ella frantende con gustosi risultati le istruzioni del datore di lavoro, che le chiede di servire l'insalata "undressed", che può significare "scondita" ma anche "spogliata". *How Bridget Made the Fire* culmina a sua volta in una battuta oscena, in cui l'autocombustione fisica prende il posto di un accidentale riferimento pornografico. *The Finish of Bridget McKeen* si dilunga sulle varie fasi dell'esplosione della domestica, che viene scagliata in aria attraverso il soffitto e rimane disintegrata (testa, mani e piedi piovono dal cielo). Leggiamo infine lo stringato epitaffio: "Qui giacciono i resti di Bridget McKeen, che accese il fuoco con il kerosene." Nel 1903 G.A. Smith e Laura Bayley ripresero le disavventure di Bridget nel film britannico *Mary Jane's Mishap* (che non è compreso in questo programma, ma è stato proiettato alle Giornate nel 2002 e nel 2008), in cui compariva un epitaffio altrettanto arguto: "Qui giace Mary Jane, che accese il fuoco con la paraffina. Riposi in pezzi."

Se Bridget e Mary Jane vengono lanciate attraverso il cammino, la sfera domestica dilaga nella comunità grazie a un cucciolo fuggiasco in *La Course à la saucisse* (1907), in cui un cane ruba un'ingente quantità di salsicce da una macelleria, scatenando un grottesco inseguimento da parte di un battaglione di cameriere che reclamano la propria cena. Dalle parti del corpo di Bridget alle collane di salsicce, lo smembramento è davvero un tema predominante delle comiche ambientate in cucina con protagoniste donne. In *Le Rêve des marmitons* (1908), film a trucchi francese di stile surrealista realizzato da Segundo de Chomón, misteriose mani non collegate ad alcun corpo umano preparano gli alimenti nel corso della vivida e produttiva allucinazione di una domestica sopraffatta dall'eccesso di lavoro. La protagonista di *Victoire à ses nerfs* è invece ben sveglia ma è preda dei parossismi del suo inconscio.

Una violenza altrettanto gaia e spensierata regna in *Her First Biscuits* di D.W. Griffith (1909): qui la signora Jones (Florence Lawrence) cuoce un'inornata di biscotti immangibili che provocano violenti disturbi a tutti i colleghi di lavoro del marito – nonché al venditore di ghiaccio, a uno scassinatore e a un poliziotto – e per poco non portano la signora Jones in tribunale con l'accusa di omicidio. All'opposto, in *Lucky Jim* (anch'esso un Griffith del 1909), la morte sembra l'unica possibile via di scampo dagli orrori delle atrocità gastronomiche. Jack e Jim si contendono Gertrude

Prog. I - Catastrofe in the Kitchen

There is nothing worse than when your wife is a bad cook. Well, there is: when she blows up the entire kitchen, when eating her cooking has lethal consequences, and when her inedible food can become a weapon with the potential to start a civil war. This program is dedicated to the violent and destructive culinary mishaps of early film comedienne, who not only demolished their domestic spaces with gleeful abandon, but inflicted their crises of indigestion on the public sphere at large. Revolutionizing the gendered relations of production is apparently fun!

We begin with the notorious Irish domestic Bridget McKeen, a character who appeared in 28 films from 1895 to 1909 (several times portrayed by the famous female impersonator, Gilbert Saroni). Bridget is the epitome of a "nasty woman." In *How Bridget Served the Salad Undressed*, she amusingly misinterprets her employer's instructions to "serve the salad undressed." *How Bridget Made the Fire* also climaxes with an obscenely corporeal punch line, substituting spontaneous bodily combustion for accidental pornography. The *Finish of Bridget McKeen* prolongs the maid's explosion by depicting her subsequent eruption out of the ceiling, bodily dismemberment (her head, hands, and feet rain down from the sky), and pithy epitaph: "Here Lie the Remains of Bridget McKeen, Who Started a Fire with Kerosene." G.A. Smith and Laura Bayley had great fun adapting Bridget in the 1903 British film *Mary Jane's Mishap* (not in this programme, but shown at the Giornate in 2002 and 2008), which featured the equally ingenious epitaph: "Here Lies Mary Jane, Who Lighted the Fire with Paraffin. Rest in Pieces."

While Bridget and Mary Jane explode out of the chimney, the domestic sphere sprawls into the community via a runaway pet in *La Course à la saucisse* (1907), when a dog steals several links of meat from a butcher shop and then sets an army of kitchen maids on a ridiculous chase to reclaim their rightful dinner. From Bridget's limbs to sausage links, dismemberment is indeed a prominent theme of slapstick comedienne kitchen comedies. In Segundo de Chomón's surreal French trick film *Le Rêve des marmitons* (Scullion's Dream, 1908), uncannily disembodied hands prepare the food during a vividly productive hallucination of an overworked servant. The title character of *Victoire à ses nerfs*, while very much awake, is similarly driven by the spastic extremes of her unconscious.

Such gleeful violence reigns in D.W. Griffith's *Her First Biscuits* (1909), in which Mrs. Jones (Florence Lawrence) whips up a batch of inedible biscuits that make everyone at her husband's workplace violently ill – along with the iceman, a house burglar, and police officer – nearly landing Mrs. Jones in court for manslaughter. In contrast, in Griffith's *Lucky Jim* (also 1909), death is the only possible escape from the terrors of culinary abomination. Two men, Jack and Jim, are rivals for Gertrude (Marion Leonard), who initially chooses Jim, but then ends up marrying Jack (Mack Sennett) after Jim dies suddenly of acute indigestion. Not only is Gertrude's cooking both inedible and actively lethal, but her temper erupts in violent fits of

(Marion Leonard), che all'inizio sceglie Jim, ma finisce con lo sposare Jack (Mack Sennett) dopo la morte improvvisa di Jim in seguito a un'indigestione acuta. Non solo i piatti di Gertrude sono immangiabili e concretamente letali, ma il suo caratteraccio esplode in violenti accessi di rabbia al minimo segno di insoddisfazione culinaria da parte di Jack. "Fortunato Jim" che ha trovato la salvezza nell'avvelenamento alimentare, pensa Jack, mentre Gertrude lo picchia di santa ragione, fracassandogli addosso le stoviglie.

L'aggressiva volubilità domestica di Cunégonde manca invece di qualsiasi motivazione che non sia il puro gusto di fracassare accidentalmente le cose. Personaggio eponimo di una popolare serie francese prodotta dalla Lux (1911-1913, 25 episodi), Cunégonde porta un nome che è un gioco di parole coi termini che in francese e in latino indicano l'organo genitale femminile (oltre che un'allusione al tema dell'incesto nel *Candide* di Voltaire). In un episodio non identificato ("Het Onwillige Dienstmeisje"), Cunégonde (interpretata da un'attrice sconosciuta) è una domestica neoassunta, la cui singolare propensione a frantumare qualsiasi stoviglia non infrangibile è superata solo dalla tendenza a calpestare gli alimenti deperibili. Anche quella di "Pétronne" era un'apprezzata serie comica Éclair con la corpulenta e prolifica Sarah Duhamel (che recitò anche nel ruolo di "Rosalie"). In *Le Singe de Pétronille*, ella arruola una scimmia che la coadiuva nelle sue devastazioni domestiche. Parallelamente, in un film francese non identificato, il cui titolo olandese è *Een Dierenvriend*, una domestica indisciplinata trasforma in un cortile di fattoria l'elegante dimora dei suoi datori di lavoro, convinta che essi siano "amici degli animali" per averli visti coccolare il loro cagnolino. Con un colpo di genio, ella invita una muta di cani, una scimmia, un mulo, un branco di maiali, una mandria di bovini, una frotta di polli, un coniglio e una capra a unirsi al banchetto antropomorfo, suscitando l'ira del padrone di casa e gettando la padrona nella disperazione. Se l'arca di Noè salvò tutti gli animali del mondo, questo film trasferisce tale potere alle moderne domestiche.

In *Are Waitresses Safe?* Louise Fazenda vivacizza la cena riempiendo di biscotti bollenti una serie di rimbalzanti palloni di gomma (la risposta alla domanda posta dal titolo è sì, le cameriere sono sicure, ma gli altri non lo sono affatto). Benché raffrenato dalle rigide convenzioni della commedia romantica, *Are Waitresses Safe?* trae ancora diletto dalla radicale malignità della suddivisione di genere del lavoro domestico, e dalla vasta gamma di sintomi distruttivi e isterici che emergono quando le donne si ribellano ai loro consueti ruoli casalinghi. *Bon appétit!* — MAGGIE HENNEFELD



Louise Fazenda in *Are Waitresses Safe?*, H. Del Ruth, V. Heerman, 1917.
(Hershenson/Allen Archive, West Plains, MO)

dishes is rivaled only by her tendency to trample on perishable food items.

Like "Cunégonde," "Pétronne" was a widely beloved comic series from France (produced by Éclair), featuring the ample and eminently prolific comedienne Sarah Duhamel (who also played "Rosalie"). In *Le Singe de Pétronille*, Duhamel enlists a simian companion to carry out her domestic rampage. Meanwhile, in an unidentified French film with the Dutch release title *Een Dierenvriend*, an unruly domestic turns her employers' elegant home into a barnyard after inferring that they are "animal lovers" by watching them coddle their small dog and spoon-feed it delicacies at the dinner table. In a stroke of genius, she invites a pack of dogs, a monkey, a mule, a drove of pigs, a herd of cattle, a flock of chickens, a rabbit, and a goat to join the anthropomorphic feast — much to her master's anger and her mistress's hysterical anguish. If Noah's Ark saved all the world's animals, this film empowered modernity's kitchen maids.

On a "lighter" note, Louise Fazenda aerates the dinner by inflating hot biscuits into bouncy rubber balloons in *Are Waitresses Safe?* (The answer is YES, but no one else is.) Although disciplined by the comedy genre conventions of romantic coupling, *Are Waitresses Safe?* still revels in the utter nastiness of gendered household labor, and the panoply of destructive and hysterical symptoms that erupt when women revolt against their normal domestic roles. Bon appétit!

MAGGIE HENNEFELD

*rage at the slightest hint of Jack's gastronomical displeasure. "Lucky Jim," to have taken flight through food poisoning, thinks Jack, while Gertrude throws all the tableware at his head and then savagely beats him with the flatware. In contrast, Cunégonde lacks any apparent motivation for her domestic volatility, save the sheer glee of accidentally breaking things. The eponym of a popular French series by Lux (1911-1913, 25 episodes), Cunégonde's name is a pun on the French and Latin words for female genitalia (and a nod to the incest theme in Voltaire's *Candide*). In [Het Onwillige Dienstmeisje], Cunégonde (played by an unknown actress) is a newly hired housemaid, whose remarkable talent for shattering breakable*

items.

REGIA/DIR:

?

PROD,

DIST:

?

USCITA/REL:

?

COPIA/COPY:

?

ft.

(=

40 m.

orig.

70 m.

), 2'

(16 fps); senza didascalie/no intertitles.

FONTE/SOURCE:

BFI National Archive, London.

VICTOIRE À SES NERFS (A Nervous Kitchen Maid) (FR 1907)

REGIA/DIR: ? *PROD,* *DIST:* Pathé Frères. *USCITA/REL:* 29.06.1907. *COPIA/COPY:* 35mm, 131 ft. (= 40 m.; orig. 70 m.), 2' (16 fps); senza didascalie/no intertitles. *FONTE/SOURCE:* BFI National Archive, London.

LE RÊVE DES MARMITONS (Scullion's Dream) (FR 1908)

REGIA/DIR: Segundo de Chomón. *PROD,* *DIST:* Pathé Frères. *USCITA/REL:* 22.02.1908. *COPIA/COPY:* DCP, 7'; senza didascalie/no intertitles. *FONTE/SOURCE:* Lobster Films, Paris.

HER FIRST BISCUITS (US 1909)

REGIA/DIR: D.W. Griffith. *CAST:* Florence Lawrence (Mrs. Jones), John R. Cumpson (Mr. Jones), Anita Hendrie, Arthur Johnson, Mack Sennett, Marion Leonard, Owen Moore, David Miles, Mary Pickford, Violet Mersereau, Charles Avery, [Linda Arvidson?, Flora Finch?] (vittime dei biscotti/biscuit victims), George O. Nicholls (poliziotto/policeman), ? (ladro/thief), Anthony O'Sullivan (operai/workman), Jeanie MacPherson (segretaria/secretary). *PROD,* *DIST:* Biograph. *USCITA/REL:* 17.06.1909. *COPIA/COPY:* 35mm, 370 ft. (orig. 514 ft.), 6' (16 fps); *did./titles:* ENG. *FONTE/SOURCE:* Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

LUCKY JIM (US 1909)

REGIA/DIR: D.W. Griffith. *CAST:* Marion Leonard (Gertrude), Mack Sennett (Jack), Herbert Yost (Jim, il primo marito/the first husband), Anita Hendrie (la madre/Mother), David Miles (il padre/Father), Harry Solter (l'amico di Jim/Jim's friend), Herbert Prior (il ministro/minister). *PROD,* *DIST:* Biograph. *USCITA/REL:* 26.04.1909. *COPIA/COPY:* 35mm, 311 ft. (orig. 502 ft.), 5' (16 fps); *did./titles:* ENG. *FONTE/SOURCE:* Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

[HET ONWILLIGE DIENSTMEISJE] [La domestica riluttante/The Reluctant Housemaid] (FR 1912)

REGIA/DIR: ? *CAST:* ? (Cunégonde). *PROD:* Lux. *COPIA/COPY:* 35mm, 107 m., 5'13" (18 fps); senza didascalie/no intertitles. *FONTE/SOURCE:* EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione del 2000 da un duplicato negativo del 1993/Preserved in 2000 at Haghefilm, from a duplicate negative made in 1993.

Film non identificato della serie con Cunégonde. / Unidentified Cunégonde film listed here with its assigned Dutch cataloguing title

LE SINGE DE PÉTRONILLE (FR 1913)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti, Georges Rémond. *CAST:* Sarah Duhamel (Pétronne). *PROD:* Éclair. *COPIA/COPY:* 35mm, 137 m., 7'23" (16 fps); *did./titles:* NDL. *FONTE/SOURCE:* EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).x Preserved in b&w in 1991 at Haghefilm through a duplicate negative.

[EEN DIERENVRIEND] [L'amica degli animali/Animal Lover] (FR, 1912?)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé-Comica. COPIA/COPY: 35mm, 138 m, 6'42" (18 fps); titoli di testa e di coda/main title & closing: NDL.
FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preserved in b&w in 1990 at Haghefilm through a duplicate negative.

ARE WAITRESSES SAFE? (US 1917)

REGIA/DIR: Victor Heerman, con/with Hampton Del Ruth. PHOTOG: Fred W. Jackman. MONT/ED., ASST. PROD. MGR: Hampton Del Ruth.
CAST: Louise Fazenda (lavoratrice/Working Girl), Ben Turpin, (Ralph, il suo innamorato/her lover), George "Slim" Summerville (capo banda rivale/gang leader rival), Glen Cavender (comune amico/mutual friend, the chef), Wayland Trask (cliente/customer), Tony O'Sullivan (travestito/"drag" woman friend), Frank B. "Jack" Cooper, Al McKinnon, Erle C. Kenton, Cliff Bowes, Tom Kennedy, Gene Rogers, Phyllis Haver, Vera Steadman, Grover Ligon, Marvel Rea, Elinor Field, Gonda Durand, Roxana McGowan, Hal Haig Preiste, Ted Edwards, Laura La Varnie, Wallace Beery, Bobby Dunn, Teddy the dog, Pepper the cat. PROD: Mack Sennett, Mack Sennett Comedies. DIST: Paramount. USCITA/REL: 18.11.1917; riedizione/reissue 1923. COPIA/COPY: 35mm, 1566 ft., 17' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Prog. 2 - Léontine/Betty & Rosalie/Jane

Forse nessun altro personaggio comico ha tratto dalla malignità e dal vandalismo godimento maggiore di Léontine, nota negli Stati Uniti col nome di Betty. Purtroppo il nome dell'attrice che la interpretava ci è ancora ignoto. Il nostro programma presenta alcuni degli episodi ancora esistenti di questa serie, che tra il 1910 e il 1912 si snodò su 21 titoli. Le stravaganti imprese di Léontine spaziano da blande gag visive (un palloncino rosso collocato in un barattolo di formaggio Edam) ad anarchici scoppi di violenza indiscriminata, che culminano nella distruzione di proprietà immobiliari e in atti di spaventosa crudeltà perpetrati ai danni di familiari e persone care. In *Le Bateau de Léontine* (Betty's Boat), ella inonda un albergo e distrugge tetti e pavimenti nel tentativo di far navigare una barchetta giocattolo nella vasca da bagno. In un altro film (distribuito negli Stati Uniti con il titolo *Betty's Fireworks*), attualmente non disponibile per la proiezione, scaglia petardi contro compagni di classe e insegnanti, fino a colpire una catasta di esplosivi e provocare una conflagrazione terrificante. Anche *La Pile électrique de Léontine* mantiene le incendiarie promesse del titolo.

A parte le manie esplosive, l'arma preferita di Léontine è indubbiamente lo spago, che ella maneggia con autentico sadismo, legando insieme corpi umani e oggetti inanimati sino a farne una massa amorfa e brulicante ma assetata di vendetta. In *Les Ficelles de Léontine*, ella attira nella sua rete le vittime ignare con l'esca di svariati prodotti commerciali (per esempio un animale impagliato, un portafoglio falso, un cesto di roba da mangiare), prima di sottoporli a spietate violenze fisiche e a insensati scoppi umorali. Usato per vendicarsi dell'insegnante che aveva cercato di correggerle l'ortografia, come in *Léontine en pension* (non disponibile per la nostra rassegna), oppure per legare un certo numero di sventurati a una scala e inzupparli di vernice nera, dopo essere evasa dal laboratorio della modista sua datrice di lavoro in *Léontine en apprentissage*, lo spago di Léontine è un ordigno temibile, anche quando venga usato semplicemente per montare un vistoso ventilatore sulla sua bicicletta (*Ventilateur breveté*). In altri episodi orli di gonne, passamaneria, guinzagli, corde per saltare o lacci di scarpe penzolanti sostituiscono efficacemente lo spago come strumento di tortura e insieme mezzo per ricomporre il mondo intero in funzione della febbre di distruzione totale che non lascia mai Léontine.

Prog. 2 - Léontine/Betty & Rosalie/Jane

*Perhaps no other comic character took greater joy in mischief and destruction than Léontine, known in the U.S. as Betty. Sadly, the actress who played her is still unidentified. This program features a number of the extant installments in the series, which spanned about 21 titles between 1910-1912. Léontine's antics range from mild sight gags, such as depositing a red balloon inside a jar of Edam cheese, to anarchic acts of indiscriminate violence, involving the destruction of private property and extreme cruelty inflicted on family members and loved ones. In *Le Bateau de Léontine* (Betty's Boat), she floods a hotel and destroys all the roofing and floorboards in her attempts to sail a toy boat in the bathtub. In other films, currently unavailable for screening, she throws firecrackers at her classmates and schoolteachers (U.S. release title *Betty's Fireworks*), causing a massive conflagration by setting blaze to a stockpile of explosives. *La Pile électrique de Léontine* similarly lives up to the incendiary promises of its title. Conflagration antics notwithstanding, Léontine's weapon of choice is undoubtedly string, which she wields sadistically, tying human bodies and inanimate objects together until they all congeal into an amorphous, teeming mass hell-bent on violent retribution. In *Les Ficelles de Léontine* (Betty Is Still at Her Old Tricks), she lures unsuspecting victims into her web by baiting them with various commercial goods (e.g., a stuffed animal, a fake wallet, a basket of food), before subjecting them to ruthless physical violence and senseless volatile eruption. Whether using string to bring down her teacher in revenge for having tried to discipline her at spelling, as in *Léontine en pension* (unavailable for this program), or tying several men to a ladder and dousing them with black paint after escaping from her milliner boss in *Léontine en apprentissage*, Léontine's string is a thing to be feared, even if merely used to mount an obtrusive air fan to the front of her bicycle (*Ventilateur breveté* /The New Air Fan). In other episodes, women's skirt hem, millinery tassels, dog leashes, jump ropes, or dangling shoelaces serve just as well as string to torment her victims while remapping*



Are Waitresses Safe?, Hampton Del Ruth, Victor Heerman, 1917.

Verso la fine della serie lo spago viene adoperato a fini sempre più sinistri, e dai semplici scherzi si passa allo humour macabro. In *Les Malices de Léontine*, dopo aver battuto un tappeto sudicio sopra la testa della vicina del piano di sotto, la protagonista utilizza lo spago come corda da forca, annodandolo in un cappio e facendolo penzolare: la malcapitata vicina rimane quasi strangolata. In un altro episodio constatiamo in maniera ancor più chiara il totale disinteresse di Léontine per tutto ciò che riguarda l'eventualità del matrimonio o della maternità, o le convenzioni della vita familiare; per vendicarsi di una bambina che è involontariamente inciampata su di lei, ella cerca impulsivamente di strangolarla e poi la picchia con una corda per saltare, fino a farle perdere i sensi. Questo film, *Léontine garde la maison*, che è probabilmente l'episodio finale della serie, si conclude nella casa di Léontine che, colpita contemporaneamente da un incendio e da un'inondazione, viene per di più invasa da tutti i cani randagi e gli orfanelli del vicinato e sprofonda nel caos. (Léontine aveva pubblicato sul giornale, nella sezione "persone scomparse", un annuncio in cui diceva di aver smarrito il suo "cagnolino di nome Émile e il fratellino di nome Moustache".)

Guinzaglio per cani inservibile o cordone ombelicale riciclato per altri scopi, lo spago di Léontine è in ogni caso il motore dell'azione e l'elemento che unifica le frammentarie bizzarrie della trama (mentre alle calcagna dell'eroina incombe una folla infuriata e decisa al linciaggio). Sempre in *Les Malices de Léontine*, dopo aver quasi strangolato la vicina del piano di sotto, ella respinge l'orda inferocita utilizzando ogni nuova vittima come temporanea barriera: tra gli altri, un signore irascibile a cui spiaccica il cappello a cilindro, e un povero libraio cui distrugge il chiosco legando l'altro capo dello spago a un'automobile momentaneamente parcheggiata (benché il tempo stringa, Léontine non può fare a meno di fermarsi, mentre è in fuga, per osservare gli esplosivi effetti delle sue trovate). Ella si salva sempre per un pelo, e spesso recupera anche lo spago. In *Malices* intrappola gli inseguitori sull'impalcatura di un lavavetri, chiudendo la finestra e tagliando l'unica scala di corda. Il film si conclude con l'immagine dei volti delle vittime, schiumanti di rabbia e di impotente sete di vendetta. Allo stesso modo, in *Les Ficelles de Léontine* la protagonista rischia il linciaggio dopo una raffica di violente burle ai danni dei concittadini e fugge alla forca solo scambiandosi di posto con uno spaventapasseri issato a cavallo. Come molti altri protagonisti della slapstick comedy, Léontine sfiora spesso punizioni feroci o un'atroce fine, da cui la separano solo uno scherzo non riuscito o un trucco sventato. Nonostante il nazionalismo allora sempre più diffuso nell'industria cinematografica americana, al suo esordio negli Stati Uniti la serie di Léontine/Betty fu accolta da elogi transatlantici. Come sappiamo, gli americani amano le loro "nasty women"! Nel luglio 1910 *The Nickelodeon* recensi in questo modo *Rebellious Betty* (*Léontine est incorrigible*): "Le bizzarrie e le burle di Betty si distinguono per la divertente freschezza: ella è un maschiaccio protervo e ostinato, che non indietreggia di fronte a nulla pur di fare a modo suo" (in questo film, che speriamo di presentare in una delle prossime edizioni, Léontine si intrufola in un combattimento di galli, stuzzica gli altri spettatori con un'asta di metallo appuntita e infine ha la meglio sugli inseguitori bramosi di vendetta, che l'hanno rinchiusa nella gabbia di un leone, imparando istintivamente l'arte del domatore). Successivamente, in quello stesso mese, *Moving Picture World* esaltò Betty

the entire world around her predilection for total destruction. The function of the string becomes considerably darker toward the end of the series – from prankster device to gallows humor. In Les Malices de Léontine, after beating a dirty rug onto the head of her downstairs neighbor, she repurposes the string as a noose for strangulation, dangling the rope and fashioning it into a loop that nearly suffocates the hapless woman. Another episode further solidifies Léontine's lack of implication in expectations of matrimony, motherhood, or domestic normativity, when she impulsively strangles a little girl and then beats her senseless with a jump rope in revenge for having accidentally tripped her. This film, Léontine garde la maison, presumed to be the final episode of the series, wraps up back in Léontine's home – which is simultaneously on fire and flooded with water – as it becomes chaotically overrun by all the stray dogs and orphaned babies in the neighborhood. (Léontine had posted a missing-persons ad in the newspaper after losing her "dog named Émile and her baby brother named Moustache.")

From failed dog leash to averted umbilical cord, Léontine's string is what drives the action and links the piecemeal antics together – while the raging lynch mob accumulates behind her. Again, after nearly asphyxiating her downstairs neighbor in Les Malices de Léontine, she wards off the angry horde by recruiting each new victim as a temporary obstacle, including a hysterical gentleman whose top hat she crushes, and a poor book vendor whose kiosk she destroys by tying the other end of the string to a temporarily parked automobile. (Though time is of the essence, Léontine cannot resist lingering to watch the gag explode before resuming her flight.) Léontine always narrowly escapes punishment, often by reclaiming her string. In Malices, she traps the mob pursuing her on a window washer's balcony by locking the window and cutting down the only rope ladder. The film ends with an image of the victims' faces, exploding with anger and thwarted vengeful passions. Similarly, Léontine nearly gets herself lynched after playing a series of violent pranks on the townsfolk in Les Ficelles de Léontine – escaping the gallows by trading places with a scarecrow mounted on a horse. Like many such slapstick bodies, Léontine was often just one failed prank or foiled trick away from horrific retribution and grisly annihilation.

*Against the growing nationalism of the American film industry at the time, the Léontine/Betty series enjoyed transatlantic acclaim upon its initial release in the United States. As we know, the Americans love their "nasty women"! The Nickelodeon described Rebellious Betty (*Léontine est incorrigible*) in July 1910: "Betty's antics and pranks are distinctly fresh and laughable, she is a mischievous and willful tomboy, who shrinks at nothing so long as she can get her own way." (In this film, which we hope to screen in a future edition, Léontine sneaks into a cockfight, prods other spectators with a sharp metal rod, and then outwits the vengeful mobs, who've trapped her in a lion's cage, by spontaneously mastering the art*

*in termini analoghi: "Se ella manterrà in tutta la serie lo stesso vigore, o piuttosto la stessa carica distruttiva, alla fine ben poche cose o persone sopravviveranno intatte. Il modo in cui annienta tutto ciò che si oppone alla sua volontà è un chiaro campanello d'allarme... non è dato sapere quali sciagure faranno seguito alla sua comparsa". Nel febbraio 1911, tuttavia, la stampa specializzata negli Stati Uniti aveva già smesso di entusiasmarsi per Betty, e *Moving Picture World* stroncò *Betty Rolls Along* definendolo "una di quelle comiche sfasciatutto in cui non c'è nulla di buono a parte scherzi grossolani che dovrebbero sparire dal mondo del cinema".*

*Léontine, snella e giovanissima, compare spesso accanto all'amica Rosalie (Jane in America), interpretata da Sarah Duhamel, attrice comica francese graziosa e paffuta definita da David Robinson una "Marie Dressler gallica". Rosalie et Léontine vont au théâtre contiene una scena memorabile in cui le due sciagurate strizzano i rispettivi fazzoletti zuppi di lacrime sulle teste degli spettatori calvi seduti davanti a loro, e poi ridono sgangheratamente nei momenti sbagliati durante una goffa recita amatore. Le due piantagrane si ritrovano insieme in *Un Ravalement précipité*, in cui sterilizzano efficacemente un appartamento devastandolo da cima a fondo. Rosalie raccoglie uno spunto offerto da Léontine in *Rosalie emménage*, ove prevale sul suo nuovo vicino di casa, in una disputa relativa a un muro divisorio, ricavando un cappio da un guinzaglio per cani e appendendovi il malcapitato per il collo.*

Come ha affermato Walter Benjamin in un contesto completamente diverso, le immagini delle comiche e dei cartoni animati vaccinano gli spettatori contro le psicosi di massa. Quindi, ogni tentativo di censurare e sopprimere scintillanti provocatorie come Léontine/Betty e Rosalie/Jane arroventava ulteriormente l'atmosfera, inasprendo senza alcun dubbio le crescenti tensioni geopolitiche che sarebbero esplose nella guerra mondiale, nel genocidio di stato e in altri insensati parossismi di violenza apocalittica. Non intendo affermare che l'emarginazione di queste attrici comiche sia stata la causa della prima guerra mondiale ma, se il passato è il prologo del presente, faremmo bene ad entrare in sintonia con la volubile storicità delle più anarchiche "nasty women" della nostra cultura. – MAGGIE HENNEFELD

LE BATEAU DE LÉONTINE (Lotje's Zeiljacht/Betty's Boat) (FR 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4442). USCITA/REL: 09.10.1911. COPIA/COPY: 35mm, 97 m. (orig. 105 m., 4'48" (18 fps); senza didascalie/no intertitles; titolo di testa/main title: NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione effettuata nel 1989 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 1989 at Haghefilm through a duplicate negative).

LES FICELLES DE LÉONTINE (Betty en het Kluwen Touw/Betty Is Still at Her Old Tricks) (FR 1910)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 3696). USCITA/REL: 1910. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 134 m.; orig. 155 m.), 6'33" (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Scansione effettuata nel 2009 da un controtipo negativo ottenuto nel 1995/Scanned in 2009 from a dupe negative made in 1995 at Haghefilm.

LÉONTINE EN APPRENTISSAGE (Betty Tries to Learn a Business) (FR 1910)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Léontine*). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 3914). COPIA/COPY: 35mm, 621 ft. (= 189 m.; orig. 220 m.), 11' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

*of lion taming.) Later that same month, *Moving Picture World* similarly hailed Betty: "If she is as vigorous, not to say destructive, in the entire series, few people or anything else will be left when the series is finished. The way she annihilates everything in sight because she can't have her way is a caution... it will be unknown what misfortunes will follow her appearance." However, by February 1911, the U.S. trade press had seen quite enough of Betty, with *Moving Picture World* condemning *Betty Rolls Along* as "One of those destructive comedies which has no merit beyond a species of horseplay, which should be banished from motion pictures."*

*Léontine, youthful and slim, often appeared alongside her pal Rosalie, called Jane in America, played by the lithely rotund French comedienne Sarah Duhamel, whom David Robinson once described as a "Gallic Marie Dressler." Rosalie et Léontine vont au théâtre features an iconic scene of the two hellions wringing out their tear-soaked handkerchiefs onto the heads of the bald men seated in front of them – and then laughing exuberantly at the wrong moments during a hokey amateur stage play. The two rabble-rousers team up again in *Un Ravalement précipité*, in which they efficiently sanitize an apartment by utterly defiling it. Meanwhile, Rosalie takes a cue from Léontine in *Rosalie emménage*, when she wins a fight against her new next-door neighbor over shared wall space by looping a dog's leash and hanging him from it by the neck. As Walter Benjamin has argued in a very different context, comedic and cartoonish film images offer spectators inoculations against mass psychosis. Therefore, with every effort to censor and suppress female sparkplugs such as Léontine/Betty and Rosalie/Jane, the pot boiled over, no doubt inflaming the rising geopolitical tensions that would erupt in world war, state genocide, and other senseless outbreaks of apocalyptic violence. I'm not saying that the repudiation of these comediennes was responsible for World War I, but if past is prologue, we'd do well to stay keenly attuned to the volatile historicity of our culture's most anarchically "nasty women".*

MAGGIE HENNEFELD



Les Pétards de Léontine, un film Pathé del 1910, ritenuto perduto / a 1910 Pathé film believed lost. (Coll. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

VENTILATEUR BREVETÉ (The New Air Fan) (FR 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (Léontine). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4346). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 73 m. (orig. 80 m.), 3'33" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione effettuata nel 2010, da una copia nitrato dell'Archive Film Agency di Londra. /Preserved by EYE in 2010 at Haghfilm from a nitrate print from the collection of the Archive Film Agency (London).

LES MALICES DE LÉONTINE (Betty Enjoying Herself) (FR 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (Léontine). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4788). USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 270 ft. (= 82 m.; orig. 95 m.), 4'30" (16 fps); senza didascalia/no intertitles. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

AMOUR ET MUSIQUE (Met Muziek en Hindernissen) (FR 1911)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé-Nizza (Pathé Cat. no. 4192). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 90 m. (orig. 110 m.), 5' (18 fps); did./titles: NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione del 2000 da un duplicato negativo del 1993/Preserved in b&w in 2000 at Haghfilm through a duplicate negative made in 1993.

UN RAVALEMENT PRÉCIPITÉ (Rosalie, de Knappe Huisbewaerster/Precipitous Cleaning) (FR 1911)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (Rosalie). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4485). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 113 m. (orig. 115 m.), 6' (18 fps); did./titles: NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1992 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 1992 at Haghfilm through a duplicate negative.

ROSALIE ET SON PHONOGRAPHE (Rosalie en haar Phonograaf/Jane's Phonograph) (FR 1911)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (Rosalie). PROD, DIST: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4604). USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 81 m. (orig. 165 m.), 4' (18 fps); senza didascalia/no intertitles; titolo di testa/main title: NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 2003 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 2003 at Haghfilm through a duplicate negative.

ROSALIE ET LÉONTINE VONT AU THÉÂTRE (Betty and Jane Go to the Theatre) (FR 1911)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (Rosalie), ? (Léontine). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4282). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 79 m. (orig. 100 m.), 4' (16 fps); senza didascalia/no intertitles. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

ROSALIE EMMÉNAGE (Jane's Moving Day) (FR 1911)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (Rosalie). PROD: Pathé-Comica (Pathé Cat. no. 4135). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: 35mm, 121 m. (orig. 130 m.), 6' (18 fps); senza didascalia/no intertitles. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione in b&n del 2009 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 2009 at Haghfilm through a duplicate negative.

LÉONTINE GARDE LA MAISON (FR 1912)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: ? (Léontine). PROD: Pathé-Nizza (Pathé Cat. no. 4849). DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 1912. COPIA/COPY: 35mm, 145 m. (orig. 155 m.), 8' (16 fps); senza didascalia/no intertitles. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Prog. 3 - Crisi d'identità

All'inizio del XX secolo fenomeni come l'immigrazione di massa, le migrazioni interne e l'urbanizzazione sembravano offrire radicali opportunità di autoinvenzione, rendendo possibile modellare le identità in modo da confondere le distinzioni di razza, etnicità e persino genere, soprattutto nelle rappresentazioni della frontiera americana. I primi quattro film del nostro programma esplorano i brividi e i pericoli di questi caotici rimescolamenti di genere, desiderio e razza nel selvaggio West.

Su *The Taming of Jane*, questo fu l'arguto commento di *Moving Picture World*: "Se gli uomini comprendessero le donne, cosa che non accadrà mai, questo film non avrebbe il minimo interesse". La cowgirl Jane (Florence Lawrence) ci viene presentata come un animale amante della libertà che reagisce con rabbia ai tentativi dell'innamorato di legarla e trattenerla. Ispirata dalle bizzarrie della coppia di bianchi, una donna nativa si mobilita per prendere al lazo e imprigionare il suo recalcitrante fidanzato. Solo quando (convinta con l'inganno dal padre) crede di aver sparato all'innamorato, Jane si ammorbidisce e sceglie lei stessa di accettare il legame. La doppia morale razzista del film è tipica dei western americani: le giovani donne bianche dotate di un senso dell'indipendenza maschile sono da ammirare, ma le donne native che mostrano qualità analoghe sono oggetto di scherno.

Prog. 3 - Identity Crisis

Massive immigration, internal migration, and urbanization seemed to promise radical opportunities for self-invention in the early 20th century, when identity play could blur the lines between race, ethnicity, and even gender, especially in representations of the American frontier. Our first four films explore the thrills a indigenous woman mounts her own campaign to lasso and bind her resisting beau. Only when Jane's father tricks her into thinking she's accidentally shot her sweetheart does Jane relent and allow herself to be bound by choice. The film's racist double standard is typical of American Westerns: young white women with a masculine sense of independence are admirable, while indigenous women with similar qualities are the subject of ridicule.

This double standard is expanded in the next pair of films. In *An Up-to-Date Squaw*, an indigenous woman dressing up like a white woman is depicted as laughable. Ko-To-Sho, the wife of a Chief, observes two white women visiting her village and buying souvenirs. Impressed by their clothing, she imitates their outfits by putting a basket on her head and trailing a skin behind



Texas Guinan, c. 1919. (Guinan Family Archives, Stayton, OR)

Questa doppia morale viene articolata in maniera più ampia nei due film seguenti. In *An Up-to-Date Squaw* una donna nativa che si veste da bianca è descritta come un personaggio ridicolo. Ko-To-Sho, moglie di un capo indiano, osserva due donne bianche che visitano il suo villaggio e acquistano dei souvenir. Colpita dai loro abiti, ne imita l'abbigliamento, mettendosi in testa un cestino e trascinandosi dietro una pelle d'animale. Poi si reca furtivamente in città per acquistare dei vestiti. Il suo nuovo aspetto attira l'attenzione di un dandy inglese, che la scambia per "una bellissima donna bianca" (*Moving Picture World*), ma il capo sorprende la coppia e "scotenna" il dandy (anche se tra le mani gli resta solo il parrucchino del malcapitato). Come ha osservato la studiosa di western Joanna Hearne, in questo caso "la possibilità di collezionare oggetti e abiti... e di trasferirsi senza difficoltà, come turista, in un'altra comunità etnica è organizzata socialmente per operare in una sola direzione – quella dei coloni che esplorano le comunità native – e mai al contrario".

A differenza degli altri film di questo programma, *The Corporal's Daughter* è un intenso dramma d'azione piuttosto che una commedia, ma lo abbiamo inserito come testimonianza dei diversissimi modi in cui poteva essere rappresentato il travestimento razziale, a seconda delle intenzioni con cui era praticato. Una ragazza bianca, Kate, indossa un "costume indiano" per condurre il marito e i soldati del padre al sicuro, sfuggendo a un attacco degli indiani. Qui una donna bianca che si camuffa da nativa diventa un'eroina, e il travestimento razziale è raffigurato come convincente ed eroico. La protagonista, Gladys Hulette, dichiarò ai giornalisti che amava "vivere all'aperto il più possibile" e che fino all'età di 17 anni "non era mai entrata in una cucina, neppure per sbaglio".

In *The Night Rider*, Texas Guinan, "la versione femminile di William S. Hart," interpreta il ruolo della proprietaria di un ranch assediata da ladri di bestiame che agiscono nottetempo. Ai cowboy del luogo, secondo i quali avrebbe bisogno di un marito per mandare avanti il ranch, ella risponde: "Non ho mai trovato un uomo adatto a farmi da marito, ma seguirò il vostro consiglio e mi sposerò." Acchiappa uno dei recalcitranti cowboy e lo costringe alle nozze con la pistola spianata, ma si trova in grave imbarazzo quando sopraggiunge un avvenente straniero, che si mangia con gli occhi. Si scopre che il marito da lei scelto è uno dei ladri di bestiame, ma fortunatamente anche colui che ha celebrato il matrimonio risulta essere un ladro e non un pastore: può quindi dare il benservito a entrambi e prendere per mano il suo nuovo fascinoso amico. Texas Guinan interpretò al cinema ruoli di eroiche cowgirl per tutti gli anni Dieci, e nel 1921 fondò una sua casa di produzione. Più tardi, a New York, sarebbe diventata la leggendaria "regina dei nightclubs" dell'epoca del proibizionismo.

Gli ultimi tre film si divertono a esplorare gli incerti confini che corrono tra donna, uomo, macchina e animale negli ambienti urbani. In *Patouillard a une femme jalouse*, Pétronille (Sarah Duhamel) si traveste da uomo per spiare il marito farfallone. Il film alterna acrobazie comiche di carattere fisico (Pétronille viene trascinata per la strada dietro una macchina, e in un'altra scena penzola da una gru per la raccolta del carbone), a mezzi primi piani del volto di Pétronille sconvolto dalla rabbia e dall'angoscia. In *Lea bambola*, Louis persuade la sua ragazza, Lea (Lea Giunchi), a impersonare una bambola meccanica per convincere con l'inganno il padre di lui a dare il consenso al loro matrimonio. Louis desidera soprattutto evitare le nozze con la

her. Later she sneaks into town to buy some clothes. In her new attire she attracts the attention of an English dandy, who mistakes her for "a beautiful white woman" (*Moving Picture World*), but the Chief discovers the two of them together and "scalps" the dandy (though he ends up only with the man's toupee in his hands). As Western scholar Joanna Hearne has observed, in this case "the collecting of crafts and clothes...and the ability to 'cross-over' comfortably as a tourist in another ethnic community is socially organized to work in only one direction – that of settlers exploring Native communities – and never the reverse."

Unlike the other films in this program, *The Corporal's Daughter* is an action-packed drama rather than a comedy, but we include it to reveal how differently racial impersonation was treated, according to its intention. A young white woman, Kate, disguises herself in "Indian attire" to lead her husband and her father's troops safely away from an Indian attack. In this instance, a white woman disguising herself as indigenous becomes a hero, and the racial masquerade is seen as convincing and heroic. The film's star, Gladys Hulette, told journalists that she enjoyed "living as much as possible out of doors" and that up until the age of 17, she had "never got into a kitchen, even by mistake." In *The Night Rider*, Texas Guinan, "the female William S. Hart," plays a ranch owner under siege from nighttime cattle raids. When local cowboys opine that she needs a husband to help run the ranch, she responds: "I never met a man yet fit for a husband, but I'm going to take your advice and get married." She seizes one of the protesting cowboys and marries him at gunpoint ("This is Leap Year and when I leap for a husband I get him"), but is nonplussed when she meets a handsome newcomer, whom she eyes from top to bottom. It turns out that her husband is one of the cattle thieves, but luckily the man who married them is also a thief, not a preacher, so she gives them both the heave-ho and shakes hands with her handsome friend. Guinan played heroic cowgirls in films throughout the 1910s, and in 1921 formed her own production company. She later became New York's legendary Prohibition-era "Queen of the Nightclubs."

The final three films have fun exploring the slippery boundaries between woman, man, machine, and animal in urban settings. In *Patouillard a une femme jalouse*, Pétronille (Sarah Duhamel) disguises herself as a man to spy on her straying husband. The film alternates between physical comedy stunts (Pétronille gets dragged along the road from the back of a car, and at another point hangs off a coal-grabbing crane) and medium-close-ups of her face contorting with anger and anguish. In *Lea bambola*, Louis convinces his girlfriend Lea (Lea Giunchi) to impersonate a mechanical doll in order to trick his father into letting them get married. Louis is particularly eager to avoid marrying his father's favored fiancée, a big-nosed girl (played by a male actor in a



Texas Guinan, c. 1919. (Guinan Family Archives, Stayton, OR)

candidata favorita del padre, una ragazza dal gran nasone interpretata da un attore maschio in parrucca e abiti femminili. Come, qualche anno più tardi, avrebbe fatto Ossi Oswalda in *Die Puppe* di Lubitsch, Lea inganna tutti grazie ai movimenti meccanici e alla postura rigida (anche quando il suo ragazzo la fa cadere ripetutamente al suolo). In *The Circus Imps*, le ex bambine prodigo della Fox Jane e Katherine Lee si uniscono al gruppo di "mostri" di un circo. Una delle ragazze si spalma di marmellata la parte inferiore del viso, a suggerire una barba o una parziale blackface. Le esuberanti fanciulle abbigliano poi un asino e lo "battezzano" con una bottiglia, come una nave al varo. Le ragazze e i "mostroosi" artisti organizzano infine uno spettacolo, facendo leva sull'ostentazione della diversità fisica, ma solo la casuale scoperta del petrolio fa precipitare letteralmente nelle tenebre il loro circo. — LAURA HORAK

wig and dress). Like Ossi Oswalda in Lubitsch's *Die Puppe* a few years later, Lea fools the crowd with her mechanical movements and rigid stance (even when her boyfriend keeps dropping her on the ground!). In *The Circus Imps*, former Fox child stars Jane and Katherine Lee band together with a troupe of circus "freaks." One of the girls smears the lower half of face with jam, evoking a beard or partial blackface. The rambunctious girls also dress up a donkey and "christen" it with a bottle as if it were a ship. The girls and the "freak" performers put on a show, exploiting the spectacle of bodily difference, but only the accidental discovery of oil puts their circus literally in the black. — LAURA HORAK

THE TAMING OF JANE (US 1910)

REGIA/DIR: Harry Solter. CAST: Florence Lawrence (Jane). PROD: IMP. USCITA/REL: 22.08.1910. COPIA/COPY: 35mm, 688 ft. (orig. 960 ft.), 12' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

AN UP-TO-DATE SQUAW (US 1911)

REGIA/DIR: George Le Soir. cast: ? (*Ko-To-Sho, la moglie del capo/Chief's wife*). PROD: Pathé, American Kinema (Pathé cat. no. 4876). USCITA/REL: 20.09.1911. COPIA/COPY: 35mm, 510 ft. (orig. 754 ft.), 8' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

THE CORPORAL'S DAUGHTER (US 1915)

REGIA/DIR: Langdon West. soggetto/story: Captain Jack Crawford. cast: Gladys Hulette (Kate), Arthur Housman (Tom), Yale Benner (corteggiatore respinto/rejected suitor), Ben Turbett, George Melville, William West, William Burgess. PROD: Thomas A. Edison, Inc. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 19.06.1915. COPIA/COPY: DCP, 14'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

THE NIGHT RIDER (US 1920) (US 1920)

REGIA/DIR: Jay Hunt. cast: Texas Guinan (*Texas Blake*), T.N.T. Harvey [Pat Hartigan] (*Dick Carlton*). PROD: Reelcraft Pictures Corporation. COPIA/COPY: DCP, 23'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris

PATOUILARD A UNE FEMME JALOUSE (Patouillard heeft een jaloersche vrouw) (FR 1912)

REGIA/DIR: Roméo Bosetti. cast: Sarah Duhamel (*Pétronne*), Paul Bertho (*Patouillard*). PROD: Lux. USCITA/REL: 24.05.1912. COPIA/COPY: 35mm, 106 m. (orig. 127 m.), 5'54" (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1992 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 1992 at Haghefilm through a duplicate negative.

LEA BAMBOLA (Lea's Pop) (IT 1913)

REGIA/DIR: ?. cast: Lea Giunchi (Lea), Raymond Frau (Kri Kri), Giuseppe Gambardella (padre di Kri Kri/Kri Kri's father), Lorenzo Soderini (la fidanzata imposta/the imposed fiancée). PROD: Cines. USCITA/REL: 28.07.1913. COPIA/COPY: 35mm, 123 m. (orig. 139 m.), 6' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1988 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 1988 at Haghefilm through a duplicate negative.

THE CIRCUS IMPS (US 1920)

REGIA/DIR: ?. SCEN: Philip Bartholomae. cast: Jane Lee (Jane), Katherine Lee (Katherine), Charles Martin (Tom Lee), Frank Evans (Jack Grimes), Anita Brown. PROD: Louis T. Rogers Film Company / L. & R. Film. DIST: Masterpiece Film Distributing Corporation (1920); Wilk and Wilk; Rialto Productions (1921). USCITA/REL: 10.1920; riedizione/re-release: 1921. COPIA/COPY: 35mm, 1447 ft., 22' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Prog. 4 - Catastrofe oltre la cucina

Le "Nasty women," giovani e vecchie, continuano a seminare il caos, questa volta al di fuori della sfera domestica. L'incontenibile Lea respinge le indesiderate attenzioni dei suoi colleghi maschi in banca in Lea in ufficio, e poi si trasforma in un uragano che devasta una pista di pattinaggio in Lea sui pattini. Rinchiusa nella sua stanza dai genitori, ma ben decisa a uscire per andare a pattinare, ella calza pattini a rotelle di fortuna, corre e capitombola atleticamente in giro per la stanza e poi esce dalla finestra. Giunta sulla pista di pattinaggio, travolge, sorvola o sfreccia sotto tutti i pattinatori che si parano sul suo cammino. Cacciata infine dalla pista, viene trascinata da un'automobile lungo la strada.

Come Lea, il duo comico britannico composto da Tilly e Sally (Alma Taylor e Chrissie White)

sembra intento solamente a scaraventare in giro persone e mobili alla minima provocazione. Definite "un duplice di femminilità dirompente" dallo storico del cinema Adrian Garvey, Tilly e Sally (spesso vestite in maniera identica) comparvero in circa 20 comiche prodotte dalla Hepworth Company tra il 1911 e il 1912. In *Tilly's Party*, due cadetti dell'accademia navale arrivano a una festa a casa delle due ragazze; Tilly e Sally si impadroniscono delle loro biciclette e vanno a sbattere addosso agli ospiti, facendoli cadere a terra. Il padre, adirato, le spedisce a lezione di musica, ma Tilly e Sally preferiscono scatenare il pandemonio in cucina; quando il genitore viene a indagare, le ragazze si rifugiano alla festa del piano

di sotto, dove fanno volare signore dell'alta società, sedie e tende di seta. Poi scappano sui manubri delle biciclette dei marinai, precipitandosi attraverso la città vertiginosamente inseguite dalla famiglia. Riescono a scivolare appena in tempo sul seggiolino del pianoforte, di fronte all'insegnante di musica, assumendo un'aria di perfetta innocenza.

In *Cunégonde trop curieuse*, Cunégonde impara una lezione. Un vicino di casa pratica un buco al centro delle imposte, nella finestra della nostra eroina: quando Cunégonde si affaccia, le imposte si richiudono ed ella resta intrappolata con la testa fuori. I ragazzini del luogo si producono in un nutrito lancia di ortaggi contro l'invitante bersaglio e un attacchino incolla

Prog. 4 - Catastrophe Beyond the Kitchen

"Nasty women," young and old, continue to spread chaos, this time beyond the domestic sphere. Rambunctious Lea fights off the unwanted attentions of her male co-workers at a bank in *Lea in Ufficio*, and then becomes a hurricane of pure mayhem at a roller skating rink in *Lea sui pattini*. Locked in her room by her parents, and determined to go out skating, she dons makeshift roller skates, sliding and falling athletically around the bedroom and then out a window. Once at the roller rink, she runs into, over, and under every skater in her path. Finally thrown out of the rink, she's dragged down the street by a car.

Like Lea, the British comedy team Tilly and Sally (Alma Taylor and Chrissie White) can't seem to help sending people and furniture flying at the slightest provocation.

Dubbed "a duplication of disruptive femininity" by film historian Adrian Garvey, the often identically dressed Tilly and Sally appeared in around 20 comedies for the Hepworth Company between 1911 and 1912.

When two midshipmen arrive at a party at the girls' home in *Tilly's Party*, Tilly and Sally grab the men's bicycles and ram into the guests, knocking everyone down.

Their angry father orders them to their music lessons, but instead they wreak havoc in the kitchen, and when their father comes to investigate they flee into the party downstairs, where they send upper-

class women, chairs, and silk screens flying. The girls escape on the handlebars of the sailors' bicycles and speed through town with the family in hot pursuit. They manage to slide onto their tutor's piano bench just in time, adopting looks of perfect innocence.

Cunégonde learns her lesson in Cunégonde trop curieuse. A neighbor in her apartment building cuts a hole in the middle of Cunégonde's shutters, so when she sticks her head out to find out what's going on, the shutters close on her, trapping her head outside. Local boys throw vegetables at the inviting target and a man pastes a poster over the shutters, framing her head with the

un manifesto sopra le imposte, incorniciando il capo di Cunégonde con una scritta che promette "Beauté Visage". Alla fine un passante si arrampica a liberarla. "Guarita dalla curiosità", nell'occasione successiva in cui sente un rumore continua a leggere il suo libro. In *Cunégonde femme cochère*, ella sottrae al marito la giacca e il cappello a cilindro, decisa a guidare, per un giorno, la carrozza di lui. Commette però un errore: schioccia sventatamente un colpo di frusta contro un illusionista che le attraversa la strada, e questi si vendica con una magia per cui la carrozza e il cavallo trasformano i clienti che ella cerca di raccogliere. Cunégonde fa salire una signora elegante, che però muta sembianze, diventa un orso e si arrampica sul sedile del cocchiere. Quando l'orso si trasforma nell'illusionista, Cunégonde è finalmente pronta a scusarsi per il suo comportamento sgarbato.

In *Onésime et la Toilette de Mlle. Badinois* assistiamo al ritorno di Pétronille (Sarah Duhamel), che questa volta prende in prestito il cappellino e l'abito alla moda della sua datrice di lavoro per una cenetta romantica con il fidanzato Onésime. Non importa che il cappello le cali sugli occhi impedendole di vedere, e che la gonna sia tanto lunga da farla inciampare! I veri guai cominciano quando Pétronille arriva a casa di Onésime, provocati da una candela accesa, un gigantesco pentolone pieno d'acqua e quattro inattesi sacchi di carbone. In un vortice di mobili, persone e oggetti il padre di Onésime insegue la rottosa coppietta fuori di casa, fra i tavolini di un caffè all'aperto e in un negozio di cappelli, fino a quando i due si salvano gettandosi da un ponte. Pétronille ripone gli abiti rovinati nelle loro scatole, sperando che la padrona non si accorga di nulla; invece (chi l'avrebbe mai detto!) se ne accorge.

In *Everybody's Doing It* (1913) la "Vitagraph Girl" Florence Turner interpreta il ruolo di una maliziosa ragazza decisa a convertire un "vecchio scapolo ostinato" che deride tutte le coppiette romantiche che scorge. Eletta attrice cinematografica più popolare d'America nel 1912 (ricevette oltre il doppio dei voti di Mary Pickford), Florence si trasferì in Inghilterra poco dopo l'uscita di questo film, fondando una propria casa di produzione. Contorsionista facciale di grande talento, nel 1914 scrisse, diresse e interpretò l'inimitabile *Daisy Doodad's Dial*, in cui fa sfoggio della sua eccezionale bravura.

Il nostro ultimo film ci conduce con un balzo alla metà degli anni Venti, a dimostrazione del fatto che le donne mantenevano il potere di stravolgere completamente la sfera pubblica (soprattutto quando agivano in gruppo!). In *She's a Prince* Alice Ardell, attrice comica nel cui arsenale professionale figuravano anche i travestimenti maschili, interpreta il ruolo di un'adepta della "Fi Delta Pie, società segreta di ragazze alla moda". La cerimonia di iniziazione offre lo spunto per una serie di inquietanti rituali, mascherate e scambi d'identità. — LAURA HORAK, MAGGIE HENNEFELD

LEA IN UFFICIO (Lea Finds a Job in a Bank) (IT 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: Lea Giunchi (Lea). PROD: Cines. USCITA/REL: 03.11.1911. COPIA/COPY: 35mm, 113 m. (orig. 169 m.), 5' (18 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

LEA SUI PATTINI (Lea op Rolschaatsen/Lea Skating) (IT 1911)

REGIA/DIR: ?. CAST: Lea Giunchi (Lea). PROD: Cines. USCITA/REL: 21.04.1911. COPIA/COPY: 35mm, 105 m. (orig. 142 m.), 5' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione in b&n del 1991 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 1991 at Haghefilm through a duplicate negative.

promise of "Beauté Visage." Finally, a passerby climbs up and frees her. "Cured of her curiosity," the next time she hears a noise she continues reading her book. In *Cunégonde femme cochère*, we find Cunégonde appropriating her husband's jacket and top hat and driving his carriage for the day. She makes the mistake of carelessly whipping a magician she comes across, who wreaks his revenge by making her carriage and horse shape-shift as she tries to pick up customers. Cunégonde picks up a well-dressed woman, but she metamorphoses into a bear and crawls onto the driver's seat. When the bear turns into the magician, Cunégonde is finally ready to apologize for her bad behavior.

Pétronille (Sarah Duhamel) is back once more, in *Onésime et la Toilette de Mlle. Badinois*, this time borrowing her lady employer's fashionable hat and suit for a romantic dinner with her sweetheart, Onésime. Never mind that the hat droops so low that Pétronille can't really see and the skirt is so long she can hardly walk! But the real trouble starts once Pétronille arrives at Onésime's house, thanks to a burning candle, a gigantic pot of water, and four unexpected bags of coal. In a whirlwind of furniture, people, and belongings, Onésime's father chases the errant couple out of the house, through an outdoor café, and then through a hat shop, before the couple leap off a bridge to safety. Pétronille returns the ruined clothes to their boxes, hoping her employer won't notice (but, surprise – she does!).

In *Everybody's Doing It* (1913), "Vitagraph Girl" Florence Turner plays a mischievous girl determined to convert a "confirmed old bachelor" who scoffs at the romantic couples all around him. Voted America's most popular motion picture actress in 1912 (receiving more than twice as many votes as Pickford), Turner moved to England shortly after this film was released and set up her own production company. A gifted facial contortionist, she wrote, directed, and produced the inimitable *Daisy Doodad's Dial* in 1914 to show off her remarkable skills.

Our final film skips forward to the mid-1920s, proving that women retained the power to utterly upend the public sphere (especially when they banded together in groups!). In *She's a Prince*, Alice Ardell, a comedienne who made masculine-styled clothing part of her stock-in-trade, plays an initiate to "Fi Delta Pie, a Flapper's secret society." The initiation provides an opportunity for a succession of disorienting rituals, masquerades, and mistaken identities.

LAURA HORAK, MAGGIE HENNEFELD



Lea Giunchi in *Lea in ufficio*, Cines 1911. (Fondazione Cineteca di Bologna)

class women, chairs, and silk screens flying. The girls escape on the handlebars of the sailors' bicycles and speed through town with the family in hot pursuit. They manage to slide onto their tutor's piano bench just in time, adopting looks of perfect innocence.

Cunégonde learns her lesson in Cunégonde trop curieuse. A neighbor in her apartment building cuts a hole in the middle of Cunégonde's shutters, so when she sticks her head out to find out what's going on, the shutters close on her, trapping her head outside. Local boys throw vegetables at the inviting target and a man pastes a poster over the shutters, framing her head with the



Cunégonde trop curieuse, Jean Durand, 1912. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

TILLY'S PARTY (GB 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Lewin Fitzhamon. CAST: Alma Taylor (*Tilly*), Chrissie White (*Sally*), Harry Buss, Hay Plumb. PROD: Hepworth Mfg. Co. COPIA/COPY: 35mm, 440 ft., 7' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

CUNÉGONDE TROP CURIEUSE (Cunegonde is nieuwsgierig) (FR 1912)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Cunégonde*). PROD: Lux. USCITA/REL: 12.04.1912. COPIA/COPY: 35mm, 131 m. (orig. 179 m.), 7' (16 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection.

CUNÉGONDE FEMME COCHÈRE (Cunegonde als huurkoetsier) (FR 1913)

REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Cunégonde*). PROD: Lux. COPIA/COPY: 35mm, 138 m., 6'40" (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection. Preservazione in b&n del 1991 da un duplicato negativo/Preserved in b&w in 1991 at Haghefilm through a duplicate negative.

ONÉSIME ET LA TOILETTE DE MADEMOISELLE BADINOIS (La Toilette de Mlle. Badinois/Onésime et la toilette) (Onesime en het toilet van mej. Badinois) (FR 1912)

REGIA/DIR: Jean Durand. PHOTOG: Paul Castanet. SCEN/DES: Robert Jules Garnier. CAST: Ernest Bourbon (*Onésime*), Berthe Dagmar (*Mlle. Badinois*), Sarah Duhamel (*Pétronille, la domestica/the maid*), Mlle. Davrières (*fattorina/the delivery girl*), Gaston Modot. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 01.11.1912. COPIA/COPY: 35mm, 151 m. (orig. 154 m.), 8' (16 fps); did./titles: NDL. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam. Desmet Collection.

EVERBODY'S DOING IT (US 1913)

REGIA/DIR: Larry [Laurence] Trimble. CAST: Florence Turner (*Grace Williams*), Kate Price, Norma Talmadge (stenografa/stenographer). L. Rogers Lytton (*Albert Thompson*), Hughie Mack. PROD: Vitagraph. DIST: General Film Company. USCITA/REL: 25.01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 386 ft., 6' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

SHE'S A PRINCE (US 1926)

REGIA/DIR: Marcel Perez. CAST: Alice Ardell, Billy Franey, Billy Engle, Dorothy Vernon. PROD: Joe Rock, Blue Ribbon Comedies / Standard Cinema Corporation. DIST: Film Booking Offices of America (FBO). USCITA/REL: 02.05.1926; Blue Ribbon Comedy no. 9. COPIA/COPY: DCP, 20'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio-Visual Conservation, Culpeper, VA.

Prog. 5

THE DEADLIER SEX (US 1920)

REGIA/DIR: Robert Thornby. SOGG/STORY: Bayard Veiller. SCEN: Fred Myton. PHOTOG: Charles Kaufman. CAST: Blanche Sweet (*Mary Willard*), Winter Hall (*Henry Willard*), Roy Laidlaw (*Huntley Green*), Mahlon Hamilton (*Harvey Judson*), Russell Simpson (*Jim Willis*), Boris Karloff (*Jules Borney*). PROD: Jesse D. Hampton Productions. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 28.03.1920 (anteprima per esercenti/press show: 14.03.1920, Broadway Theatre, NY). COPIA/COPY: 35mm, 4500 ft. (orig. c.5185 ft.), 55' (22 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles.

Può la Natura salvare il capitalista americano? Mary Willard se lo augura. Quando lo spietato "mago di Wall Street" Harvey Judson cerca di costringerla a vendergli la sua azienda ferroviaria, Mary lo ammonisce: "Un giorno imparerai che il denaro non è tutto." Per rendere più rapida ed efficace la lezione – e per proteggere i propri azionisti – ella lo fa rapire e abbandonare in un luogo solitario e selvaggio, provvisto solo di un portafoglio pieno. Accompagnata dalla fedele guida di suo padre, Jim Willis, Mary rimane appostata nelle vicinanze per osservare gli effetti di quest'esperimento educativo. Harvey si rende conto ben presto che il suo denaro non vale molto negli ampi spazi della natura incontaminata. Mary mette alla prova la virilità di Harvey anche cooptando un lascivo franco-canadese (interpretato da un giovane Boris Karloff), ma i due newyorkesi finiranno coll'avere più di quanto si aspettassero.

Questo è il terzo lungometraggio interpretato da Blanche Sweet per il produttore Jesse D. Hampton e distribuito dalla Pathé Exchange; la loro collaborazione durò fino al 1921 e ne scaturirono otto titoli. Sono da notare le splendide riprese in esterni di laghi scintillanti e boschi avvolti dalla nebbia, girate presso Truckee in California (località che doveva rappresentare le foreste della East Coast); si tratta dei medesimi luoghi in cui furono girate parti di *The Gold Rush*. L'ambientazione silvestre riecheggia l'idea propugnata un po' da tutti, da John Muir e Theodore Roosevelt alla YMCA

Can Nature save the American capitalist? Mary Willard hopes so. When ruthless "Wall Street alchemist" Harvey Judson tries to forcibly acquire Mary's railroad business, she warns him, "You'll learn some day that money isn't everything." To hurry the lesson along – and protect her shareholders – she has him kidnapped and deposited in the wilderness with nothing but a full wallet. She stays nearby, with her father's old wilderness guide, Jim Willis, to watch the education unfold. Harvey soon discovers that his money isn't worth much in the great outdoors. Mary arranges a series of challenges to Harvey's manhood, even roping in a lecherous French-Canadian (played by a young Boris Karloff) to help, but both New Yorkers soon get more than they bargained for.

*This was Blanche Sweet's third feature for producer Jesse D. Hampton, released by Pathé Exchange; the partnership lasted until 1921 and comprised eight titles. Notable is the beautiful location shooting of sparkling lakes and misty woodlands, filmed in Truckee, California (standing in for East Coast woodlands) – the same spot where parts of *The Gold Rush* were made. The sylvan setting plays on the idea championed by everyone from John Muir and Theodore Roosevelt to the YMCA and the Boy Scouts, that urban Americans needed to return to their frontier roots through hiking and camping.*

e ai Boy Scout, che gli americani di città dovevano ritrovare le loro radici di frontiera praticando escursioni e campeggi. Secondo questo film tali immersioni nella natura selvaggia, più che a ripristinare una vitalità perduta (come pensava Roosevelt), potevano servire a mettere un freno agli aspetti più predatori del capitalismo. *The Deadlier Sex* non coglie però l'ironia insita nel fatto che la presunta natura incontaminata, bramata dai coloni americani bianchi quale antidoto alla rapacità del capitalismo, era stata in realtà strappata ai suoi abitanti originari da quella stessa rapacità capitalistica.

Per i press agent la trama e il titolo costituirono un'occasione d'oro: annunciarono che per promuovere il film Blanche Sweet

avrebbe scritto, per una catena di giornali, una serie di articoli dedicati alle donne famose della storia, intitolata "The Deadlier Sex". Finora è stato rintracciato solo lo scritto dedicato a Eva, in cui Blanche riflette sulla prima "nasty woman": "Eva... trascinava una vita noiosa con Adamo, che era il primo bolscevico. Adamo non lavorava mai ed era così pigro che non si degnava neppure di staccare dall'albero la sua foglia di fico, ma aspettava che cadesse dalla pianta. La monotonia di quest'esistenza bolscevica cominciò a frasi insopportabile ed Eva, dopo approfondita riflessione, decise di mangiare il frutto proibito, in modo da cominciare una nuova vita e magari vedere il proprio nome sui giornali."

The Deadlier Sex è stato recentemente preservato dall'Academy Film Archive sulla base dell'unica copia che oggi risulta sopravvissuta, un 35mm nitrato, imbibito, appartenente alla Lobster di Parigi. — LAURA HORAK



Blanche Sweet in *The Deadlier Sex*, Robert Thornby, 1920.
(Academy of Motion Picture Arts and Sciences Film Archive)

by Sweet about famed women through history, entitled "The Deadlier Sex." Only her dissection of Eve has been located, appearing in various forms in a number of U.S. newspapers, in which she expounds on the first "nasty woman": "Eve...led a dull life with Adam, who was the first Bolshevik. He never worked and was so lazy he wouldn't even pluck his own fig leaf garments, but waited until they fell from the tree. The monotony of their Bolshevik existence began to pall and Eve, after careful deliberation, decided to eat of the forbidden fruit and see if she couldn't start something and get her name into print." *The Deadlier Sex* was recently preserved by the Academy Film Archive from the only known surviving film element, a 35mm tinted nitrate print from the archive's Lobster Film Collection.

LAURA HORAK

Rather than restoring lost vitality, as Roosevelt would have it, the film suggests that these wilderness encounters could rein in the most exploitative aspects of capitalism. The film fails to recognize the irony that the alleged untamed wilderness sought after by white American settlers as an antidote to capitalist rapaciousness was in fact stolen from its inhabitants as part of this very capitalist rapaciousness.

The press agents had a field day with the story and its title, which they announced would be promoted via a series of syndicated articles written



CINETECA ITALIANA 70

Molti sono i registi che si sono formati frequentando le cineteche, vivendo la "storia del cinema" sui testi originali: sui film. Addirittura crescendo insieme a storici, critici o conservatori. In un solo caso è avvenuto il contrario. Solo a Milano due studenti di architettura, contagiati dall'entusiasmo di un comune amico scomparso poi prematuramente, hanno iniziato a raccogliere celluloid. Pensando ad una possibile professione ma ponendo le basi del più antico tra gli archivi della penisola, la Cineteca Italiana che formalmente festeggia in questo 2017 i settant'anni essendosi costituita in Associazione nel 1947. Ma che è nata intorno al 1935, con Mario Ferrari, Alberto Lattuada e Luigi Comencini, attenti a ritrovare capolavori tra le pellicole dei distributori locali o tra quelle ormai finite al macero. Le comperavano, le custodivano ma anche le rendevano disponibili in serate sempre più allargate. Proponendo in tempi assai sospetti, con la copertura dell'associazionismo fascista, opere controcorrente. E arrivando presto a contatti internazionali. Preservato il patrimonio sino ad allora accumulato dagli eventi bellici, la Cineteca Italiana è presente, primo archivio italiano, nella Federazione Internazionale degli Archivi del Cinema (FIAF) già nel 1946. Dal 1947 la necessità di darsi un assetto organizzativo e pubblico, con l'apertura verso i circoli di cultura cinematografica per la diffusione delle opere, e l'idea di costruire anche un museo di testimonianze ora diventato didattico-interattivo nella nuova, definitiva, sede dell'ex Manifattura Tabacchi. Negli ultimi decenni la gran parte dei ritrovamenti e dei restauri dei grandi capolavori del passato hanno avuto come riferimento le copie accumulate (20.000 film) nel tempo, custodite con competenza e con una passione perfino esclusiva da Gianni Comencini e Walter Alberti. Diventata Fondazione nel 1996, la Cineteca Italiana ha da sempre collaborato con grande competenza e disponibilità a progetti e rassegne, rinnovandosi tecnologicamente e continuando a raccogliere opere. — CARLO MONTANARO

Many directors have received their education in cinematheques, experiencing the "history of cinema" through its original texts – the films. Actually learning and developing alongside historians, critics, and curators. There is only one instance of the reverse. Only in Milan did two architecture students, inspired by the contagious enthusiasm of a mutual friend who died prematurely, begin to collect celluloid. Thinking of a possible profession, what they ended up doing was to lay the foundations for the oldest archive in Italy. This year the Cineteca Italiana celebrates its 70th anniversary, having been officially registered as an Association in 1947. In fact it was formed as early as 1935, when Mario Ferrari, Alberto Lattuada, and Luigi Comencini began to seek out cinematic gems among the films held by local distributors or destined for the recycling bins. They bought them, watched over them, and made them available to others via film evenings, which became increasingly popular. In dangerous times, under the cover of the fascist association movement they showed works of dissent, and quickly established international contacts. Having conserved the material in its possession from the ravages of the war, the fledgling Cineteca Italiana was the first Italian archive to join the International Federation of Film Archives (FIAF), in 1946. Needing to set up an official public organization in 1947, it began to work with local cinema clubs in the dissemination of films and then formed the idea of constructing a museum, which has now acquired an interactive didactic role in its new, definitive home in a former tobacco factory. In recent decades most of the rediscoveries and restorations of old masterpieces have been based on the 20,000 copies of films accumulated over time, kept with expertise and unequalled passion by Gianni Comencini and Walter Alberti. Officially acquiring the status of a Foundation in 1996, the Cineteca Italiana has always made its experience available for projects and reviews, keeping abreast of technological innovations and continuing to collect films. — CARLO MONTANARO